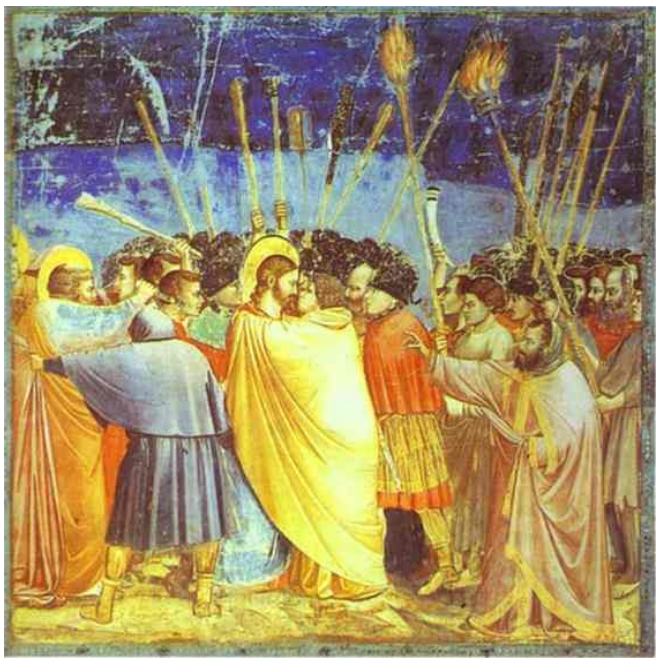
O acinzentado céu de Giotto ou os riscos da interpretação.

Julio BENTIVOGLIO[2]



O beijo de Judas (200 x 185cm). Giotto di Bondone. Capeli di Scrovegni (1305-1306)

N´O beijo de Judas, a partir da referência explícita ao texto bíblico, Giotto constrói uma verdadeira obra-prima. No centro da imagem, Cristo olha fixamente nos olhos de Judas, que envolve seu mestre em um abraço. Ele já o havia traído e, nesse momento seu semblante pesado, parece demonstrar angústia e arrependimento. A boca do apóstolo parece balbuciar alguma palavra ou ainda projetar-se na do mestre, para num *basium* demonstrar-lhe respeito e obediência. Congelados, os dois personagens concentram toda a atenção da cena. Compõem um núcleo dramático dominado por um silêncio trágico[3]: trata-se do episódio bíblico do beijo de Judas. Em todo caso, pode-se sentir o calor das tochas, e, ao redor, ouvir-se o barulho das lanças que se agitam no ar. A multidão, aparentemente ruidosa rompe o silêncio da cena e parece dotada de movimento. Cada um dos personagens possui vida própria, seus rostos expressivos reagem ao evento. O céu, escuro-acinzentado, transmite à cena um ar de tristeza, de consternação. Parece até que indica a presença das trevas, do luto, da lamentação. A escuridão da ignorância, da traição e da incompreensão humana parece envolver os personagens. É como se estivesse a indicar uma melancolia divina. Não por acaso uma figura vestida com um manto cinza, de costas, como se fosse também um de nós – um dos observadores – antecipa-se para conter a violência de Pedro, que se atira sobre um soldado, que estava surdo à palavra divina, cortando-lhe a orelha. Parece simpatizar com a causa dos perseguidores. A obra parece, portanto, uma representação sobre a traição.

Em cena, o conflito entre o bem e o mal e a tensão entre a justiça e a perseguição. Em segundo plano ressoa uma trombeta, oficializando a ação repressiva da guarda romana. Não há tempo. Acima de Cristo e Judas, uma vela, cuja luz tênue, ilumina o episódio. Seu significado, muitas vezes, é associado ao olho de Deus, que tudo vê e que vela pelos homens. Aqui, poderia sugerir um indício de impotência diante da incompreensão humana, diante do livre-arbítrio. Temos, portanto, não somente uma alegoria do olhar, mas, sobretudo, uma alegoria da ação. Giotto nos

---

[2] Professor Adjunto do curso de História UFG (CAC) e coordenador da Especialização em História do Brasil.

[3] BECKETT, Wendy. *História da pintura.* São Paulo: Ática, 1997, p.48.

convida a tomar posições, a promover a *speculatio* (especulação, pensar vendo) mais do que a fazer julgamentos morais; culpando Judas e absolvendo Cristo e Pedro. Coloca o observador diante de um *mirus*, de um *miraculum* (algo espantoso, maravilhoso), como um *spectrum* invisível. Apresenta alguns *specimens* (indícios, provas) e convida o expectador a *admirari* (admirar) o *spectabilis* (visível) do episódio. A entender que, tal como aquelas figuras, somos humanos e também erramos. Promove um *prospicio* (olhar para a frente) e um *circunspicio* (olhar em torno). Tudo isso para sugerir um movimento de passagem da fé perceptiva à atitude analítica.[4] Compreender essas diferentes perspectivas, em particular, a passagem da ação acusativa punitiva à ação misericordiosa parece-me um dos objetivos centrais dessa obra. Giotto rompe a impotência do expectador que, diante da cena, deixa de ser um observador passivo e se integra no conjunto da ação, como partícipe do evento.

Céu acinzentado, tom sombrio, triste. O que parece uma composição sobre a traição é, a meu ver, uma alegoria sobre a necessidade do perdão. O reconhecimento das fraquezas humanas, a certeza de que os homens erram e que podem se arrepender, evidenciam a necessidade da misericórdia. Esse céu acinzentado foi, outrora, de um azul celestial. Ele está cinza porque era impossível aplicar o pigmento de lápis-lazúli diretamente sobre a argamassa fresca. Desse modo, era pintado posteriormente, com o afresco já pronto e a argamassa seca. Infelizmente a tinta não resiste ao correr do tempo, ao contrário do restante do afresco. O aparente beijo da traição, para os homens dos séculos XII e XIII conhecido como *basium* personificava um símbolo da paz. A figura, que agarra Pedro, talvez não fosse simpática à causa dos soldados. Também poderia indicar que a vingança e a violência, não reparam em si, uma traição. Ou ainda sugerir a inevitabilidade do plano divino. A expressão angustiada de Judas, o olhar impiedoso de Cristo, tudo converge para a necessidade do perdão.

Conhecedor dos hábitos e das regras franciscanas, certamente Giotto intensifica, nessa obra, a máxima muito utilizada por eles de que todos os seres são iguais, pela sua origem, seus direitos naturais e divinos por seu objetivo final. O exemplo de São Francisco ressoa detrás da argamassa que dá vida às imagens do pintor. O santo viveu de perto as dúvidas e as experiências humanas. Afinal, santos, antes de o serem, foram homens e é esse espírito que Giotto quer mostrar. A humanidade de seus personagens relembra figuras que realmente existiram em sua época, afastando-se da excessiva influência bizantina, vinda do oriente, ou do esquematismo gótico, que predominava no ocidente.

> Os pintores da Idade Média, tanto no ocidente como no oriente obedeciam em suas obras a uma hierarquia rígida, que determinava a importância dos personagens pintados. Deus surgia sempre acima de Cristo. Cristo tinha que ser maior que os anjos. Estes só podiam aparecer acima dos santos. E, ao fundo, ouro, ornatos e decoração minuciosa. Nada de árvores, de montanhas, de vida..[5]

Afeiçoado aos afrescos, Giotto ficou famoso pelos que executou. Suas obras são marcadas por uma nova forma de elaborar a composição, suas figuras agem diretamente ao nosso olhar, num mesmo plano, com cores intensas, embora sem o uso exagerado do brilho. Seus traços inovadores fazem com que as figuras possuam uma expressividade ímpar, elas são capazes de refletir claramente as emoções humanas. Sua concepção é sempre a de um dramaturgo, inserindo suas personagens num cenário que é um palco. Ali se apresentam dramas religiosos, que revelam, na verdade, dramas verdadeiramente humanos. Olhar para os indivíduos que nos apresenta é poder perceber distinções sociais, sentimentos e atitudes. Se seus homens são maiores que montanhas ou árvores, era proposital. Nada de representações estáticas, seres eram pintados com vida, dinâmicos, emotivos. Apesar da emoção intensa que nos despertam suas obras, elas não tinham nada de exagerado. São simples, eficazes e precisas. Humanas. Mãos e rostos eram sempre feitos por ele. Auxiliares muitas vezes, se encarregavam do resto. Assim ele podia transmitir pensamentos e

---

[4] CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.45.

[5] MARGULIES, Marcos & CARTA, Luís (org). *Giotto*. São Paulo: Abril Cultural, 1967. (Gênios da Pintura, 9), p.4.

emoções. Para Foucault, "o rosto e a mão do homem carregarão a semelhança com a alma à qual estão ligados".[6] Giotto pinta o rosto de suas personagens na mesma altura dos observadores o que permite uma ilusão de encontrarmo-nos no mesmo plano da cena. "Para aqueles que viram pela primeira vez esse tipo de pintura, o efeito deve ter sido tão espetacular quanto o dos primeiros filmes em cinerama".[7] Era como se Giotto personificasse uma reação diante da opacidade dos textos e tratados teológicos de sua época. Ao hermetismo da escrita contrapôs a expressividade da pintura. Afinal, nomear, classificar ou identificar por meio das palavras, não significa corresponder natureza e objetos. "Dos cinco sentidos, somente a audição (referida à linguagem) rivaliza com a visão no léxico do conhecimento".[8] Ver é descobrir.

Uma pintura pode representar muitas coisas e até conter representações, mas, a rigor, ela não é uma representação de nada. Não pretende ser um substituto ou simulacro do real.[9] Tampouco como queria Locke ou Malebranche, seria uma representação que surge apenas quando inscrita na consciência humana. É produzida como um objeto complexo que mistura elementos estéticos, expressivos e utilitários[10]. Afastar-se de sua materialidade, de sua existência concreta, enquanto fruto da criatividade e da capacidade expressiva do homem é, muitas vezes, correr os riscos de se deixar levar por argúcias teológicas e sutilezas metafísicas. Ou ainda, incorrer em reducionismos ou em anacronismos. Uma obra de arte não representa, ela é. Tal como a *mímesis* benjaminiana, ela se apresenta como uma vitrine e não somente como um espelho, visto revelar ao mesmo tempo sua intimidade, sua constituição, além de refletir imagens do mundo que exterior. Ignorar essa natureza intrínseca — a interioridade da obra — resulta em que apenas o observador e o reflexo de seu mundo sejam vistos. Significa encarar a obra como um espelho em que somente se enxerga aquilo que se quer ou que se pode ver. Encará-la como espelho é ignorar aquilo que a engendra, aquilo que permite seu caráter reflexivo, é refugiar-se na lógica do intérprete, deixando de lado a realidade opaca da outra face da arte, que permite que esta possa ser refletida.[11] Ou seja, contrapor a lógica da interpretação à lógica compreensiva. Estabelecer um diálogo em que autor, obra e intérprete participem.

Uma pintura não deve ser reduzida simplesmente a uma representação, é necessário compreendê-la em sua materialidade. Afinal, é "importante não confiar nos textos como desvendadores ou chaves do objeto artístico. Eles são instrumentos complementares, auxiliares da freqüentação, mas não são tradutores ou explicadores absolutos da obra."[12] É engraçado como a crítica e a análise predominantes em nossa época privilegiem esse enveredar pelos discursos, pelas simbologias, pelas representações, não pelas próprias coisas, pelos sujeitos ou sua produção e reprodução. Cada vez mais o distanciamento da realidade é apreciado, valorizando-se as mediações.

---

[6] FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas.* São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.39.

[7] MARGULIES, Marco & CARTA, Luís (org). op. cit.

[8] CHAUÍ, Marilena. op. cit., p.37.

[9] "O recurso da representação transforma-se em funcionalidade universal. Um átomo não é desintegrado enquanto representante, mas enquanto espécimen da matéria, e o coelho não assume qualquer função representativa, mas incompreendido, atravessa a *via crucis* do laboratório como um mero exemplar. Como na ciência funcional as diferenças não se tornam tão fluidas que tudo parece numa matéria única, o objeto científico se petrifica (eu diria fetichizado) e o rígido ritual de antigamente aparece como algo maleável, pois ainda substituía uma coisa pela outra. O mundo da magia ainda continha diferenças, cujos traços desapareceram, até mesmo da forma da linguagem. As múltiplas afinidades entre entes são reprimidas por uma única relação entre o sujeito doador de sentido e o objeto sem sentido, entre a significação racional e o suporte causal da significação. Na etapa da magia, sonho e imagem não valiam como meros signos de coisa, mas como vinculados a ela por semelhança ou pelo nome. A relação não é a da intenção, mas a do parentesco. A feitiçaria, como a ciência, tem seus fins, mas ela os persegue pela mimese e não por um distanciamento progressivo do objeto." HORKHEIMER, Max. & ADORNO, Theodor W. Conceito de iluminismo. In: ___. *Os pensadores.* São Paulo: Abril Cultural, 1978, p.94.

[10] Ver, sobretudo VAZQUEZ, Adolfo Sanchez. *Convite à estética.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

[11] Coli afirma que "o para nós recupera um número sem fim de objetos, introduz ao mesmo tempo uma distância entre nós e a obra, pois perdemos sua destinação primeira, seu papel de origem." COLI, Jorge. *O que é arte?* São Paulo: Brasiliense, 1995, p.69.

[12] Ibidem, p.121.

Perdidos em meio à fumaça, muitas vezes não nos é possível verificar a causa do fogo, ou o combustível que o alimenta. O que se quis dizer ou a interpretação acabam, muitas vezes, eclipsando a coisa em si. Não raro nos deparamos com interpretações que falam pela obra. Sem contar que "paira o mito de um olhar puro que seria linguagem pura: olho que falaria (...) o olho que fala seria o servidor das coisas e o mestre da verdade".[13]

Interpretar uma obra de arte é sempre uma tarefa espinhosa, seja um quadro, um filme ou um texto. A complexidade do objeto, criação original inserida num sistema de representações e discursos, reconhecido enquanto algo singular tanto em sua época quanto por especialistas ao longo do tempo. Interpretação que não se esgota numa análise que procure encontrar simetrias ou similaridades na relação texto-contexto, mas que procure compreender a coisa interpretada como uma realidade dinâmica e multifacetada, pois nenhuma linguagem se esgota nela mesma, podendo transcender o código ou revolucionar o contexto lingüístico em que se insere.[14] Isso, embora a forma, que consubstancia a *physis* da arte, seja sempre uma redução. Acredita-se na abertura da obra de arte, ainda que ela permaneça aprisionada na forma e nas possibilidades de utilização do código. Dependendo ou não da virtuose do artista, das técnicas existentes e do material disponível, as potencialidades metafóricas da obra podem aumentar ou diminuir e estão diretamente relacionadas com aquilo que ele efetivamente disse ou quis dizer, mesmo que certos aspectos possam surgir nela sem que ele tenha consciência disso. Aquilo que constitui a *coisidade* da obra, a sua materialização, é um processo dinâmico, mas concreto. Por mais que essa materialização ganhe autonomia à medida que é construída, permanecerá dependente do signo, da técnica existente e do repertório possível do artista. Desse modo, não há como desconectar a representação da *coisidade*. Parte-se da *coisidade* pra chegar à representação ou da representação pra chegar à *coisidade*. Há sempre um ar inconcluso desconfortável nas abordagens que se limitar a transitar pelas tramas de significados possíveis e impossíveis.

Saber-fazer que, em diferentes sociedades, é tomado como uma criação humana distinta, diferente dos demais tipos de trabalho, assim apresenta-se a obra de arte. Sua gênese na história ocidental – sua genealogia – permite compreender um pouco mais seu significado. Entender seu processo de construção pode desfazer impressões tomadas diante do produto final. Desvendar o como ou a técnica responsáveis pelo surgimento da obra é uma forma de aproximar-se dela mesma, de seu autor, de sua época. Sua linguagem e seus códigos, frutos de um determinado contexto, não são, contudo, uma mera expressão daquele contexto, ou das impressões de seu autor. Forçoso é compreender a atividade humana para além da obra acabada. Ou seja, é preciso voltar ao seres, ao homem, para se fugir do esteriótipo, das convenções de época, evitando-se associações mecânicas de texto e contexto, a despeito da existência de determinações. Essa tarefa, no plano da criação artística, foi realizada pela pintura de Giotto no final do século XIII. Para Foucault, até o século XVI a trama semântica era dominada pela doutrina das semelhanças. A criação estava articulada por princípios de conveniência, emulação, analogia e simpatia. Aproximar imagens, procurar correspondências, encontrar afinidades e aproximar-se dos sujeitos significava dotar de compreensibilidade os objetos, tornando-os familiares.[15]

Ambrogiotto di Bondone é considerado por muitos o fundador da pintura moderna, inclusive, sendo referência obrigatória para os pintores renascentistas. Sua maestria como artista foi eternizada não só pelas obras que produziu, como ficou imortalizada por Dante Alighieri n´o Purgatório da *Divina Comédia*. Giotto foi um inovador e precursor de uma pintura de alto apelo narrativo, envolvente e sensível. Nasceu em Colle di Vespignano, pequena aldeia próxima de Florença em 1266 e foi descoberto por Cenni di Pepo, Cimabue, devido às pinturas de carvão que fazia em pedras lisas espalhadas no campo. Acompanhando Cimabue, foi diversas vezes à Roma,

---

[13] FOUCAULT, Michel. *La naissance de la clinique.* Paris: PUF, 1972, p.108.

[14] Ver CARAMELLA, Eliane. *História da arte*. Bauru: Edusc, 2000.

[15] "*Convenientia, aemulatio, analogia e simpatia* nos dizem de que modo o mundo deve se dobrar sobre si mesmo, se duplicar, se refletir ou se encadear para que as coisas possam assemelhar-se." FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*, p.35.

Florença e Assis. Depois de trabalharem juntos nas Histórias de Isaac do santuário de Assis, Giotto foi consagrado mestre e ingressou na Confraria dos Pintores, em 1295. No ano seguinte iniciou na Basílica de Assis a série de afrescos sobre são Francisco, santo pelo qual nutria profunda admiração. A partir de então ganhou notoriedade e faz inúmeras pinturas em Roma, Florença, Pádua, Nápoles e Bolonha.

Giotto, ao lado de Duccio, é um dos expoentes da arte italiana no início do século XIV. Embora contemporâneos, produziram obras que apresentam diferenças significativas. Enquanto Duccio consegue construir espaços pictóricos que ganham profundidade e se revestem de preocupações geométricas que determinam a composição e direcionam o olhar do espectador para as cenas que retrata, Giotto apresenta composições demasiadamente simples no tocante aos aspectos arquitetônicos e geométricos além de, com grande maestria, conseguir criar a ilusão de movimento em seus personagens fazendo com que não só pareçam "sair da tela" — o escorço —, como também nos transmitir uma humanidade incomum para o período. Enquanto Duccio apresenta-nos telas que recordam a severidade formal e estilística do gótico, Giotto consegue criar obras de maior liberdade expressiva, ainda que não fuja a certas características daquele estilo. Como diz H. W. Janson, "em Giotto encontramos um artista de temperamento mais ousado e dramático".[16] Sofreu influência de Pietro Cavallini, pintor cuja obra conheceu em Roma: afrescos e mosaicos que também apresenta um enorme realismo. A pintura de Giotto, quando comparada às demais, do período conhecido como Gótico, apresentam um avanço e inovação notáveis. A composição cênica, a intensidade psicológica dos personagens, tudo é novidade. Por meio da herança bizantina, ele foi capaz de simular o efeito de profundidade. A afirmação do corpo diante do espaço circundante revela a aplicação de uma teoria perspética, como demonstrou magistralmente Erwin Panofsky em *A perspectiva como forma simbólica.* Em seu próprio tempo, essa habilidade foi reconhecida e exaltada. Giotto se tornou uma celebridade, pois tinham a certeza de que ele havia inaugurado uma nova era na história da arte. Famoso pelos afrescos de Assis foi convidado pelo papa Bonifácio VIII a pintar um mosaico na Igreja de São João de Latrão. Se em Assis, enfatizou a doçura e o amor, em Roma, enfatizou mais os rigores da fé.

Giotto

> criou a ilusão de que a história sagrada estava acontecendo diante dos nossos olhos. Para tanto, já não era suficiente examinar as representações mais antigas da mesma cena e adaptar aqueles modelos consagrados pelo tempo a um novo uso. Giotto preferiu seguir os conselhos dos frades pregadores que exortavam os fiéis a visualizar mentalmente, quando liam a Bíblia e as lendas dos santos (...) Não descansou enquanto não reformulou tudo isso em seu pensamento: como se portaria um homem, como agiria, como se impressionaria, se participasse de tais eventos?[17]

A humanidade das figuras que retrata, o exemplo da vida de são Francisco de Assis, contudo, não têm ressonância em sua vida cotidiana. Rico e famoso, Giotto comprava e revendia imóveis, tendo, somente no ano de 1314, movido seis processos contra devedores, ameaçando-lhes com falência, execução e prisão por dívidas. Também pintou vários afrescos para Enrico Scrovegni, usurário filho de usurário em Pádua, que teve que fugir dali para Veneza devido à ira popular. Engraçado que, *O beijo de Judas*, um dos afrescos da capela de Scrovegni, fazia referência ao perdão. Ironicamente, a obra incita a uma atitude analítica, visto romper com a promiscuidade ingênua entre o olhar e as coisas representadas. Tal como na *paideia* platônica do olhar que "pedia que a descoberta dos enganos e das ilusões da visão corporal (porque os olhos do corpo vêem apenas sombras e simulacros) ensinasse o caminho da verdadeira visão, aquela de que só é capaz o intelecto."[18]

Para Giotto a pintura era muito mais que um substituto da palavra escrita. Existe ar e movimento em suas figuras. Elas têm vida. Ele já não usa os métodos ou os artifícios dos antigos.

---

[16] JANSON, H. W. *Iniciação à história da arte.* São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.150.

[17] GOMBRICH, E. *A história da arte.* Rio de Janeiro: LTC, 2000, p.201.

[18] CHAUÍ, Marilena. op. cit., 49.

Sua arte é nova, sob todos os aspectos. Deixa-nos atônitos e aflitos, porque nos insere em cenas. Neste afresco, Deus e os homens compartilham a mesma realidade. Participam de uma mesma história. Não há contraposição entre o plano celestial e o plano terreno, afinal o filho de Deus está no meio de nós. Giotto parte do pressuposto de Jesus (Quem me vê, vê o Pai) como um princípio norteador de atitudes e reflexões. Não é à toa que o povo de Florença se orgulhava de Giotto. "Interessava-se por sua vida, e corriam anedotas a respeito de sua destreza e de seus ditos espirituosos. Também isso constituía uma novidade. Nada de parecido acontecera antes."[19]

[19] Ibidem, p.202.