



# GIOTTO\*

## Carlo Carrà

palavras-chave:  
arte italiana;  
séc. XIV;  
Giotto;  
capela dos  
Scrovegni

Ao comentar a obra de Giotto, Carrà exalta qualidades como “frescor”, “espontaneidade” e uma “rude graça plástica”. Ele acentua as diferenças entre sua posição e as de outros críticos ou comentadores, como os adeptos de “certos pseudoprimitivismos” ou da “teoria derivada do platonismo do século XVI”; Ruskin; Marcel Raymond; Mason Perkins. Afirma que, para apreender a “humanidade” da obra de Giotto, “em lugar de qualquer teoria estética”, seria necessária “sensibilidade pictórica”. Por fim, Carrà examina a decoração da capela dos Scrovegni (Pádua, 1305), “onde o gênio de Giotto atinge seu máximo esplendor”.

keywords:  
Italian art;  
XIV century;  
Giotto;  
Scrovegni  
chapel

While commenting Giotto's art, Carrà enhances qualities as “freshness”, “spontaneity”, and a “rough plastic grace”. He points out the differences between his position and those of other critics or commentators, such as the adherents of “certain pseudo primitivisms” or of “the theory derived from XVI century's Platonism”; Ruskin; Marcel Raymond; Mason Perkins. He states that, in order to apprehend the “humanity” of Giotto's art, “instead of any aesthetic theory”, a “pictorial sensibility” would be necessary. Finally, Carrà examines the decoration of the Scrovegni chapel (Padova, 1305), “where Giotto's genius achieves its maximum splendor”.

\* Originalmente publicado em **Giotto: la cappella degli Scrovegni**. Milão: Edizioni d'Arte Amilcare Pizzi, 1949.

1. **Giotto**. Roma: Casa Editrice d'Arte Valori Plastici, 1924.

Escrevi em outras circunstâncias – agora remotas – que a obra de Giotto tem para mim um valor profundamente atual, e para sustentar a minha afirmação eu alegava que ela está entre as mais espontâneas realizações do gênio pictórico italiano, vendo na genialidade e espontaneidade giottescas um precioso ensinamento para sermos, por nossa vez, genuinamente sinceros para conosco mesmos<sup>1</sup>. Além disso, eu via na obra de Giotto a maneira de vencer o orgulho da habilidade mecânica e dos tecnicismos, que tanto dano trouxe à arte de nossa época. Assim, não se deve de modo algum acreditar que eu tenha a intenção de dar crédito a certos pseudoprimitivismos, cuja mania infantil de trazer de novo à moda uma falsa ingenuidade não é sequer discutível, já que aquilo que chamam de retorno à pureza expressiva é apenas prova corrompida e decadente de falta de acabamento e de incapacidade e constitui uma flagrante difamação para a arte dos primitivos. Ademais, vale afirmar que para apreender a eterna humanidade da obra de Giotto nenhuma teoria estética bem-elaborada é suficiente, e, mais do que conceitos estéticos, filosóficos e históricos, é preciso a posse daquela faculdade penetrante, ágil e refinada que se chama, em termos vagos, sensibilidade pictórica, sem a qual se corre o risco de cometer os erros mais grosseiros, como aconteceu com os nazarenos, os puristas e os pré-rafaelitas, os quais, com a mente cheia de ideologia abstrata, buscaram nos trecentistas a religiosidade tanto quanto o valor artístico, demonstrando ignorar que a religiosidade deve ser considerada somente como matéria de arte, com os mesmos direitos de qualquer outra matéria oferecida ao artista pela vida, e não mais. Fé ou incredulidade, reprovara Goethe, não são os órgãos com os quais se deve considerar uma obra de arte, mesmo que ela seja de conteúdo religioso. Com essas palavras o poeta estabelecia implicitamente a necessária distinção das intrincadas relações entre as obras de arte.

Portanto, para obter uma concreta valorização crítica da pintura giottesca, nós nos limitaremos exclusivamente a suas características estilísticas, deixando de lado as conjeturas e argumentações que nos parecem destinadas a se demonstrar sempre mais ou menos inconsistentes. O próprio Ruskin, embora tivesse da arte uma opinião menos fantástica do que vários de seus contemporâneos, caiu em muitas abstrações e erros de atribuição apontando, em seu livro *Mornings in Florence* [Manhãs em Florença], a autoria dos afrescos da capela dos Espanhóis de Santa Maria Novella a Giotto, ao passo que todos hoje sabem que são do florentino Andrea di Bonaiuto; e, a respeito da capela Bardi, corre a seguinte frase: “ela não passa de um grande e esplêndido vaso etrusco colorido, virado de cabeça para baixo como um sino de

escafandrista”. Tampouco se poderia chegar mais perto da verdade na arte giottesca seguindo as opiniões de certos eruditos, que muitas vezes atribuíam abusivamente a Giotto obras sobre as quais a crítica mais tarde formulou juízo bastante diverso e definitivo. Quanto aos documentos, há de fato pouco a confiar; raros e incertos, não oferecem nenhum subsídio sério.

Mas, para que não se presuma aqui a vontade de uma negação apriorística, fazemos questão de declarar que levamos em conta todas as contribuições da doutrina que julgamos úteis para nosso ensaio, ainda que, pela brevidade, não se faça aqui menção específica e fiquem subentendidas. Igualmente pouco persuasivas parecem as afirmações de Marcel Raymond e de Mason Perkins, que, a meu ver, insistem demasiadamente sobre a importância da influência gótica em Giotto, enquanto o que mais nos importa notar é que este retoma para si o espírito e as tradições românicas; e com isso queremos dizer que ele não surgiu inesperadamente do nada, e, além da influência gótica, além dos ensinamentos de Cimabue, soube provavelmente tirar proveito de Giunta Pisano, Margherita d'Arezzo, Coppo Marcellino, Guido da Siena, apenas para citar alguns nomes. Mas, mesmo admitindo que estes, já antes do advento de Giotto, tendiam a um modo de conceber mais espiritual em relação ao dos bizantinos, não podemos deixar de observar que o caráter de sua pintura é muito mais elementar e bruto do que o da arte giottesca.

Mais fundamentada, possivelmente, é a afirmação de quem acreditou que em Giotto tivesse operado a contribuição de Duccio di Buoninsegna, ainda que também a esse respeito se possa observar que o caráter dos dois artistas é essencialmente diverso. Duccio é por certo um grande artista, que, mesmo inspirando-se nos mosaicos bizantinos e especialmente nos miniaturistas, soube conferir a suas pinturas um tom novo e totalmente pessoal. Mas a delicadeza de suas linhas não tem nenhum parentesco com a rude graça plástica de Giotto. Parece-me portanto inútil dar excessiva importância às opiniões que sobejam sobre esse argumento e a prioridade do sienense (se a mais antiga memória que existe dele é de 1228 e sua vida prorrogou-se até 1318) não modifica intrinsecamente a questão relativa às duas tendências, uma linear em Duccio, a outra plástica em Giotto.

Entretanto, quero me deter sobre outro ponto: para compreender plenamente a arte de Giotto não se deve seguir a teoria derivada do platonismo do século XVI, que, com o pretexto de uma beleza por assim dizer clássica, levou a crítica a se afastar do estudo da arte dos primitivos; como se, por outro lado, seguir Giorgio Vasari equivalesse a recair

em julgamentos parciais, errôneos e substancialmente genéricos. O crítico aretino afirma de fato que Giotto tornou-se rapidamente um bom “imitador da natureza”, e é precisamente desse atributo, justo em certo sentido, que derivaram tais mal-entendidos que a crítica contemporânea se esforçou para vencer. Na opinião desta, falar de imitação induz o observador a procurar nos afrescos de Giotto a reprodução objetiva de uma realidade externa e preexistente que o artista deve buscar com precisão para adequar a obra à verdade previamente admitida. Daí deriva a ideia de que a obra de Giotto pareceu, a não poucos críticos superficiais, deficiente, seja na perspectiva seja na representação anatômica dos personagens retratados; ao passo que, deixando de lado essa sobreposição pseudocientífica, vê-se então que a mesma obra fulgura com uma luz que nenhum *trompe l'œil* perspectivo e nenhuma habilidade de representação anatômica jamais poderão superar.

São estes, sucintamente, os pontos preliminares que acreditávamos ser importante que precedessem ao nosso exame da capela dos Scrovegni, onde o gênio de Giotto atinge seu máximo esplendor.

De cada latitude do globo, gente de civilizações diversas exaltou essa igreja de Pádua como um dos mais célebres monumentos da arte mundial. Enrico Scrovegni mandou construí-la em 1300 em expiação dos pecados do pai Reginaldo, figurado por Dante como usurário na sétima fossa do Inferno; e Giotto foi chamado para decorá-la. O pintor iniciou os trabalhos na primavera de 1304, conduzindo-os com diligente atividade, de modo que, se não concluídos, estavam em estágio quase final em 25 de março do ano seguinte, época em que a capela foi solenemente consagrada.

Sua abóbada é de berço, pintada com estrelas sobre fundo azul, do qual se destacam medalhões com Cristo dando a bênção, as virgens e os profetas.

Nas duas vastas paredes laterais da nave, em grandes compartimentos, Giotto desenvolve os acontecimentos que precedem o nascimento de Maria e se fecham com o ciclo da redenção e as representações da Virtude e dos Vícios. Na parede onde se abre a porta de entrada da capela está pintado o Juízo Final. Enquanto escrevo lembro com nostalgia as tardes passadas na igreja paduana. A visão daquelas grandes composições está diante de meus olhos em toda a sua potente realidade. A obra da maturidade do mestre destaca-se aqui em suas mais altas peculiaridades estilísticas. Aí estão os rudes pastores, as mulheres graciosas, os rostos carregados de presságio dos santos e tantas outras imagens muito bem ritmadas no espaço plástico da composição. Se busco a razão de tanta maravilha, encontro-a às vezes nas

formas das figuras agachadas ou inclinadas em ato amoroso, às vezes nos motivos de um edifício ou na cubatura de uma colina. Cada compartimento possui seus centros de construção e o conjunto alcança uma unidade de visão em que a ideia se concretiza na forma. Fiel à teoria da Igreja, abstrata por si mesma como qualquer outra, Giotto soube muito melhor do que os outros pintores de sua época superar a convenção e nos dar imagens vivas e palpitantes. Em outros termos, ele despoja a iconografia cristã da hierática imobilidade dos bizantinos, conferindo aos episódios bíblicos as aparências de fatos ocorridos diante de seus olhos. Em suas composições sagradas introduz os indivíduos que vê em torno de si, apreende nas ruas as atitudes das pessoas em suas características físicas e em suas formas e dá às imagens a impressão do movimento que é a causa de cada ação. Particularmente indicativas em relação a isso são “A fuga para o Egito”, “O beijo de Judas”, “Jesus diante de Caiafás”, “A visão de São Joaquim”, “São Joaquim se retira junto aos pastores”, “A adoração dos magos”, “A ressurreição de Lázaro”, “Jesus deposto da Cruz”, para limitar-me a alguns exemplos. “A fuga para o Egito” é um dos afrescos que mais tocam a imaginação. A Virgem, o Menino e o jumento formam o grupo central da composição; atrás está o penhasco, que tem a função de conexão com sua solenidade piramidal e preconiza a agradabilidade arejada da pintura quatrocentista. Não há nada na pintura florentina do século XIV que possa equiparar-se a essa cena do amor e do temor, na qual reconhecemos um dos ápices tocados pelo gênio inventivo de Giotto. Observem o jumento que transporta a Mãe e o Filho, executado com intenções profundamente realísticas; demonstra quanta verdade e valentia o pintor introduziu nesse tema. Concepção clara, observação profunda, execução segura e estudada são as qualidades que caracterizam essa composição.

Quem queira então conhecer a rara habilidade giottesca em toda a sua particularidade deve observar Caiafás sentado no trono, que, com gesto violento e vulgar, descobre-se e exhibe o grande peito peludo. A arte do panejamento, essencialmente negligenciada pelos outros pintores, encontra aqui um efeito extraordinário de simplicidade e eficácia; isto é, veste e circunda a figura conferindo-lhe um relevo estruturante e escultórico da maior importância.

Um segundo detalhe que quero indicar é o escorço da cabeça do jovem que vigia os dois animais na “Adoração dos magos”. Nesses dois exemplos de Giotto sentimos algo que faz pensar no Masaccio *avant la lettre*. Mas a obra-prima desses afrescos dos Scrovegni é “A lamentação de Maria”. Toda a composição converge para o corpo exangue de Jesus

recolhido nos braços da Mãe. No céu, os anjos gritam o seu desespero. O penhasco em obliquidade da direita para a esquerda entra como elemento de apoio à massa do grupo das figuras no jogo alternado de pesos e contrapesos. Também aqui, realidade e fantasia animam a cena piedosa de um íntimo recolhimento na tragédia ocorrida. E, como realidade e ideal fundem-se um no outro, dizemos que Giotto é o primeiro pintor italiano que cria essa nova unidade entre conteúdo e expressão, em virtude da qual Leonardo disse que “ele avançou não somente em relação aos mestres de sua época, mas a todos os de muitos séculos passados”.

Sobre o “Juízo Final”, deve-se observar o caráter medieval da instalação figurativa; e dizem que o tema lhe teria sido ditado por Dante em uma de suas visitas ao amigo. De fato, parece dantesca a composição subdividida em três planos dominantes. No alto, a grande tropa dos anjos que exaltam a glória dos patriarcas, dos profetas e dos santos, e, mais abaixo, outros anjos que protegem os padres dominicanos, franciscanos e beneditinos, as Virgens e o povo. Em primeiro plano, no meio da parede, está Satanás, o terrível Plutão da Idade Média, que prende, morde, engole e vomita as almas dos pecadores. Em volta estão os demônios que agarram os réprobos e os penduram no abismo, pecadores enforcados e amarrados, outros, empalados. A antítese cristã dos prêmios e castigos não podia ser mais bem expressa. Deve-se, por fim, recordar o magnífico Crucifixo da sacristia que Giotto pintou antes do término dos trabalhos, que é um dos mais belos que se conhecem. Aqui, o pintor atém-se ao esquema bizantino, mas renova-o em um equilíbrio formal que contrasta com aquela exagerada contorção do corpo humano que encontramos nos crucifixos bizantinos e românicos. Esta é uma imagem que se eleva nas distâncias do tempo e se apaga delicadamente em uma clara humanidade suave e sofredora. O martírio de Cristo não pode ter nada de aterrador, e sua morte adquire o significado grande e misterioso da vida.

Voltando à grande decoração da nave, diríamos que o observador, contemplando-a, sente-se aos poucos transportado para uma zona de beatitude sobre-humana, em que o amor, a piedade e a esperança são sentimentos expressos com tal clareza que tornam essas representações a mais complexa e singular epopeia pictórica da religião cristã. Aqui, a arte de Giotto realmente superou os limites do tempo e do espaço. Por isso, os afrescos da capela dos Scrovegni não são apenas uma síntese prodigiosa de um século de arte, como também se elevam a uma expressão de caráter universal.

A vida, como dissemos, entra na arte de Giotto com todos os seus elementos mais duradouros, e é por isso que todos os homens de qual-

quer nação e de religiões diversas exaltam essa obra, hino sublime à fé cristã. E, porquanto cada necessidade de caráter prático desaparece para dar lugar a uma nova identidade que transcende os próprios escopos que a sugeriram, afirmamos que Giotto é o primeiro pintor italiano moderno que recolhe os múltiplos aspectos da vida e os eleva a uma esfera onde o ideal e o real se completam mutuamente.

Pode-se supor que desde muito jovem Giotto tivesse pressentido que o dualismo criado pelo ascetismo medieval entre a religião e a vida fosse uma fórmula falsa e que a pintura sacra podia vibrar com uma nova luz, mas é em Pádua, nessa igreja, distante do barulhento comércio dos homens, que a arte do pintor toscano eleva-se às máximas alturas, com a plena posse da maturidade estilística.

Também do ponto de vista da cor Giotto supera a antiga tradição florentina, conferindo às formas das coisas representadas uma fatura mais arejada que dará à pintura sucessiva uma nova orientação, destinada a encontrar então no já mencionado Masaccio e em Piero della Francesca as máximas realizações. Por tudo isso, parece-me possível afirmar que os afrescos dos Scrovegni devem ter exercido sobre os contemporâneos o mesmo efeito de uma irrupção súbita de luz solar em uma sala por muito tempo fechada, e, idealmente, comparam-se à descoberta de um novo continente de inexaurível exploração.

Quando Giotto foi chamado a Pádua pelo senhor Della Scala, segundo Vasari, ou pelos frades franciscanos, segundo outros, ainda não completara quarenta anos de idade; sua fama tinha desde então granjeado uma grande popularidade, e ele próprio percorrera de ponta a ponta boa parte da Itália. As crônicas da época indicam que ele trabalhou primeiro no capítulo de Santo Antônio e no palácio del Comune de Pádua, mas, infelizmente, por incúria dos homens ou por outros motivos, não há nesses lugares pinturas que lhe possam ser incontestavelmente atribuídas. De verdadeiramente autêntico em Pádua, e cuja autenticidade não se discute, existem apenas os afrescos da capela dos Scrovegni. Aqui temos, de modo exemplar, a arte de Giotto em sua plenitude. Todas as questões de doutrina devem submeter-se a essa premissa simples e elementar. Além disso, o artista provavelmente se encontrava nas condições que Giambattista Vico delineia quando fala dos poetas antigos e de seus grandes poemas. Ou seja, “eles criavam [seus poemas] com a força de uma fantasia extremamente corpulenta. E, porquanto fosse tão corpulenta, faziam-nos com uma maravilhosa sublimidade”. O sublime giottesco distingue-se portanto do sublime dos pintores bizantinos e românicos e contrasta até com o de seu mestre Cimabue, certamente louvável por outros versos. Queremos dizer com



Na página ao lado,  
Carlo Carrà,  
"Manifestation  
interventionniste",  
1914.

isso que Giotto, como os grandes poetas antigos, expressa-se com o frescor de uma espontaneidade franca, alcançando o sublime sem nunca desviar-se para o viciado ou o literário. Típico temperamento italiano, jamais cai na dureza gráfica dos góticos, e, porque é filho do povo, o pintor possui aquela virtude essencialmente popular que consiste em não perder nunca o contato com a terra.

Concluiremos, portanto, dizendo que as pinturas de Giotto na capela dos Scrovegni – ou da Arena, como também se chama porque está construída na área de um anfiteatro romano – são a expressão de uma personalidade artística que, à maneira do Sol, está fixa na história da arte ocidental.

Mais de seiscentos anos se passaram sobre essas pinturas e graças à feliz localização do edifício estão todas praticamente intactas. Se aqui e ali nota-se alguma parte executada pelos assistentes, como era costume naquela época, ou algum pedaço de restauro ou sinal de mãos de gente posterior, o conjunto das composições não é em nada alterado e a divina mão do mestre está por toda parte evidente.

Mas, como expressar com palavras o valor artístico dessa obra extraordinária? Diante dessa gema imortal da arte italiana, só resta admirar em silêncio religioso.

Carlo Carrà (1881-1966), pintor italiano, protagonizou diferentes movimentos artísticos europeus da primeira metade do séc. XX, como Futurismo (foi um dos signatários do Manifesto de 1910), Metafísica, Movimento dos Valores Plásticos. Entre os diversos textos que publicou estão "*Pittura dei suoni, rumori e odori*" (1913) e "*Guerrapittura*" (1915).

Tradução de Célia Euvaldo

