

CONFERÊNCIA

GIOTTO E O VALOR HISTÓRICO-ESTÉTICO DO PRÉ-RENASCIMENTO (*).

Muitas vèzes tive ocasião de afirmar que um artista deve ser estudado e valorizado fora de seu ambiente e de seu tempo: é um preceito estético e filológico que cada vez mais com os anos e os estudos criou raízes em minha alma. A espontaneidade da arte, em seu sentido mais amplo, não pode estar presa dentro limites de espaço e de tempo, submetida a imposições ideológicas ou a necessidades sociológicas. A verdadeira arte não tem pátria e despreza a cronologia: seu meio ambiente é a natureza e sua atmosfera é o céu; sua atividade nasce na alma do artista, que entre os homens é o homem mais livre. A arte social (que nestes últimos tempos agitou os espíritos críticos em busca de novidades) é um absurdo estético talvez maior do que o academismo, que pensa poder tornar um simples aluno num artista por meio de regras e decálogos: saber desenhar não quer dizer saber compor um quadro, assim como é possível compor versos sem ser por isso poeta. Entre a métrica e a poesia há a mesma diferença que existe entre as côres sôbre uma paleta e um quadro.

Mas como a livre espontaneidade artística precisa, para se manifestar, de uma cultura mais ou menos profunda — pois há diferença entre intuição e objetividade, entre desêjo de atuação e atuação concreta daquele desêjo, — assim também o estudo e a crítica precisam de algumas informações gerais, que especialmente no campo didático favorecem o conhecimento exato de um artista. Eis aqui um exemplo: querendo apresentar a obra de Giotto e o valor histórico-estético do pré-renascimento, seria possível prescindir do momento em que apareceu, na história da arte, êste gênio da pintura? Seria possível compreender a grandeza e o valor de um fresco de Giotto, sem conhecer os tempos que o precederam?

(*) . — Conferência pronunciada, a convite da Sociedade de Estudos Históricos, no Salão Nobre da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, em 5 de outubro de 1955 (Nota da Redação).

Breves notícias já serão suficientes: o necessário para mostrar que a pintura moderna começa com êle.

Há uma observação, que me parece fundamental para quem estuda a arte em seu desenvolvimento histórico e estético. Uma das sensações mais profundas, que invade nossa alma surge quando da arte greco-romana passamos à arte cristã. O classicismo produzira a perfeição da forma: pois bem, como então dessa perfeição volta-se novamente para uma arte primitiva, que se manifesta rudimentar no meio de tão grande valor artístico? Comumente, afirma-se que a arte cristã transforma a arte clássica, dando-lhe mais tarde um caráter todo particular: essa afirmação é em parte verdadeira. Parece-me que, como o Cristianismo muda radicalmente a vida humana em tôda sua manifestação, iniciando uma nova era, em tudo oposta ao precedente período histórico, assim o conceito artístico nasce novamente: se a nova arte aceita e continua as velhas formas, modificando-as e transformando-as no uso prático, fica fundamental que o conceito é completamente diferente. A arte antiga baseava-se na forma, a arte cristã no espírito: quando forma e espírito unem-se, teremos o Renascimento, que funde o antigo com o moderno; mas a arte cristã da Renascença já está transformada, é uma parte integrante e não absoluta do apogeu artístico. A verdadeira arte cristã encerra-se no século XIII.

O Cristianismo primitivo desdenhou a arte: é conhecida a condenação de Tertuliano, que achava a arte obra do demônio; e antes dêle, o apóstolo Paulo censurava as belezas artísticas de Atenas, que lhe pareciam a demonstração mais evidente da corrupção humana. Mas no homem está demasiadamente vivo o sentimento artístico; e santo Agostinho, embora retomando a condenação de Tertuliano, procurava conciliar a arte antiga com a nova fé, demonstrando como era possível dar àquela manifestação do intellecto humano um espírito diferente. Por outro lado, a arte foi sempre um instrumento de domínio; e com êsse poderosíssimo instrumento o Cristianismo venceu o último esforço do paganismo agonizante: aos templos suntuosos substituíram-se as igrejas suntuosas. Sob êsse aspecto a arte cristã continua a arte antiga; todavia o espírito novo, que ela dava às manifestações artísticas, era derivado duma arte primitiva, que nascera nas escuras catacumbas, ingênua como ingênua era a alma dos novos fiéis: arte que se manifestara com velhas formas, mas se inspirara num novo conceito, isto é, exprimir uma fé antes mesmo que enfeitar um túmulo. Por isso, a arte primitiva cristã tem um valor espiritual maior do que artístico; e mesmo quando é considerada como verdadeira arte, tem em si um valor espiritual superior às suas sucessivas transformações, que são uma união

do antigo e do novo, de forma e de espírito. Eis porque a arte paleo-cristã, mesmo em sua ingênua manifestação rudimentar, dá início realmente a uma arte novíssima, que não se liga em nada à arte antiga: não interessava que a figura de um símbolo ou de um homem tivesse a maravilhosa perfeição de uma pintura grega ou pompeiana, pois que a idéia, que devia suscitar, era independente da perfeição artística em si. Esse desinteresse, que pareceria negar qualquer desenvolvimento à arte, retardou mas não sufocou sua evolução: bem cêdo o desêjo de complicar os símbolos e de enriquecer as cenas de personagens bíblicas aumentou a procura da expressão realística; todavia é inegável que qualquer desenvolvimento artístico ulterior, mesmo recolhendo material e formas do antigo, nascera ideologicamente daquelas primitivas manifestações.

Agora, o que é certo, é que entre as formas artísticas foi a arquitetura que teve um desenvolvimento maior. E é lógico: reunir os fiéis nas igrejas, depois do édito de Constantino em 313, era mais importante do que enfeitar aquêles lugares com desenhos ou ornamentos com esculturas. De fato, depois das basílicas constantinianas podemos estudar a arte bizantina, românica e ogival, mas sempre como arquitetura: chega-se até às igrejas românicas com as naves completamente nuas; e quando o mosaico aparece, não é outra coisa senão uma ornamentação que deriva da arte bizantina como enfeite, mas continua na Itália a reproduzir os símbolos rudimentares dos desenhos primitivos. Pouco a pouco, a pintura simbólica torna-se histórica e didática, ensinando aos fiéis menos cultos a vida de Cristo e dos Mártires; e perto dos mosaicos, que ilustram as cenas da vida de Jesus, aparecem os assuntos místicos, que representam visões irreais inspiradas nos livros proféticos (o triunfo de Cristo, o juízo final, etc.). Dos anônimos compositores de mosaicos chegamos aos primeiros autores, que representam personalidades artísticas (Jacopo Turríti, Pietro Cavallini, Filippo Rusuti), até ao primeiro grande pintor, Cimabue, mestre do primeiro gênio da arte cristã: Giotto. Estamos no início do século XIII; e em breve o Humanismo reiniciará o culto pela arte antiga, que tornará a florescer no Renascimento: o profano une-se ao religioso; começa a verdadeira arte moderna, mas está encerrado o ciclo da verdadeira arte cristã. Giotto encerra e inicia duas épocas artísticas.

*

Não há nada mais ilógico do que continuar a considerar a Idade Média como uma época de trevas e de barbarismo: pode ser considerado um período sem civilização o tempo em que vive-

ram São Tomás de Aquino, Dante Alighieri, Giotto? Se a “Suma Teológica” pode ser defenida como o livro fundamental do Cristianismo depois do Evangelho; se a *Commedia* de Dante é o mais perfeito poema de nossa humanidade; se Giotto — como veremos — é o precursor da pintura moderna, bastam êsses três nomes para nos convenceremos de que a Idade Média encerra uma potência e um valor que destroem os mais tenazes convencionalismos críticos. Na verdade, devemos fazer uma divisão entre a época anterior ao ano mil e a que vem depois: cinco séculos (do V ao X) podem ainda ser definidos como o tempo das trevas barbáricas, embora a obra grandiosa de Carlos Magno seja uma luz que dissipa em grande parte êsse preconceito e dá valor à prodigiosa assimilação das raças européias na disciplinadora fôrça da Igreja Católica; cinco séculos (do XI até ao XV) representam o dealbar radioso de uma renovação espiritual e social, que terá novos desenvolvimentos e novos rumos sòmente quando a descoberta da América produzirá o deslocamento da civilização mediterrânea ainda mais para o ocidente. O ano mil é realmente o início de uma nova idade.

Há uma página maravilhosa em que Giosue Carducci — o profundo e lírico ilustrador dêsse momento histórico e artístico — resume o estado de alma dos povos que esperavam, conforme a profecia, o fim do mundo. “Pode-se imaginar o despontar do sol no primeiro dia do ano mil? Êsse fato de tôdas as manhãs foi quase milagre, foi promessa de nova vida para as gerações que saíam do século décimo. O fim estabelecido pelas profecias etruscas à vida de Roma; a vinda do Senhor para levar consigo os mortos e os vivos para o céu, anunciada já iminente por Paulo aos primeiros cristãos; os poucos séculos de vida que desde o tempo de Lactânccio se pensava pudessem restar ao mundo; o pressentimento do próximo juízo final encontrado por Gregório Magno nas desesperadas ruínas de seu tempo; todos unidos êsses terrores, como nuvens diferentes que juntando-se produzem o temporal, confluíram pelos fins do milênio cristão num só e pavoroso temor. Mil e não mais mil, dissera, conforme a tradição, Jesus: mil anos depois, leia-se no Apocalipse, Satanás será desamarrado. . . E que admiração de alegria e que grito subiu ao céu da multidão reunida em grupos silenciosos ao redor dos castelos feudais, agachada e soluçante nas igrejas escuras e nos claustros, espalhada com rostos pálidos e baixos murmúrios pelas praças e no campo, quando o sol, eterna fonte de luz e de vida, levantou-se triunfal na manhã do ano mil! Fulguravam ainda pela luz de seus raios as neves dos Alpes, ainda tremiam comovidas as ondas do Tirreno e do Adriático, soberbos corriam das rochas alpestres pelas opulentas campinas os rios pátrios, assim :

tingiam-se de rosa às luzes matutinas os negros destroços do Capitólio e do Foro como as abóbadas azuis das basílicas de Maria. O sol, o sol! Existe ainda, portanto, uma pátria? Existe o mundo? E a Itália espreguiçava os membros inteiriçados pelo gêlo da noite, e tirava da cabeça o véu do ascetismo para olhar rumo ao oriente”.

Se bem observarmos, desde os primeiros anos do século XI sente-se — como justamente observava Carducci — “um fervilhar de vida ainda tímida e oculta, que depois desencadeará em relâmpagos e trovões de pensamentos e de obras: é aqui que começa verdadeiramente a história do povo italiano”. Mas êsse momento não foi somente um novo despertar da vida italiana: melhor poderíamos dizer da vida européia; e dêsse despertar nasce uma nova cultura, que se desenvolve em tôda manifestação humana. Após as invasões dos bárbaros e a complicada estrutura da aristocracia feudal, a livre Comuna é uma conquista popular, que se prende novamente ao conceito de liberdade democrática realizado pela gloriosa república romana. O Direito romano ressurgiu nas Universidades, cristianizando-se pouco a pouco nos novos costumes da vida moral e social; e acima da liberdade particular agita-se praticamente uma nova solidariedade universal, que encontra seus símbolos nas duas autoridades máximas do Papado e do Império. Sôbre as obras dos Padres da Igreja, que no período precedente conseguiram conciliar a sabedoria clássica com a cristã, São Tomás de Aquino constrói o monumento da filosofia católica, harmonizando a teologia com o que de melhor Platão e Aristóteles tinham discutido; e quase que contemporaneamente São Francisco de Assis esclarecera no ambiente popular a palavra de Cristo para vencer com o amor a violência das lutas medievais. A dúplici ação dos dois grandes Santos visava levantar o mesmo ideal tanto no campo da cultura como no da vida; e tinha a mesma importância moral: enquanto São Tomás alcançava o fim de reunir a liberdade da razão, propugnada na Antigüidade clássica, à submissão católica do dogma, São Francisco mostrava que a “perfeita alegria” consiste em suportar com serenidade e consciente humildade a dor da vida.

Do latim — que continua como base da cultura eclesiástica — nascem as novas línguas populares; e na Itália, após as imitações da escola provençal e as primeiras tentativas de poesia vulgar, nasce a nova escola poética do *dolce stil novo*, isto é, não mais a imitação e o artifício, mas a inspiração da alma nobremente comovida e a perfeita correspondência entre pensamento e palavra. Essa escola, genuinamente italiana, tem uma importância decisiva na alma de Dante Alighieri e nos poetas posteriores: a escravidão da poesia cortesã e o arquetônico maneirismo da escola proven-

gal (que poderia ser definida como feudalismo poético) transformaram-se em sincera e livre manifestação lírica, onde espontaneidade, simplicidade e nobreza de alma procuram o caminho que leva ao coração e não ao intelecto, até unem coração com coração numa comunhão íntima de sentimentos e de imagens. Pois bem, o mesmo acontecia no campo da arte: surge um novo estilo, que supera o românico. A arte românica, que se esforçara em imitar os modelos clássicos e que transformara a simplicidade das basílicas constantinianas com a influência das características bizantinas (abóbada e mosaico), deu lugar à arte gótica ou ogival, agil, luminosa, colorida, que se estendia místicamente em sentido vertical mais do que em sentido horizontal, procurando quase alcançar o céu. O mosaico — maravilhoso absurdo de côres e de proporções, que tivera uma finalidade didática nas representações bíblicas — é superado pelo fresco, onde o anônimo desenhador e operário transforma-se em artista genial. A escultura abandona a simples decoração para adquirir uma autonomia artística; a música sai dos templos e com a *ars nova florentina* encontra um campo mais vário e mais livre no canto e nos instrumentos. E', afinal, uma nova vida inteira, que surge após a madrugada do primeiro dia do ano mil. O sol rasga as nuvens e fecunda novamente a terra, penetrando também nas almas, despertando as mentalidades, entusiasmando os corações.

A lenda do ano mil tem um sentido particular e um seu valor próprio: encerra-se uma época de escuridão e tem início uma época luminosa. E', realmente, uma manhã cheia de sol, que faz despertar as árvores, reverdecer os ramos, desabrochar novas flôres, amadurecer novos frutos. Renova-se o ambiente e a atmosfera. Neste novo ambiente, nesta atmosfera renovada nasce e se desenvolve a obra de Giotto, apontando um caminho, que através de ulteriores conquistas nos leva a Michelangelo, a Raffaello, a Leonardo. E' o desabrochar do Renascimento.

*

Ao par de todos os grandes homens, o início da vida artística de Giotto envolve-se na lenda. Conta-se que Ambrogio (chamado pelo apelido familiar de Ambrogiotto ou mais simplesmente Giotto) tenha nascido em Vespignano, pequena aldeia nas colinas de Florença, em 1276, filho de Bondone, camponês daqueles lugares. Quando ainda mocinho, tomava conta do rebanho paterno e por passatempo divertia-se em desenhar com carvão nas pedras as figuras dos animais: um dia, aproximou-se d'ele o célebre pintor Cimabue, que, surpreendido em ver o pastor desenhar com

tanta perícia, pediu licença ao pai para iniciá-lo na arte; e assim o admitiu em sua escola florentina como aluno e mais tarde companheiro de trabalho. A lenda é bonita; mas os críticos modernos anteciparam de dez anos a data do nascimento de Giotto e (o que é mais importante) dizem ter êle nascido em Florença, filho de um cidadão abastado. Da lenda, contudo, continuam fundamentais duas observações: que desde a mocidade Giotto teve alma de artista, naturalmente levado ao desêño; e que foi aluno predileto de Cimabue, naquele tempo pintor de grande renome. E que êle fôsse preferido pelo mestre, isso o demonstra o fato de ter sido escolhido por Cimabue para continuar uns frescos iniciados na igreja superior de São Francisco em Assis: Giotto tinha pouco mais que vinte anos e saía de um ambiente que naqueles tempos assemelhava-se mais com um hospício do que com uma verdadeira escola, onde os jovens eram, mais do que alunos, criados ou ajudantes do mestre. Todavia, a escola serviu-lhe, seja para apreender a técnica do mosaico, seja para estudar o aperfeiçoamento de uma nova forma de pintura, que começava a substituir o mosaico: o fresco mural.

Mas na escola de Cimabue parece-me que Giotto tenha observado tudo quanto era possível fazer num campo artístico ainda tão pouco desenvolvido: na obra do mestre êle divisou, mais do que o passado e o presente, o futuro; e com a vivacidade de intuição, que é própria dos gênios, o jovem iniciou sua obra de reformador. Cimabue (seu verdadeiro nome é Cenni dei Pepi) introduzira no mosaico uma experiência pessoal, que superava os moldes bizantinos: maior cuidados nos pormenores, especialmente nos rostos humanos; maiores proporções nas atitudes; maior pesquisa do elemento realístico no divino, tirando do simbolismo uma tradição que já estava sendo superada pelos novos tempos. Sua pintura ainda é rija, sem perspectiva alguma, amiúde com ingenuidades ridículas; todavia êle tem o grande merecimento de ter previsto uma renascença e tê-la indicada ao jovem discípulo, permitindo que continuasse sua obra na igreja superior de São Francisco em Assis, onde encontramos Giotto entre 1290 e 1298.

As notícias biográficas são bastante incertas, nem vale a pena seguí-las aqui entre as questões críticas, que querem atribuir a Giotto uma anterior operosidade em Roma e na própria Florença. Para nós é mais interessante seguir sua ascensão artística, estabelecendo como primeira etapa os anos, durante os quais trabalhou em Assis, discípulo mas já despreendido da escola de Cimabue. Os frescos em Assis são realmente a imediata consagração de seu gênio, pois que logo em seguida o encontramos em

Roma (1300), chamado pelo Pontífice Bento XI. A êsse propósito não é inútil lembrar o episódio mais famoso da vida de Giotto, episódio que, narrado pelo melhor biógrafo de artistas da Renascença — Giorgio Vasari —, contribuiu para o renome mundial dêste pintor, talvez mais ainda do que seus próprios trabalhos. Narra, então, Vasari que o Papa, querendo mandar pintar as paredes da basílica de São Pedro, enviou um seu embaixador à Toscana para ver se Giotto correspondia realmente à fama, que já gozava. O embaixador apresentou-se na escola do pintor e a êle expôs sua missão, pedindo-lhe que lhe desse uma prova de sua habilidade. Giotto pegou uma fôlha de papel e, à mão livre, sem nenhum instrumento, traçou um círculo perfeito, que entregou sorrindo ao embaixador. Êste ficou admirado que o artista entregasse sòmente aquêle desênhô para êle tão insignificante; mas Giotto disse-lhe: “Verá que será suficiente”. E de fato foi suficiente para o Papa compreender a habilidade do artista. Verdadeira ou falsa a anedota, o que é fato é que o “O” de Giotto ficou como símbolo de perfeição; e como verdadeira devemos aceitar a lenda: mais do que o valor do acontecimento em si, o que nos interessa é indicar a celebridade adquirida pelo pintor *nel mezzo del cammino* de sua vida.

Em Roma demorou pouco tempo, trabalhando nas basílicas de São Pedro e de São João em Latrão; depois transferiu-se para Nápoles, onde pintou no Castelo Novo. E ei-lo novamente em Florença, de onde partirá para demorar-se dois anos em Pádua (1303-1305), ocupado na decoração pictórica das Capela dos Scrovegni. E’ essa uma etapa fundamental na vida artística de Giotto, mesmo porque a sorte (que fêz desaparecer tantas obras isoladas do artista) nos conservou na Capela um ciclo completo de frescos, onde se pode estudar particularmente suas características geniais, seu modo de conceber os assuntos e de os desenvolver numa série de episódios. Tanto a igreja de São Francisco em Assis como a Capela dos Scrovegni (ou de Santa Maria dell’Arena) em Pádua são templos que se poderiam definir “de Giotto”.

Mas a igreja de São Francisco em Assis requeria ser completada pela obra de Giotto; e de fato novamente (1314) o encontramos nessa cidade, onde pinta na igreja inferior quatro frescos, que celebram as três virtudes franciscanas e a glorificação do Santo. Alguns críticos, ainda hoje, querem pôr em dúvida a autenticidade dêsses trabalhos; todavia as argumentações são fracas e a autoridade de outros estudiosos nos parece definitiva para atribuir a Giotto as quatro alegorias: de certo, após as visões realísticas da igreja superior e da Capela dos Scrovegni, o retórico simbolismo das

quatro alegorias parece um regresso na luminosa ascensão artística do pintor. Mas nem por isso devemos tirar a paternidade dos frescos, que amiúde nos particulares indicam a mão genial do mestre: a menor espontaneidade deve ser imputada à imposição do simbolismo, que Giotto já superara em tantos outros trabalhos.

Bem mais importante é a sua volta para Florença, onde pinta, pelo ano de 1334, a capela do Palácio do Podestade (chamado o *Bargello*) e as capelas Peruzzi e Bardi na igreja de Santa Cruz. Estes últimos frescos descobertos há pouco mais de um século (1852), com retoques posteriores que tiraram grande parte da primitiva beleza, formam a extrema consagração do gênio de Giotto. Não nos parece útil lembrar outras etapas, onde o artista trabalhou alternativamente (Ravena, Ferrara, Urbino, Rimini, Milão; talvez também Avinhão) e onde deixou trípticos e polípticos, Virgens no trôno e Santos. Durante os últimos três anos de sua vida (1334-1337), continuou na escola de Florença, que manteve rica de discípulos. O govêrno da Comuna ordenou-lhe a construção e a ornamentação do campanário da igreja de Santa Maria del Fiore; e a essa obra o artista dedicou-se com paixão, deixando uma obra-prima de beleza arquitetônica. E' esta a única obra de arquitetura deixada por Giotto; mas é suficiente para demonstrar o reformador genial, mesmo numa arte que êle considerava inferior à pintura. Não pôde ver sua obra acabada, pois morreu em 1337 e o campanário foi terminado somente uns dez anos depois, por Nicola Pisano e Francisco Talenti, mas segundo os desenhos originaes de Giotto. Outras notícias não nos são necessárias para estudar, embora sumariamente, a arte dêsse gênio; e as longas e complicadas discussões biográficas e cronológicas, amiúde ingênuas ou cavilosas não trazem benefício nenhum à visão do conjunto ou aos particulares que aqui desejamos pôr em evidência. Se discutirmos acêrca do nome, a obra maravilhosa não muda: há quem diga que o diminutivo do nome deriva de Ambrogio, outros de Ângelo (Angiolotto); alguns afirmam ter êle nascido em 1276 em Vespignano, outros em 1266 em Florença; há quem diga ser êle filho de um camponês, outros de um operário, outros de um cidadão. E é útil talvez saber que foi Giovanni di Muro, geral dos Franciscanos, quem o chamou para Assis ou que foi Cimabue quem quis que fôsse continuador de sua obra na igreja de São Francisco? Supérfluas notícias ou conjecturas. Isso faz lembrar o que o imperador romano Tibério respondeu (conforme narra Tácito, "Annales", XI, 21) a quem lhe observara que um seu pro-

tegado era filho de um escravo gladiador: “Para mim, êle é filho de suas ações”. Também Giotto é um gênio por sua obra. E nada mais.

*

Esquemáticamente a obra de Giotto desenvolve-se em cinco períodos, que representam cinco etapas de sua formação artística. Os lugares, onde êle trabalhou, têm uma importância, da qual não podemos prescindir se quisermos compreender e avaliar a contribuição que êle deu à pintura; e, embora continuasse fundamentalmente florentino na alma e no estilo, todavia o meio-ambiente teve influência decisiva nas realizações do artista. Vejamos agora somente a obra, que em seguida estudaremos nos pormenores.

Sua vida de artista, que na escola de Cimabue recebera os meios técnicos, inicia-se em Assis. A igreja superior de São Francisco (mais moderna do que a inferior, construída quase que na rocha, ao lado do sacelo que contém o túmulo do Santo) oferecia com suas paredes amplo lugar para a decoração pictórica; e aqui Giotto pinta vinte e oito episódios da vida do Santo de Assis, conforme informações tiradas da biografia escrita em latim por Tomaso da Celano e dos anônimos *Fioretti*. Os episódios mais importantes representam o Santo nos momentos decisivos de sua luminosa vida (sua rebelião ao pai; a distribuição de suas riquezas entre os pobres da cidade; o pedido de aprovação da ordem monástica apresentado ao Pontífice) ou então nos momentos mais característicos (a expulsão dos demônios de Arezzo; a celebração do Natal no presépio cavado numa caverna, onde aparece milagrosamente o Menino Jesus; a fonte que nasce por milagre perante o camponês com sede; a pregação às aves; etc.). Nas duas paredes da simétrica nave gótica, debaixo das amplas janelas coloridas, a vida de São Francisco apresenta-se não em fragmentos mas cronologicamente clara, expressiva, comovente.

Mais tarde encontramos Giotto em Roma. Dêsse período pouco ou nada o tempo conservou: um mosaico deteriorado no pórtico da basílica de São Pedro. E' o chamado mosaico *della navicella*, pois apresenta Jesus que anda sobre as águas e admoesta São Pedro: as sucessivas restaurações bem pouco deixaram da obra original. E menor importância tem ainda o fresco, também muito deteriorado, da basílica de São João em Latrão: somente a figura do papa Bonifácio VIII nos diz algo, mas sem juntar nada ao que conhecemos da obra precedente de Giotto.

Bem mais importante é o período paduano, quando êle pinta tôda a Capela de Santa Maria dell'Arena. Essa pequena igreja foi construída entre os restos de um anfiteatro romano (daí seu nome) por vontade de Enrico Scrovegni, que com aquela capela tencionou expiar as culpas do pai, conhecido agiota. A igreja não é grande, tem uma só nave: o pintor dividiu as paredes em quatro faixas, ornando-as com trinta e oito episódios da vida da Virgem e de Jesus, tirados do Evangelho. A primeira faixa encerra os episódios das núpcias de Joaquim com Ana até às núpcias de Nossa Senhora; a segunda faixa vai desde a apresentação da Virgem até à expulsão dos mercadores do templo por parte de Jesus; a terceira representa a paixão, a morte e a ressurreição de Nosso Senhor. Na última faixa, o pintor simbolizou as alegorias dos vícios e das virtudes; e na parede interna da entrada da capela representou o inferno e o juízo universal. Também aqui, a ordem cronológica dos episódios mostra o conceito arquitetônico do artista: é a vida de Nossa Senhora e de Jesus, que se nos apresenta, nos momentos mais característicos e mais interessantes, nos elementos mais instrutivos e comoventes, nos episódios que lembram duas vidas divinas, mas ao mesmo tempo humanas (São Joaquim e Santa Ana, Joaquim entre os pastores, a apresentação da Virgem ao templo, a natividade de Jesus, a fuga para o Egito, o batismo, a ressurreição de Lázaro, a entrada em Jerusalém, a corrupção de Judas, o beijo de Judas, a deposição). A parte menos interessante é a das duas alegorias e do juízo universal, que parece ter sido inspirado ao artista pela amizade de Dante Alighieri, naquele tempo hóspede do senhor de Verona: parte menos importante porque exclusivamente simbólica ou infantil na representação ultraterrena dos pecadores. Veremos como nessas características Giotto continua sendo o pintor tradicionalista, inferior ao gênio que aponta o caminho futuro.

Esse simbolismo diminui o brilho da obra de Giotto, novamente em Assis para pintar os quatro cantos da abóbada da igreja inferior. Quatro são os frescos que celebram as três virtudes fundamentais do Santo (Pobreza, Castidade, Obediência) e glorificam o triúmfô de São Francisco. E' difícil interpretar aquêles símbolos amiúde esquisitos e complicados. De algum modo nos ajuda uma página de Giorgio Vasari: "Na primeira dessas histórias, tôdas com invenções caprichosas e bonitas, está São Francisco glorificado no céu com aquelas virtudes ao redor, que são requeridas para estar perfeitamente na graça de Deus. De um lado a Obediência põe no pescoço de um frade, que lhe está em frente ajoelhado, um jugo, cujos líames são puxados por algumas mãos.

em direção ao céu; e, indicando com um dedo à bôca o silêncio, tem os olhos voltados para Jesus Cristo que jorra sangue das costelas. E, acompanhando essa virtude, estão a Prudência e a Humanidade. No segundo canto está a Castidade, que, demorando em fortíssima rocha, não se deixa vencer nem por reinos nem por corôas nem por palmas que outros lhe apresentam. A seus pés está a Pureza, que lava pessoas nuas, e a Fôrça que conduz pessoas a se lavarem e purificarem. Depois da Castidade está a Penitência, que afasta o Amor alado e faz fugir a Impureza. No terceiro lugar está a Pobreza, que com os pés descalços vai pisando espinhos; um cachorro segue-se latindo, e ao lado um menino atira-lhe pedras e outro menino aproxima-lhe das pernas um bastão com alguns espinhos. E essa Pobreza é aqui casada com São Francisco, enquanto Jesus Cristo segura-lhe a mão, em presença, não sem uma significação misteriosa, da Esperança e da Caridade. No quarto e último dêesses lugares encontra-se um São Francisco também glorificado, vestido com uma túnica branca de diácono, e em atitude de triunfo no céu, no meio de uma multidão de anjos, que lhe fazem corôa ao redor, com um estandarte, no qual se vê uma cruz com sete estrelas, e ao alto aparece o Espírito Santo”.

No último período de sua vida, Giotto não abandona a alegoria, quando em Florença, no Palácio do Podestade (ou Bragello), pinta os frescos da capela — agora bastante estragados — com o inferno, o paraíso, as penitências de Santa Maria Madalena e da Egipcíaca. Todavia, mesmo nessas alegorias Giotto revela seu caráter de pintor realista, retratando o perfil de homens políticos, estudiosos e poetas de seu tempo (Carlos de Valois, Corso Donati, Brunetto Latini, Dante Alighieri). Mas nesse último período, eis que aparece a parte mais importante da obra de Giotto: são os frescos na igreja de Santa Cruz em Florença. Na capela Peruzzi dessa igreja compõe os episódios mais lindos da vida de São João Batista e de São João Evangelista, enquanto que na capela Bardi o artista retoma um assunto preferido — a lenda franciscana — para encerrar dignamente com a “morte de São Francisco” a longa série de suas obras-primas.

Os últimos três anos dessa nobre existência foram empregados nos desenhos para o campanário da igreja de Santa Maria del Fiore; todavia não devemos esquecer também alguns acenos acerca da obra menor de Giotto, espalhada em inúmeros “polípticos” (ou *anconas*), entre as quais o mais conhecido é aquêle conservado na capela Baroncelli na igreja florentina de Santa Cruz: no centro do “políptico” está representada a coroação da Virgem, enquanto que nas partes laterais vemos fileiras de Santos e de anjos.

Além disso, são de autoria de Giotto muitas Virgens no trôno, encontradas em igrejas e galerias: a obra-prima no gênero é o quadro que representa Nossa Senhora no trôno com anjos e que está guardado na *Galleria degli Uffizi* em Florença. São de Giotto muitos crucifixos pintados, de enormes dimensões, que ainda hoje estão pendurados nas ábsides ou acima das portas de entrada das igrejas da Toscana. Essa é, em síntese, a obra de Giotto; vejamos agora seu valor.

*

Para compreendermos o valor da obra de Giotto é preciso, antes de tudo, lembrar que a transformação da arquitetura românica em gótica faz nascer e triunfar um novo gênero de pintura: o “fresco”. As paredes das igrejas ofereciam vasto espaço à decoração mural; mas essa decoração sai dos templos para entrar também nos palácios comunais e nos paços das Senhorias, nos edifícios de justiça e de comércio, até nos hospitais e nos cemitérios. E, por outro lado, esse novo gênero de pintura, que faz desaparecer ou quase o mosaico, pede um novo tipo de representação artística, mais variada e principalmente real. Giotto encontra-se, portanto, no momento propício para desenvolver seu gênio; todavia não devemos esquecer que o caminho lhe foi indicado por Cimabue. De que modo? Ainda hoje discutimos acerca do valor desse mestre, que precedeu Giotto; e mesmo se a discussão se torna um tanto difícil, devido às poucas obras que chegaram até nós, não devemos negar-lhe uma importância que alguns críticos se esforçam por esquecer. Já tivemos ensêjo de notar as características de Cimabue, mas é mister acrescentar que nele, embora não encontrando em potência aquilo que em Giotto tornar-se-á realidade maravilhosa, vemos até que ponto chegara a arte precedente.

Sempre pensei em Cimabue como num grande artista sem genialidade. Não chego a dar razão a Marcel Brion quando afirma que esse pintor teve grande desejo de novidade, procurando através de tentativas a inovação artística: parece-me antes um artista que se contentou em alcançar a perfeição num ambiente velho e já prestes a cair na decadência. Nem posso concordar que nele já encontramos *in fieri* a arte de Giotto. Disseram que em Cimabue vemos rostos que vão sorrir, corpos nos quais o sangue tímido e entorpecido começa novamente a correr, carnes nas quais se pode adivinhar a côr rosada e o calor suave da juventude, anjos cujas asas começam a bater: tudo isso traduziria uma luta das forças noturnas contra o nascer da madrugada, anunciando uma desforra

da vida que fôra negada durante um período de tempo demasiadamente longo. Numa palavra, a obra de Cimabue seria mais do que uma arte de transição, encerrando ao mesmo tempo o último olhar para trás e o primeiro passo para a frente. Admitir tudo isso, parece-me demais. Basta comparar uma Virgem no trôno, pintada por Cimabue, com o mesmo assunto pintado por Giotto, para percebermos o exagêro: a primeira, embora superando o artifício bizantino, continua sendo rija, esquemática, fria, sem alma num corpo convencional, em vestidos sem variedade; o desenho é acadêmico, a côr berrante, o simbolismo monótono. Pois bem, é justamente numa Virgem de Giotto (aquela, por exemplo, da *Galleria degli Uffizi*, em Florença) que vemos escorrer o primeiro sangue morno: embora o desenho continui rijo, o movimento dos artos dá calor à carne e sentido psicológico às atitudes. Uma *marionete*, mesmo se movimentada por um esperto titereiro, continuará sendo sempre um pedaço de madeira coberto de fazenda: Giotto não pega os títeres de Cimabue e dá a êles os movimentos; mas substitui sêres inanimados por homens e mulheres de carne e ossos, dentro dos quais põe uma alma e um coração. Logo pois, do ponto de vista estético, no desenvolvimento da história da arte, não é Cimabue, mas sim Giotto o artista de transição, que apaga justamente a última luz duma época agonizante e acende a primeira duma época nova: inicia a Renascença.

De fato, a obra de Giotto deve ser dividida exatamente em duas partes, em dois caminhos que continuam paralelos e representam o passado e o futuro da pintura. A alegoria é a parte que representa Giotto como homem do passado: êle toma o simbolismo triunfante no mosaico e, sem modificá-lo, levá-o para o fresco. Suas visões do inferno, do paraíso, os juízos universais, os vícios, as virtudes são pueris, ingênuos, mal colocados e mal combinados, conforme o gôsto da época: o fresco põe ainda mais em evidência êsses defeitos, que o mosaico fazia esquecer com o maravilhoso brilhar das côres e a grandiosidade das proporções. As próprias alegorias de São Francisco na igreja inferior de Assis não conseguem tirar essa sensação de inferioridade: a única atenuante, que podemos notar, é o tributo que também o gênio deve pagar a seu tempo; e Giotto pagou-o, alcançando aquilo que Cimabue quisera fazer e iluminando mais tarde o céu artístico com sua nova luz.

Ao passo que a alegoria deixava Giotto no passado (embora o novo tipo de pintura tivesse um seu caráter especial, devido ao fato que o fresco se integra completamente com o ambiente, enquanto que um quadro vale por si mesmo, em qualquer lugar: em Roma como em Paris, em Florença como em São Paulo), impor-

tância bem diferente deviam ter suas pinturas realísticas. E' a vida que entra na pintura, são as homens, é a natureza, a atmosfera. Giotto é, numa palavra, um novo clássico: sóbrio, sintético, lógico. Não inventa, realiza o que vê. Poderíamos pensar num ator que tôdas as noites, à réplica da comédia, repete seu papel: acabará representando com monotonia, como um aluno que repete de cor uma poesia, que, pelo esforço mnemônico, perdeu seu sentido. Pois bem, Giotto cada vez é novo, vário, interessante; cada vez olha a seu redor e pega o particular humano ou natural dos assuntos que quer representar. Seus predecessores copiavam um do outro e não admitiam inovações: para êles o ideal era melhorar (se fôsse possível) aquilo que outro já fizera. Giotto não liga importância, faz por si só, conforme lhe dita seu gênio. Não importa se o desenho continua duro e esquemático nos olhos à chins; não interessa se a côr é fria e inerte nos fundos monocromados; não tem importância se a perspectiva parece a de um menino que por brincadeira preenche uma fôlha; não diz nada se êle não conhece anatomia ou se os vestidos são simplesmente esboçados: desenho, côr, perspectiva, anatomia são instrumentos para o artista esperto na profissão, são armas poderosas para o academismo medíocre. Para Giotto há um só meio útil: dar vida a uma personagem com um particular, dar a imagem da cena com a exata colocação das figuras ou dos objetos. E' bom observarmos uns exemplos. Joaquim entre os pastores (Capela da Arena): o Santo, dois pastores, uns cordeiros, uma rocha, seis árvores, uma choupana. Mas a atitude do Santo é diferente daquela dos pastores; os cordeiros adiantam-se como na famosa comparação do Purgatório dantesco (III, 79 seg.); um cão agita-se. O conjunto é completo: não falta nada e não há um só particular a mais. A morte de São Francisco (Capela Bardi na igreja de Santa Cruz em Florença): a cela onde o Santo morreu, um simples ataúde, aos dois lados dois grupos de frades, que lêem as orações do ofício fúnebre e que sustentam o Crucifixo enlutado. O episódio foi ideado arquitetonicamente na moldura; mas ao redor do ataúde, onze frades avivam maravilhosamente a cena. São onze homens, cada qual numa atitude diferente: a dor, a piedade, o desconforto, a prece, a adoração, o desespero que precisa de gestos e de gritos, a comoção que não tem palavras. Um frade ajoelhado, as mãos fechadas em ato de oração, olha quase incrédulo o rosto do homem adorado que já não tem mais vida terrena; outro beija a mão do morto, levando-a delicadamente aos lábios; um terceiro beija-lhe um pé em ato de devoção. Um quarto e um quinto (verdadeiras imagens de característica humildade franciscana) afundam o rosto

no corpo de São Francisco. Dentro da moldura severa que glorifica a morte do Santo, anima-se a cena humana do momento em que sôbre a terra apaga-se uma luz divina. Nenhum pintor, com meios tão pobres e rudimentares, saberá compor um episódio tão religiosamente humano: o observador culto lembra, naquela rude e primitiva fôrça límpida e serena, a poesia de Homero, uma ária de Frescobaldi ou de Bach; mas também o simples observador sabe compreender, com comoção espontânea, o pensamento e a alma do artista, que pôde conceber e realizar uma cena tão perfeita.

Nessa simplicidade e nessa fôrça resume-se a arte inovadora de Giotto: humana no divino, divina em sua serena grandiosidade humana.

*

Por que será que basta um simples olhar para compreender tudo o que Giotto quer dizer num seu fresco? Esta pergunta, que pareceria infantil, parece-me, ao contrário, conter todo o valor da obra de Giotto. Imaginemos um professor que quer desenvolver uma aula difícil para seus muitos jovens alunos: começa por tirar da matéria tudo quanto houver de complicado e intrincado, reduzindo-a a seus fatos essenciais; coloca as personagens em sua justa proporção, dá os traços do ambiente num contôrno que serve unicamente para iluminar a figura principal. Êle poderá, em seguida, voltar sôbre o mesmo assunto, desenvolvendo-o com maior número de pormenores, desde que o aluno tiver bem guardado o que era necessário. A comparação é útil, se transportarmos tudo isso para Giotto: num seu fresco êle começa a tirar qualquer simbolismo, deixando só o que pode ser compreensível para os demais; depois, reduz o episódio a seu momento culminante, servindo-se dos particulares sômente para aumentar “aquêle” momento, que deve aparecer claro à vista do observador; em seguida coloca os corpos das personagens em relação às distâncias, de modo que cada um tenha seu papel e seu valor isoladamente e no conjunto, sôbre um fundo simples, linear, essencial. As côres não distraem nossa atenção: são as côres mais comuns, sem complicações de meias tonalidades, sem luzes nem sombras; e servem unicamente para pôr em maior realce a figura principal. Simplicidade e clareza são suas características fundamentais.

Nosso olhar não se cansa: a imaginação pode vaguear livremente, partindo do primeiro contacto com aquêle episódio, pois as sensações, derivadas do primeiro olhar, são tactis. Não há necessidade de reconstruir com a fantasia, nem tampouco de compre-

ender os detalhes. A harmonia da vida está concentrada nos poucos sinais: desaparecem os defeitos pueris, os desejos de uma perfeição que nos deixaria admirados mas ao mesmo tempo ansiosos por ulteriores pesquisas; desaparecem as desproporções que não interessam, a pobreza das côres que nada de novo inspirariam a nossa imaginação. Giotto impõe a “sua” realidade, que é aliás a “nossa” realidade; e não nos deixa o tempo para pensar senão naquilo que êle nos diz, com as poucas palavras necessárias. A fantasia pode completar, sem se afastar da vida. Um fresco de Giotto é igual às primeiras simples notas de uma sinfonia de Beethoven, que exprimem muito mais do que a perfeita arquitetura musical de Mozart ou a exuberância mecânica de Liszt: compreendemos logo o que êle quer dizer. O contôrno, assim como uma repetição, afasta a sincera comoção. Os contrastes das tonalidades pictóricas de Giotto facilitam a compreensão e esclarecem a idéia central.

Um exemplo, entre os muitos: a fuga para o Egito (Capela da Arena, em Pádua). No centro está a Virgem em cima do tradicional burrinho: o rosto preocupado, ela segura o Filho com gesto muito simples e espontâneo. Precede-os São José, que muito naturalmente se volta quase para ter certeza de que tudo corre bem, e troca um olhar com o guia. Pormenor interessante e imediato: a mão do guia segura o cabresto do animal. Seguem atrás mais três pessoas; e uma delas faz o gesto de quem quer empurrar o animal. O fundo é esquemático: duas rochas altas e poucas árvores. Lá, no céu, um anjo guia a caravana. Aí está o essencial, nem sequer um sinal a mais ou a menos; mas o ambiente e a atmosfera do episódio são completos: as atitudes das personagens, o movimento das pernas do burrinho, a paisagem árida, tudo faz com que nossa sensibilidade compreenda no instante. Não há uma só desarmonia; desaparece até a ingenuidade do anjo: o realismo é tão evidente, que a figura simbólica é um pequeno particular que não tira a beleza da cena, onde a nota predominante e admirável está na diferente expressão do rosto humano da Virgem e de São José, enquanto as pernas do animal dão um movimento que anima tôda a cena.

Outro valor na pintura de Giotto — uma novidade na arte de seu tempo — é determinado pelo agrupamento das personagens. As escolas pictóricas precedentes — a florentina de Cimabue e a senesa de Duccio di Boninsegna — tinham permanecido no convencionalismo bizantino: suas figuras têm uma imobilidade que chega até a monotonia, ou uma vivacidade exagerada que destoa no conjunto e nos pormenores. O próprio Duccio di Bonin-

segna (o único contemporâneo que se aproxima de Giotto, sem todavia possuir simplicidade e clareza de estilo) distrai nossa observação com teatralidade ingênua e quase ridícula. Giotto não dispõe ou agrupa sem finalidade suas figuras: as dispõe no conjunto com uma sobriedade que admira e com uma proporção das distâncias que surpreende. A disposição das diversas personagens ou dos grupos é uma arte que preocupará até Leonardo: em Giotto é instintiva. Na “Ressurreição de Lázaro” (Capela da Arena) há, por exemplo, cinco grupos diferentes: Cristo e seus discípulos, as irmãs ajoelhadas, os incrédulos admirados, os velhos que sustentam o corpo do ressuscitado, os homens que carregam a pedra sepulcral. Cada grupo tem uma atitude e uma expressão diferente; e a cena adquire um movimento, no qual o divino se une ao humano. Na “Entrada em Jerusalém” (Capela da Arena), o grupo dos discípulos de Jesus está em contraste com o grupo que recebe o Redentor; na “Deposição de Cristo” (Capela da Arena), o contraste maior apresenta-se entre o grupo masculino e o feminino. São Francisco distribui suas vestes ao pobre (igreja superior em Assis): o Santo está no centro, o pobre à direita, à esquerda um cavalo que curva o longo pescoço para procurar um pouco de erva. Francisco venerado por um homem do povo (na mesma igreja de Assis): à direita dois nobres se admiram, vendo um homem que, ajoelhado, estende sua capa para que o Santo passe sobre a mesma; à esquerda, dois outros nobres se admiram porque São Francisco faz ato não de passar sobre a capa, mas de erguer o homem: seis figuras distribuídas aos lados, enquanto no centro só aparece a capa estendida.

Essa sobriedade aumenta o sentido dramático do episódio, mais do que uma multidão de figuras. Michelangelo impõe-se por sua força, Raffaello por sua serenidade, Leonardo por sua incansável procura de novidade. Giotto com sua sobriedade une a serenidade à força e alcança o novo. Ele é poeta e homem ao mesmo tempo: sabe revestir de formas sugestivas e poéticas os dogmas da fé e os conceitos da razão. Em nenhum outro artista encontraremos com tanta economia de particulares uma tão grandiosa riqueza de efeito: uma extraordinária limpidez e uma facilidade elementar tornam a obra de Giotto realmente clássica, no sentido exato da palavra. Clássica é a obra esteticamente perfeita; clássico é o artista que simplifica. Esse classicismo concretizava-se em Giotto, pois nele a arte era equilíbrio espiritual, perfeita fusão de simplicidade e de evidência.

Outro exemplo desse equilíbrio encontra-se no campanário da florentina igreja de “Santa Maria del Fiore”. Comparada com as

maciças e escuras tôres do gótico francês, a jóia arquitetônica de Giotto foi desenhada e construída com espirito admirável de síntese e de potência: o cintilar de mármore multicores, a variedade das ornamentações, a agilidade da construção prenunciam o século de ouro da arquitetura. Se a Renascença é luz, côr, serenidade, harmonia, êste campanário é talvez o fruto mais belo da pré-Renascença.

Giotto anunciou, portanto, a nova época da arte, pedindo tudo a sua humanidade interior e olhando com pureza a realidade, que o rodeava. Mais uma vez, vida e natureza se confundiam na alma de um artista, que, ao par de seu amigo Dante, recebera de Deus a dádiva divina de ler no coração humano as paixões para acalmá-las na contemplação da eterna natureza.

A predileção de Giotto em pintar tantas cenas da vida de São Francisco de Assis não deve ser interpretada como uma moda de seu tempo. Na verdade, Giotto nasceu quarenta anos depois da morte do grande Santo; e o ambiente estava ainda inflamado pela palavra maravilhosa de um homem verdadeiramente extraordinário. Todavia, parece-me interessante notar que nenhum outro artista, a não ser raramente, sentiu-se atraído por essa figura de Santo. Giotto pode ser definido como o pintor de São Francisco, assim como Dante o poeta do Santo de Assis. Até, muitas vêzes poeta e pintor aproximam-se de maneira tão admirável que para compreender os versos dantescos é útil olhar os frescos de Giotto, enquanto que admirando os frescos de Giotto afluam espontaneamente aos lábios os versos de Dante. Como é possível que os versos do poeta e as figuras do pintor possam integrar-se tão prodigiosamente?

A resposta a esta pergunta estética necessita de algumas observações, a meu ver fundamentais. Em geral, estamos acostumados a ver o Santo de Assis sob dois aspectos diferentes. São Francisco é o Santo da pobreza: o conceito moral da caridade cristã ressurgiu com tôda sua grandiosidade evangélica. Êle é o Santo que renova, até sublima a palavra de Cristo, pois que nele vemos o exemplo de nossa vida terrena traduzido no desprêzo pela riqueza, no auxílio ao próximo, na liberdade espiritual em contacto com tôdas as criaturas da terra, com a própria natureza. O ideal franciscano é por nós traduzido nas palavras "paz", "bem", "caridade", "pobreza", "obediência": palavras divinas que cada vez mais se apresentam em nosso espírito no contraste evidente que encerra em si os germes da superioridade brutal do mal, da destruição. O Santo da pobreza é também o Santo da doçura fraternal, do amor, da felicidade espiritual, que se identificam com a obra boa

e humana. O outro aspecto de São Francisco refere-se à força social de seu movimento humanitário em tempos tão trágicos de lutas políticas e religiosas. O Santo de Assis tentara conciliar o dissídio político-religioso entre as duas maiores autoridades, o Pontífice e o Imperador do Sagrado Império Romano; e a tentativa não se baseava sobre questões de princípio ou de imposição, não empenhava a luta com o reitor das almas ou com o reitor dos povos: começava, ao contrário, com a renúncia individual a toda ambição terrena para chegar, através da pacificação fraternal dos espíritos, à grandiosa unidade da fé. Em outras palavras, êle compreendera que a luta teria continuado sem vencedor nem vencido, e que outros teriam enfraquecido no inútil contraste; e o que é pior, a Igreja teria ficado exausta num caminho diferente daquele para o qual a encaminhara o Redentor. E então procura substituir os dois contendores com o verdadeiro protagonista do dissídio: aquêlo povo escravizado, pobre, indefeso, que se tornara descrente; aquêlo povo que servia ao imperador como instrumento brutal de guerra, ao Pontífice como elemento para empunhar um direito de preponderância; aquêlo povo que já não pertencia ao imperador e nem ao Papa, e que infelizmente deixara até de pertencer a si mesmo. Com ação lenta e penetrante, reconduzindo o povo para a fé e a dignidade, o encaminhava, renovado como cidadão, ao conceito de nação, como cristão à autoridade do chefe espiritual. Ao papa Inocêncio III pareceram demasiadamente ousados os princípios de São Francisco; tão ousados que várias vezes oscilou antes de aprová-los: os tempos tornavam-se cada vez mais escuros e a luta estava prestes a alcançar o vértice. Mas já a semente lançada pelo humilde frade começava a produzir seus frutos na compreensão popular, a nascente tornava-se rio impetuoso. Embora os benefícios não fôsem imediatos, contudo o exemplo fôra dado: a influência do Santo de Assis descerrava as portas da Idade Moderna, fazendo nascer a alma e a arte da Renascença italiana.

Pois bem, é sob êstes dois aspectos que Giotto vê São Francisco; até, para sermos exatos, êle os reúne sob um só aspecto, profundamente humano. Nele o artista vê o homem que dava com sua vida e sua obra o exemplo da renovação; por isso os episódios da vida o interessam mais do que as áridas alegorias, nas quais a arte de Giotto aparece despida de originalidade e de espontaneidade. Nas alegorias franciscanas o pintor é teólogo como Dante no Paraíso; mas nos episódios da vida de São Francisco é humano como Dante no Purgatório. A vida do Santo concede a Giotto a maravilhosa centelha que acende o estro do gênio. Desde o dia

em que o filho do rico mercador, após uma mocidade mundana, tomado por profunda crise, recebe dos lábios do Cristo crucificado na linda igreja de São Damião em Assis a ordem: “Anda e restabelece minha igreja que está ruindo”; e, despindo-se públicamente de tudo quanto possuía, contra a vontade do pai que o acredita louco e os moquejos dos conterrâneos que gritam ao redor do fanático (conforme êles pensavam), retira-se à vida primitiva, entre férvidas orações e duras mortificações da carne; desde aquêle dia, a vida de São Francisco é uma sucessão de episódios que chegaram até nós pela tradição com reminiscências tão vivas da vida cotidiana que podemos afirmar não passe hora sem que uma lembrança franciscana nos reconduza com o pensamento a êle.

Nessa humanidade Giotto encontra sua mais feliz e fecunda inspiração: nisso êle é realmente o iniciador da Renascença, porque reconduz o espírito para a vida, tirando-o do misticismo e levando-o à realidade que palpita, vegeta, vive a seu redor. Giotto e São Francisco se compreendem, se integram, se identificam: o Santo quer glorificar a potência de Deus em tôdas as criaturas, o pintor vê nas figuras de sua arte os homens que sorriem, choram, se revoltam, combatem, trabalham; numa palavra, vivem. Até o pintor vai além, supera o misticismo, o idealismo, vê a obra do Santo em tudo o que de mais humanamente lógico possuía em si: também o pensamento transforma-se em realidade evidente, exata, palpitante, plástica. A natureza aparece reproduzida em seus elementos essenciais, o suficiente para criar a atmosfera, o ambiente, o espírito das cousas; todavia, daquela natureza reproduzida tão ingênuamente nasce o episódio franciscano. Quem quer compreender um fresco de Giotto leia um *fioretto* de São Francisco; quem quiser admirar um *fioretto* em sua realidade, admire uma cena pintada por Giotto. Um só exemplo: leia-se algumas linhas do *fioretto* (XVI) no qual o Santo pregou aos pássaros e tranqüilizou as andorinhas. “(São Francisco) viu algumas árvores à beira da estrada, nas quais havia um infinita quantidade de aves: isto maravilhou São Francisco, que disse aos companheiros: — Esperai-me aqui, na estrada, enquanto vou pregar às minhas irmãs aves, — e entrou no campo e começou a pregar às aves, que estavam no chão; e súbitamente quietas, durante o tempo em a êle, e tôdas juntas permaneceram quietas, durante o tempo em que São Francisco falou... Dizendo-lhes estas palavras, tôdas as aves começaram a abrir o bico, a estender o pescoço, a abrir as asas, a inclinar reverentemente as cabeças até ao chão, e com atos e cantos demonstraram que o pai santo lhes dava imenso prazer. E São

Francisco rejubilava-se com elas, alegrava-se e admirava-se muito de tão grande quantidade de aves, de sua belíssima variedade, atenção, familiaridade; pela qual cousa êle, em seu devotamento, louvava o Criador...”. Pois bem, tudo isso não é talvez visível no fresco de Giotto? Tudo: a estrada, os companheiros, as árvores, as aves, a alegria, a admiração, a variedade. Existe naquela pintura a voz dos pássaros; e existe além disso, o sentido profundo daquilo que o Santo dizia e os pássaros entendiam. A potência evangélica e humana de São Francisco resume-se tôda num fresco de Giotto; e o pintor fazia esquecer a arte que o precedera, apontando, assim como o Santo, o novo caminho, no qual a humanidade teria novamente encontrado a si mesma.

*

Muitas vêzes tive ocasião de observar como seja perfeita a intuição dos poetas, que, melhor do que os críticos, podem resumir um parecer artístico. Em seu Purgatório (XI, 94-96), Dante quer afirmar com exemplos a caducidade da fama humana; e serve-se de uma comparação bem apropriada:

Credette Cimabue nella pittura
tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
sí che la fama di colui oscura.

Está aí um juízo claro e sintético: “Cimabue acreditou manter o louro na arte da pintura; mas Giotto agora é aclamado e nubla a fama do primeiro”. Notemos bem: Dante (1265-1321) é contemporâneo de Giotto (1266-1337); e se quisermos uma confirmação ainda mais clara, podemos ler algumas palavras de Boccaccio, de pouco posterior (1313-1375), que introduz numa sua novela do *Decameron* (VI, 5) uma observação preciosa para nós: “Tão alto foi o gênio de Giotto, que não houve cousa oferecida pela natureza (mãe operadora na contínua mudança dos céus) que êle com o cinzel, a pena ou o pincel não retratasse tão parecida com ela própria ou ainda mais real; com tanta perfeição que amiúde aconteceu que o senso visual dos homens enganou-se, tomando por verdadeiro aquilo que era pintado”. A obra de Boccaccio é um espelho fiel da vida de seu tempo; daí concluirmos que já os contemporâneos tinham notado a grande inovação da pintura de Giotto: dois séculos nos separam da Renascença; todavia, o primeiro passo fôra dado. A escola de Giotto continua a obra do mestre; paralelamente desenvolve-se a escola de Siena, que, menos realista e mais suave,

não se afasta da grandiosa novidade: dar vida às personagens e às cenas, ampliando o horizonte da pintura com os ciclos didáticos.

A herança de Giotto passa através de uma longa série de artistas, que acrescentam cada um um motivo pessoal: Masolino da Panicale une à sinceridade a observação; Masaccio acrescenta ao realismo a contemplação; e Frei Angélico nos dá um misticismo que supera a realidade com a sincera contemplação do divino. A arte dos mestres passa para os discípulos: aluno de Frei Angélico é Benozzo Gozzoli, intelecto rico de fantasia, que pinta seus frescos com a singela alegria de um romancista; Andrea del Castagno procura em suas figuras e nas paisagens o baixo-relêvo; Paulo di Dono (Paulo Uccello) cria a moderna perspectiva; Filippo Lippi funde o idealismo e a síntese, levando os assuntos religiosos para a realidade cotidiana; Sandro Botticelli une lirismo e fantasia, espiritualiza as figuras até deformá-las idealmente; Filippino Lippi, filho de Filippo, pinta com serenidade grandiosos assuntos religiosos; Pietro di Cosimo reproduz nos retratos sua esquisita alma de sonhador; Domenico Ghirlandaio põe nos contornos das composições cristãs a vida da burguesia florentina; Piero della Francesca segue com maior genialidade técnica a perspectiva de Paulo Uccello. Surgem novas escolas: aos artistas toscanos, agora lembrados, contrapõem-se os artistas da Úmbria: Melozzo da Forlì estuda a pura beleza do desenho; Luca Signorelli é o precursor imediato de Michelangelo na força dos músculos, na dramaticidade dos grupos humanos, na trágica visão de episódios apocalícticos; Pietro Vannucci (o Perugino) é o precursor imediato de Raffaello no amor pela beleza serena de suas Virgens e de seus Santos; Bernardino di Betto (o Pinturicchio) é cheio de alegria juvenil e de grandiosidade sonhadora. As escolas da Itália do norte são ricas de personalidades artísticas: Andrea Mantegna é um naturalista que cria com a côr o sentimento da vida e com o desenho a realidade da natureza; Cósimo Tura e Francesco del Cossa dão às figuras e às paisagens uma força arquitetônica; Francesco Francia pinta com ingenuidade e suavidade inimitáveis Virgens, Santos; Carlo Crivelli é um maravilhoso decorador; Antonello da Messina começa na Itália a pintura a óleo da escola flamenga e dá aos retratos uma psicologia surpreendente; Jacopo, Giovanni e Gentile Bellini reproduzem Veneza como fundo das composições religiosas, enquanto Vittor Carpaccio descreve com inexaurível fantasia, representando a lenda como história e os episódios históricos como sonhos irrealis. Ao redor destes grandes vive uma multidão de discípulos, que completam e continuam a obra dos mestres. Mas todos derivam de Giotto, em todos é possível ver algum particular dêle: até nos artistas dos nossos dias.

Na verdade, a herança de Giotto é particularmente moderna. Mas é preciso entender-nos bem e não confundir (como aconteceu tantas vezes) a espontaneidade com as correntes reflexas dos modernos e dos contemporâneos. No século passado tivemos na Inglaterra uma volta a Giotto com a escola “pré-rafaelita” de Dante Gabriele Rossetti. E’ a época do Romantismo, logo uma época de revolucionários contra o convencionalismo acadêmico e neo-clássico; e Rossetti (artista genovês, mas que viveu nas neblinas de Londres) animou um grupo de artistas (os melhores foram Holman Hunt, John Everett Millais, Edward Burne-Jones, Spencer Stanhope e George Frederick Wath) a voltar para as tradições da arte ingênua dos pintores, que viveram ao lado e depois de Giotto; mas a arte ingênua destes pintores encontra-se no amor pelo símbolo, pelas lendas, pelo lirismo delicado, pelas graças serenas e profundas da natureza. A escola “pré-rafaelita” (que teve seu apóstolo no crítico esteta John Ruskin) baseava-se numa arte naturalista, que todavia era completamente intelectual: ora, é possível com o intelectualismo voltar à simplicidade espontânea de Giotto? O mesmo acontece com o alemão Friederich Overbeck, que viveu em Roma e fundou a escola chamada dos “Nazarenos”, que imitavam com frieza acadêmica a arte mística de Frei Angélico e de Perugino. A imitação nega a espontaneidade; e o que é vivo, claro, simples torna-se frio, obscuro, complicado.

Não podemos negar que uma das tendências da pintura contemporânea é a volta para o primitivismo; mas também aqui temos um erro fundamental. Vimos como a arte de Giotto nasce do contraste entre o velho mundo que pouco a pouco agonizava para dar lugar a um novo ambiente, do qual desabrochavam diferentes ideais; também o nosso tempo está cheio de contrastes e pode renovar-se; porém, essa renovação, que vem após as revoltas modernistas das escolas de vanguarda, não pode voltar a uma imitação do primitivismo de Giotto. O primitivismo é espontaneidade, que surge num ambiente particular: precisaria voltar não para aqueles modelos, mas para aquela alma, dentro da qual não pesava uma tradição. Nossos pintores primitivistas conhecem a maravilhosa perfeição alcançada por Michelangelo, Raffaello, Leonardo, Murillo, Van Dyck, Rubens, Rembrandt. . . A moderna simplicidade não é espontânea porque empobrece a pintura num exagero pior ao das escolas de vanguarda, que destruíram o que de bonito trouxera o impressionismo e o expressionismo. Além disso, o primitivismo de hoje, pela mania de parecer simples, faz desaparecer tudo, até o necessário; ou então muda o essencial para o virtuosismo; e quando quer ser realista, acaba deformando a realidade com o desejo

de torná-la primitiva. Tudo isso é falso, quando não chega ao ridículo.

O primitivismo, para ser sincero e verdadeiramente artístico, deve ter início na alma: o dia em que pudermos ser puros de coração, poderemos ser primitivos na arte. Enquanto não tiver chegado êsse momento, olhemos ao nosso redor e observemos a natureza, verdadeira criatura de Deus, que não muda com o mudar das épocas, com a sucessão dos acontecimentos, com o piorar dos homens em tempos em que o ódio e a brutalidade prevaleceram infelizmente sôbre a palavra divina de paz.

G. D. LEONI

Professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.