

Estudo de caso

O Concurso de Florença de 1401

No início do século XV, a cidade de Florença desenvolvia um conjunto de políticas que tinham como orientação a afirmação de sua autonomia e a construção de sua identidade como uma nova Atenas. De fato, enquanto França, Espanha e Inglaterra constituíam-se em poderosas monarquias centralizadas, a Itália encontrava-se em um panorama diverso marcado pela vitalidade mercantil de suas cidades-estados, a rivalidade comercial e artística entre elas e a força de suas corporações.

As artes plásticas conheceram portanto um grande impulso em toda a Itália, o que não deve ser tomado apenas como uma decorrência da ascensão social, econômica e política da classe dos mercadores e suas poderosas corporações.

É antes uma manifestação do gosto de uma época e de uma mentalidade que incorporava ao mesmo tempo o sentimento de pertencimento do indivíduo à sua cidade, a profunda devoção diante do exemplo da vida dos santos - expressa na arte sacra - e também o orgulho pessoal decorrente do status social alcançado.

É interessante, observar, a este respeito, como Giovanni Rucellai, importante comerciante florentino do século XV se manifesta sobre a importância da arte e suas relações com a cidade:

“tais coisas [como construir e decorar igrejas e palácios] provocam-me o maior contentamento e o maior prazer, pois servem à glória de Deus, à honra da cidade e à minha própria memória”

Mas bem antes da construção do famoso palácio dos Rucellai, obra de Leon Batista Alberti na década de cinquenta, a cidade se entusiasmara com um evento artístico de grande significado em seu tempo, despertando o orgulho dos cidadãos florentinos, mas também de profunda importância para a história da arte.

Tratava-se do concurso lançado pela corporação dos mercadores de lã e tecido, a Calimala, para a construção e decoração das portas do Batistério de San Giovanni, em Florença.

Há neste episódio um curioso arranjo de interesses entre a esfera do público e a do privado. Uma entidade de caráter particular, composta de grandes comerciantes, abre um concurso público “aos mestres de todas as terras da Itália” para decorar um ambiente religioso, da Igreja Católica portanto, de ampla freqüentação pública. Nada de estranho nesta articulação de instituições:

“A distinção entre o público e o privado não se ajusta bem para caracterizar as funções da pintura do século XV. As encomendas individuais geralmente vinham a ter funções públicas, eram freqüentemente destinadas a locais públicos: um painel de altar ou um ciclo de afrescos na capela lateral de uma igreja não podem ser consideradas como particulares em nenhum sentido habitual do termo” .

É inclusive., dentro desta concepção que deve ser tomada a frase de Rucellai anteriormente citada, a cerca da importância da pintura para a cidade, a religião e a sua própria pessoa.

Convenções da produção e do “consumo” da obra artística

Outros aspectos típicos dos valores sociais da renascença italiana, no século XV, podem ser deduzidos das regras do concurso. Ao que tudo indica, as orientações do concurso foram determinadas com tanta especificidade que os concorrentes viram-se diante da tarefa de assumir um plano prévio já bem elaborado.

Aparentemente, ainda estavam muito condicionados às circunstâncias de trabalho de um artesão que recebe a encomenda e a executa conforme o gosto do cliente. Tudo que a obra deveria “conter” estava dado de antemão: da temática à matéria-prima utilizada, passando pelo formato do suporte espacial da obra e pela quantidade de figuras e personagens a serem impressos na imensa porta.

O material utilizado deveria ser o bronze, o espaço da porta a ser decorado era delimitado por molduras quadrilobadas, mais próximo das práticas góticas. Nestes parâmetros espaciais deveria ser narrada uma determinada história bíblica: o sacrifício de Isaac.

Dos sete concorrentes apenas dois realizaram propostas que se conservaram até nossos dias. Ambas têm exatamente os mesmos elementos: o pai, o filho, dois servos, o jumento, o carneiro e o anjo. Ambas têm as mesmas dimensões: 53 x 43 cm.

Estas especificações da encomenda não são, entretanto, corpos estranhos no mundo do Quatrocentto. O pintor era contratado e controlado por um indivíduo ou instituição e, como demonstra Baxandall ao analisar um contrato que considera “menos atípico” do período, “(..) os contratos especificam o que o pintor deve pintar, as vezes mediante desenho prévio; indica como deve ser o pagamento; determina o tipo de material e de cor que deve ser usado (ouro e azul ultramarino, este à base de lápis-lazúli)” .

Não dispomos do contrato que determinou o concurso de 1401, mas podemos facilmente destacar suas aproximações, inclusive no que se concerne a aparente carga excessiva de prescrições do concurso, em relação ao que Baxandall chamou de acordo “menos atípico”. Afinal aquele pesquisador revela, por exemplo, como o mestre Domenico Ghirlandaio, ao ser contratado em 1485 por Giovanni Tornabuoni para decorar Santa Maria Novella, em Florença, aceitou a inclusão de “figuras edifícios, castelos, cidades, montanhas, colinas planícies, rochas trajas, animais, pássaros e bestas de toda sorte” em sua obra.

Como sustenta Baxandall, ao analisar a arte italiana no século XV, “a pintura é fruto de várias formas de relações sociais inclusive das relações comerciais” e como tal é objeto de transações e contratos, desde o momento da sua produção, pelo menos no período e no espaço social que estamos analisando.

Há ainda imposições que não se deixam captar pela letra dos contratos, mas que nem por isso são menos presentes na criação. As pinturas religiosas do século XV – e a maioria o era certamente – prestavam-se a uma finalidade específica, indubitável. Ligavam-se a um corpo teórico influente sobre a instituição contratante.

Em toda criação artística há que se considerar alguns fatores ao mesmo tempo estéticos e sociais que se fundem na obra com o próprio material empregado: as convenções sociais e as tradições técnicas se associam ao repertório de imagens que povoam a mente do artista. Alguns destes elementos analíticos podem ser apontados na famosa disputa entre Ghiberti e Brunelleschi, por ocasião do concurso para a construção das portas do Batistério da Igreja de San Giovanni, ocorrido em 1401, em Florença.

Elementos de caráter social, tais como as convenções do período, definidas nas relações entre a esfera do público e a do privado, com as quais comumente os artistas conviviam no momento da criação de sua obra. Ainda nesta parte, também indicamos alguns outros aspectos sociais que se manifestam na obra, oriundas das expectativas que as instituições e o público alimentam em relação à obra. Para esta parte do trabalho nos servimos das considerações apresentadas por Baxandall em sua obra sobre pintura no século XV na Itália, em que trata das relações entre cliente e artista definidas em contratos.

Elementos de caráter estético, tais como a composição, o traçado característico, as técnicas e as tradições artísticas presentes na criação das duas obras. Para esta parte do trabalho nos servimos das considerações iniciais de Pope-Hennessy em sua obra sobre a escultura italiana, bem como de um modesto - incompleto, portanto - levantamento da bibliografia sobre o assunto. Aqui também tentamos aplicar algumas categorias analíticas levantadas por Baxandall a partir do que considera como sendo as “capacidades e habilidades visuais do homem do século XV” – na Itália.

A disputa afunilou-se entre dois: Lorenzo Ghiberti e Filippo Brunelleschi. A distância que os dois estilos guardam entre si alarga-se continuamente, quanto mais o olhar se detém sobre os dois relevos. Aos contemporâneos não passou despercebido que se tratavam de dois caminhos distintos, de dois processos criativos, desencadeando “acaloras discussões não só entre os juízes, mas também entre os cidadãos de Florença” de 1401.

Lorenzo Ghiberti nasceu em Florença em 1378 e seu pai foi um famoso ourives daquela cidade. Ghiberti foi um divulgador de idéias humanistas e suas principais obras, além das portas do Batistério de Florença, foram as estátuas de São João Batista, São Mateus e Santo Estevão para Or San Michele, os relevos da pia batismal de Siena e peças de ourivesaria, hoje desaparecidas. Nos últimos anos de sua vida escreveu um tratado de história da arte chamado *I Comentari*, no qual, além de apresentar a biografia de artistas clássicos e do Trecento, procura estabelecer bases científicas da arte figurativa. Morreu em Florença, em 1º de dezembro de 1455.

Brunelleschi também nasceu em Florença, em 1377 e seu pai foi um notário, profissão que se recusou a seguir. Além do concurso de 1401, participaria de outro, em que novamente enfrentaria Ghiberti, referente à construção da Cúpula da Catedral de Florença em 1418.

Na arquitetura, Brunelleschi deixaria marcas profundas, pois “durante cerca de 500 anos os arquitetos da Europa e da América seguiram-lhe os passos”. Na pintura, seus estudos e escritos sobre a perspectiva geométrica, da qual é considerado por muitos como sendo o inventor, se tornou base para as gerações renascentistas seguintes.

Ghiberti partia de uma tradição gótica. Seu próprio pai era um ourives desta tradição e fora “considerado um dos melhores escultores de Florença” . Para flagrar a elegância do traçado gótico, basta deixar o olhar ser conduzido pelas linhas circulares e ondulantes presentes em toda a composição e realçadas pelos contornos curvilíneos dos corpos do pai e do filho, no centro do painel. Suas figuras manifestam também traços dos modelos clássicos. Observe-se, a este respeito, o drapejado das dobras dos mantos dos servos e ainda o nu de Isaac, com sua curvatura “grega” que “segue o modelo de um Apolo clássico” .

Como vemos, o gótico de Ghiberti não se incompatibiliza com suas figuras clássicas, pelo contrário, reforça-as.

“Ghiberti pretende ser o continuador de uma arte equilibrada e harmoniosa, cuja substância “gótica” lhe aparece tanto menos quanto enriquece regularmente os pequenos empréstimos à arte antiga, chamando “grego” a tudo o que parece delicado. Trata-se de um desenvolvimento continuado sobre uma base já encontrada..” .

Já Brunelleschi parte de uma tradição florentina que se funde na obra de Giotto e dos Pisano. Prevaecem os traços angulares, retilíneos, como linhas de força que cruzam a composição realçados verticalmente pelo ziguezague das pernas e do corpo de Isaac, atormentado pelo medo, e horizontalmente pelo conjunto formado pelo braço esquerdo do anjo e direito de Abraão, como “como um rápido jogo de alavancas...”.

“A fonte a que Filippo remete – acrescenta Argan - , passando por cima da tradição plástica do fim do século XIV, é Giovanni Pisano; demonstra-o o encadeamento da composição e mais literalmente a analogia do gesto do anjo com um detalhe do Juízo no púlpito de Pisa” .

Também em Brunelleschi podemos localizar elementos clássicos. O servo que está do lado esquerdo é um comentário do conhecido bronze romano (hoje no Museo Capitolino em Roma) que representa um rapaz retirando um espinho do pé.

Ainda no campo da composição e do “problema espacial”, observa-se que ambos os escultores também diferem já na forma de inserir suas figuras na moldura gótica. Ghiberti é de certa forma disciplinado ao respeitar os limites dos cantos quadribolados, dispendo metodicamente o anjo à direita e o carneiro à esquerda. Uma diagonal separa, à direita pai e filho e, à esquerda, servos e o pequeno jumento. Brunelleschi, ao contrário, cria uma cena retangular estrangulada pelas reentrâncias circulares da moldura gótica.

Como afirma Pope:

“but unlike Ghiberti he [Brunelleschi] rebelled against the form of relief, and though he too filled three of projecting lobes with figures, his scheme was a rectangular design cut by the gothic frame”

O problema narrativo e o problema expressivo

O debate e o surpreendente contraste entre os competidores não ocupou somente a mente dos juizes e cidadãos contemporâneos da Florença do início do século XV. Ainda hoje podemos exercitar diferentes análises sobre cada um dos relevos. O resultado final alcançado por cada um dos artistas leva LETTS, por exemplo, a concluir que a obra de Ghiberti é melhor no aspecto descritivo, enquanto Brunelleschi o teria superado quanto à narrativa: “é a de Ghiberti [a melhor obra], tão maravilhosamente harmonioso é o equilíbrio das duas partes em que ele dividiu a composição, tão melodioso é o tratamento do corpo de Abraão com sua elegante curva realçada pela paisagem que refluí” .

OLSON é ainda mais contundente: enquanto Brunelleschi exhibe uma técnica “desajeitada” , Ghiberti, o vitorioso do concurso, é elegante e sua composição seria então “unificada”, graciosa. Brunelleschi teria falhado na integração das figuras justamente por priorizar a narrativa.

“He [Brunelleschi] failed to integrate his figures, thus making his narrative abrupt and jerky. By contrast, Ghiberti’s depiction is unified pictorially and optically with light and landscape playing important parts in his exquisitely chased panel. There is a graceful flow between the Gothic proportioned figures and the Isaac embodies the idealism so fundamental to classical art. Moreover, Ghiberti presents the narrative with a seductive ease that belies the complexities of his composition, overlaid with decorative charm and anecdotal details” .

Já Argan salienta que a composição de Brunelleschi cria uma estrutura própria a serviço da expressividade que confere a suas figuras:

“A decisão das posturas, a energia dos gestos,...Abraão optou pelo sacrifício, está decidido a realiza-lo, mas a vontade do anjo contrasta com a dele – a ação dramática nasce e termina neste contraste. No centro da composição a mão do anjo que aferra o pulso de Abraão, as duas vontades que se chocam, vértice da pirâmide que começa com dois servos em baixo. “Um movimento único em cadeia, como um rápido jogo de alavancas...”; O contraste de vontades é que faz as ações e a história” .

Em Ghiberti, “os gestos são indecisos – continua Argan - não expressam vontade, mas intenção; e o anjo ainda está longe no céu. O tempo da ação é indeterminado, assim como o espaço. No centro da composição a crista da rocha em diagonal; episódio dramático e figuras anedóticas no mesmo plano.” a história é pretexto para trabalhar a matéria” .

Ao adentrarmos, portanto, no problema narrativo e no problema expressivo, o veredicto parece pender para o lado de Brunelleschi. O contraste entre os dois processos criativos dos dois artistas fica mais claro nos grupos centrais, como afirma Pope:

“Ghiberti’s are ideal figures, the Abraham stands with a ritual knife in his right hand, and Isaac kneels resignedly upon the altar as he awaits the blow.”; With Brunelleschi the figures are real; the Abraham moves forward with horror-struck expression, wrenching back Isaac’s head and plunging the knife into his throat, and the face of Isaac is deformed by fear and pain” .

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio Carlo. Clássico Anticlássico – O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel. São Paulo. Companhia das Letras, 2001.

BAXANDALL, Michael. O Olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Tradução: Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1991.

CHASTEL, André. A Arte Italiana. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo. Martins Fontes Editora, 1991.

GOMBRICH, E. H. História da Arte. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro. LTC Ltda, 1999.

LETTS, Rosa Maria. O renascimento. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro. Zahar Editores 1994.

OLSON, Roberta J.M.. Italian Renaissance Sculpture. London. Thames And Hudson, 1992.

POPE-HENNESSY, John. Italian Renaissance Sculpture. London. Phaidon, 1996.