

O problema da perspectiva na cultura visual do Quattrocento

El problema de la perspectiva en la cultura visual del Quattrocento

The problem of perspective in the visual culture of Quattrocento

Recebido em 29-02-2016
Aceito para publicação 14-06-2017

Felipe Mendes Erra¹

Resumo: O Renascimento ocupa lugar privilegiado na compreensão da formação do mundo moderno; menos do que um conceito fechado, o termo se constitui em espécie de topos aberto à polêmica. Nesse ensaio, ao invés da tentativa de “generalizar” uma definição de “Renascimento” que congregue elementos centrais do período, concentraremos o olhar em apenas um objeto histórico: uma tela a óleo produzida por Antonello da Messina (c.1430 – c.1479). Pela comparação direta com outras imagens, que nos permitirá percorrer alguns itinerários da prática da representação visual do período, tentaremos levantar alguns problemas relativos à História cultural vivenciados pelas sociedades italianas durante o século XV.

Palavras-chave: renascimento; história das ideias; Quattrocento; Antonello da Messina.

Resumen: El Renacimiento ocupa lugar privilegiado en la comprensión de la formación del mundo moderno; menos de un concepto cerrado, el término es cerca de convertirse en un topos abierto a controversia. El ensayo siguiente, en lugar de generalizar una definición de “Renacimiento”, centrará la vista en sólo uno objeto histórico: una pantalla de Antonello da Messina (c.1430 – c.1479). Por comparación directa con otras imágenes, que nos permitirá seguir unos itinerarios de desarrollo de la representación visual del período, trataremos de plantear algunos problemas relacionados con la historia de las ideas que experimentaron las sociedades italianas durante el siglo XV.

Palabras clave: renacimiento; historia de las Ideas; Quattrocento; Antonello da Messina.

Abstract: The Renaissance occupies a privileged place in the understanding of the formation of the modern world; less than a closed concept, the term has the character of a “topos” open to controversy. The essay, instead of trying to generalize “Renaissance”, will focus in just a historic object: a oil screen produced by Antonello da Messina (c.1430 – c.1479). By direct comparison with other images, that will allow us to retrace a few itineraries of the development of the visual representation of the period, we will try to discuss some problems relating to the cultural history that the Italian societies experienced during the 15th century.

Keywords: renaissance; cultural history; Quattrocento; Antonello da Messina.

¹ Atualmente é graduando de História na FFLCH/USP e investigador ligado à Cátedra Jaime Cortesão, São Paulo, Brasil. Entre 07/2015 – 01/2016 realizou intercâmbio na Universidade Nova de Lisboa, aprofundando estudos na área de História do Renascimento e realizou pesquisa *in loco* nos acervos museológicos. E-mail: felipe.erra@usp.br

1. Introdução

O século XV é, geralmente, assinalado como momento decisivo na História da Arte: trata-se da “invenção” da Perspectiva enquanto ciência da representação visual². Esse breve ensaio pretende pensar a chamada “redução da perspectiva” como um problema de investigação histórica, ou seja, refletir como a sistematização da representação visual, ocorrida no século XV italiano, significou a veiculação conflituosa de diferentes formas ideológicas. Não há espaço, aqui, para uma abordagem completa. Isso significaria a necessidade de entrelaçar a análise dos elementos visuais das pinturas com vários níveis da experiência social do período investigado, a saber: 1) a biografia particular do artista; 2) a “oficina” na qual o artista se formou, procurando identificar a transmissão tanto de técnicas pictóricas quanto de concepções da representação visual; 3) o sistema de encomendas que participaram do patrocínio e da produção das obras; 4) o espaço endereçado à exposição e visualização da obra, assim como o público alvo da obra em questão. Posto isso, podemos com alguma justiça avançar nossa proposta tão mais modesta: pensar sobre alguns elementos manifestos em apenas uma tela, “San Girolamo nello studio”, realizada por Antonello da Messina, em meados da década de 1470. Sobre a metodologia adotada, remetemos o leitor à esclarecedora leitura de *On n’y voit rien*, de Daniel Arasse³. Apresentado o problema, o objeto, e a metodologia, restam apenas duas palavras a respeito do objetivo e dos pressupostos teóricos, indissociáveis. Desde a Escola de Frankfurt, o espaço artístico deixou de ser compreendido como mônada da criatividade, do ócio, e do livre ensaio imaginativo; “dessacralizada”, a arte passou a ser entendida como mais um aspecto da vida social, inteiramente ligado à formação da subjetividade e às disputas do campo político e ideológico; nesse sentido, a crítica de arte passou a se integrar nas esferas das ciências humanas, e analisar os elementos formais de uma obra artística surgida como investigação sociológica ou historiográfica⁴. Nesse sentido, nosso objetivo é apresentar indícios da história das ideias no interior das sociedades italianas do século XV, realizando um mergulho nos elementos pictóricos

² A teoria do “Renascimento” enquanto uma “Civilização” nascente teve ampla repercussão no século XIX, a partir do trabalho de Jacob Burckhardt, que dispensa apresentação. No século passado, “Renascimento” se tornou um campo específico de estudo da História da Arte, com uma bibliografia monumental e talvez inesgotável no decurso de uma vida. Especificamente sobre a importância da perspectiva para o conceito de Renascimento, nos limitamos a mencionar o trabalho inaugural de Erwin Panofsky, *Perspective as a symbolic Form*, New York: Zone Books, 2009.

³ Cf. D. Arasse, *Não se vê nada*, Lisboa: KKYM, 2015.

⁴ Sobressaem os trabalhos de Walter Benjamin e Theodor Adorno, citados na bibliografia.

do quadro – e, sobretudo, no trabalho da redução da perspectiva realizada por Antonello da Messina.

2. O problema da luz

O início do século XV é indissociável da crise demográfica desencadeada em meados da centúria anterior; a “recuperação” se realizaria em ritmos distintos durante todo quattrociento.⁵ De um jeito ou de outro, a Península italiana passaria por um processo de simplificação de seu mapa político, a partir da estabilização de cinco grandes unidades políticas: a República de Veneza – que cumpriria a conquista da Terra Ferma no início do século XV; a República de Florença – que extenderia o controle sobre Pisa e o porto de Livorno; o Ducado de Milão; os Estados Papais; e o Reino de Nápoles⁶. De 1425 a 1454, o espaço seria marcado pela conflagração militar, exaurindo a capacidade financeira dos Estados envolvidos e devastando seus recursos econômicos⁷. Não obstante, o referido “Renascimento clássico” já se desencadeava com a primeira grande geração florentina, marcada pela atuação de Brunelleschi na arquitetura, responsável pela construção do Domo da catedral de Florença; de Donatello que, com seu domínio sobre um amplo leque de materiais, realizaria o “ressurgimento” das técnicas de fundição em metais visando motivos escultóricos; e do jovem Masaccio no campo pictórico, a partir do trabalho de frescos em igrejas, que acabariam por transformar o vocabulário visual de seu próprio mestre, Masolino⁸. Em 1454 – ano imediatamente posterior ao fim da guerra dos 100 anos e à queda de Constantinopla –, a paz de Lodi seria celebrada, adiantando uma possível situação de equilíbrio de poderes entre os cinco grandes Estados italianos. Já então, a dinastia de Aragão se consolidara no domínio do reino de Nápoles – o próprio rei, Alfonso V (1396-1458), passara a residir na península da Itália; enquanto a Instituição Católica sofria um processo de centralização na figura do papa, em prejuízo do

⁵ Uma boa apresentação do período está em C. Allmand (org.), *The New Cambridge Medieval History*, vol 7, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

⁶ A essas se acrescentam unidades políticas menores, como os ducados de Ferrara ou Mântua, ou a República de Gênova.

⁷ Cf. Michael Mallett, “The Northern Italian States”, e Alan Ryder, “The Papal States and the kingdom of Naples”, ambos in C. Allmand (org.), *The New Cambridge Medieval History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

⁸ Pierre Francastel apresenta argumentação contrária sobre a importância da figura de Masaccio. Cf. *Peinture e Société*, Gonthier, 1977. Pessoalmente, me convence mais a leitura oposta de Daniel Arasse, em sua investigação da história da perspectiva a partir do estudo das “Anunciações” italianas. Cf. *L’annonciation italienne: une histoire de perspective*, Hazan, 1999.

ideário de organização “conciliar” celebrado poucos anos antes, em 1430, no Concílio de Basle-Ferrara⁹.

Num aspecto, a temporária unificação das coroas de Aragão e Nápoles na figura de Alfonso V não inaugurava nada de novo: a vivacidade de trocas, econômicas e culturais, realizadas no mar Tirreno¹⁰. É a partir dessas linhas de troca que a arte pictórica flamenga chegaria na Sicília, influenciando, por exemplo, Colantonio, importante chefe de uma oficina (*bottega*) de pintura sediada em Nápoles – ponta de lança na introdução da técnica de pintura a óleo na Itália¹¹. Diferente do norte da Itália, caracterizado por uma malha de grandes e médias cidades¹², o reino de Nápoles do Quattrocento possuía uma população menor, quase inteiramente rural, dispersa pelo território – porém, em contrapartida, possuía talvez a maior cidade de toda península, Nápoles, com c. de 150.000 habitantes. É nesse ambiente, na oficina de Colantonio, que Antonello da Messina realizaria sua formação. Das poucas informações biográficas que nos chegaram, no entanto, é possível saber que Antonello da Messina viajou para o norte da Península; sua estadia em Veneza, de 1473 a 1475, nos legou diversos trabalhos e consolidou sua fama na época. O artista chegou a ser convidado, forte indício de reconhecimento, pelo duque de Milão a se estabelecer nessa corte como retratista oficial – convite que declinaria¹³.

É dessa década que da Messina realizaria o “San Girolamo nello studio” (fig.1). O que de pronto salta ao olhar acostumado à pintura florentina do Quattrocento é alguma *estranheza* nessa tela. Podemos começar por aí: o impacto de estranheza imediata decorre do jogo criado pelos efeitos de luminosidade. Aqui já se faz necessário uma primeira reflexão.

⁹ O contexto de grande força conciliar como forma de organização do papado, na primeira metade do século XIV, decorria das lutas entre papas e anti-papas de finais do século XIII. Cf. Anthony Black, “Popes and Councils”, in *The New Cambridge Medieval History*, vol 7, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

¹⁰ Andre Chastel escreve “Napoli e Palermo, la Provenza e Valenza rientrano in una sorta di quadrilatero tirrenico, dove si stabiliscono rapporti artistici ancora oggi misteriosi”. Cf. *I Centri del Rinascimento*, BurArte, 1999 (1ª ed 1965).

¹¹ Desde, no mínimo, Panofsky, se considera que a cultura pictórica europeia do século XV se desenvolveu em sentidos distintos a partir de dois grandes centros: a pintura flamenga e a pintura italiana. A partir daí, Q. Skinner chegou mesmo a propor dois modelos diferentes de humanismo – e de formação do pensamento político moderno. Cf. Q. Skinner, *The foundations of modern political thought*, Cambridge University Press, 2005.

¹² Para a região da Toscana, cf. Cherubini, *Signori, Contadini, Borghesi*, Firenze: La NuovaItalia, 1974; para a Lombardia, cf. François Menant, *Compagnes Lombardes du Moyen Âge*, Roma: École Française de Rome, 1993.

¹³ Para dados biográficos, cf. G. Barbera, *Antonello da Messina. Sicily's Renaissance Master*, Yale Un. Press, 2005.

Figura 1
Antonello da Messina, “San Girolamo nello studio”

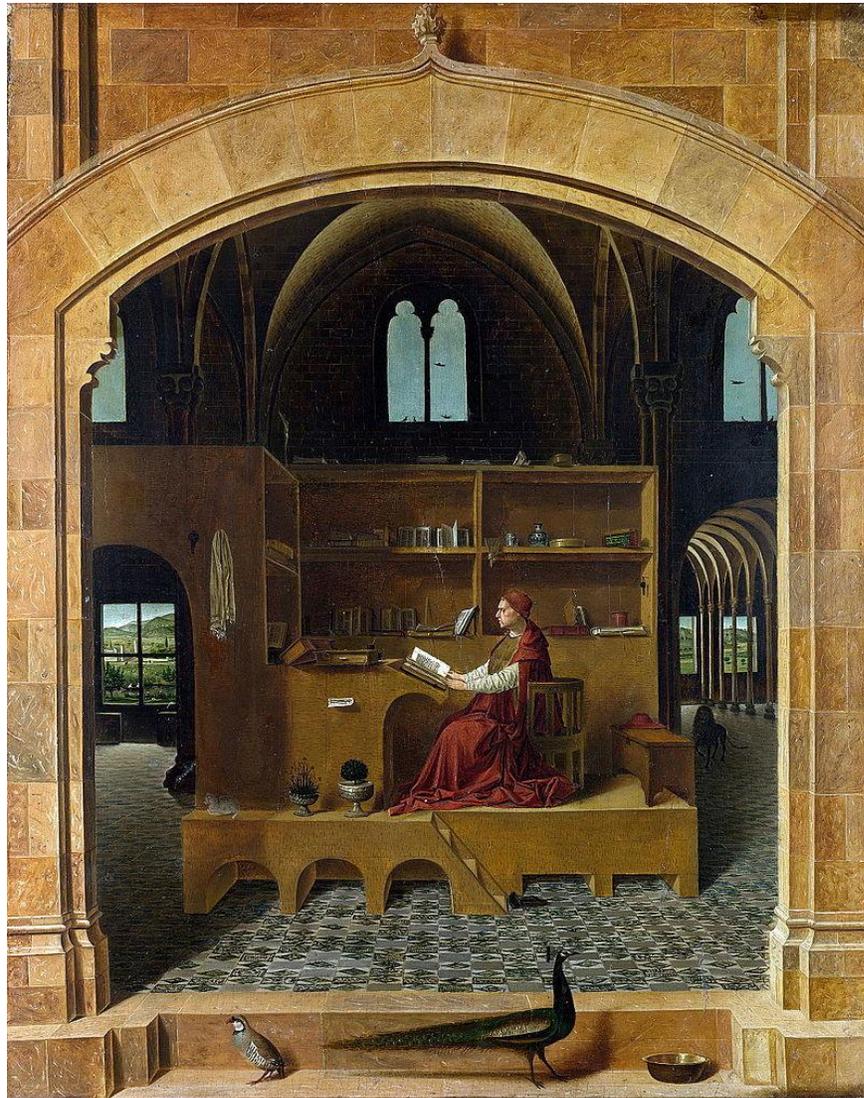


Figura 2

Perugino, “Consegna della chiave”



O primeiro plano da imagem de Antonello compõe-se da entrada em semi-arco de um edifício monumental – monumentalidade que percebemos apenas por seu interior. Trata-se, portanto, de um efeito quase à *trompe l'oeil*, à medida que simula uma moldura no interior da moldura. Ora, a luz desse primeiro plano é a luz com que nos acostumamos a encontrar na arte de matriz florentina – e, como exemplo, podemos chamar à lembrança o fresco “Consegna della chiave” (fig.2), realizado na década de 1480, por Perugino, para a capela Sixtina. Essa pintura interessa pelo que representa de síntese do chamado “Renascimento Clássico”¹⁴. Porém, aqui, nos interessa tratar apenas da luz, para compreender melhor a pintura de Messina.

¹⁴ Perugino representaria a “terceira geração” de artistas do Renascimento, que consolidariam as propostas visuais formuladas no decorrer do século, em franca oposição às formas bizantinas ou góticas. A segunda geração teria nomes como Piero della Francesca, Fra Angelico, Filippo Lippi, etc. Essa “terceira geração” tem nomes como Domenico Ghirlandaio, Filipino Lippi, Botticelli, Andrea Mantegna, etc... Os manuais costumam colocar a geração posterior como “ruptura” com o renascimento clássico, e fundação do chamado “Renascimento Maneirista”. Assim, o “Maneirismo” caracterizaria a metade inicial do século XVI, e teria como núcleo central o trio composto por Rafael Sanzio, Michel Angelo e Leonardo da Vinci.

No fresco de Perugino a suavidade da luz se constitui pela homogeneidade com que se estende desde o primeiro plano, passando pela precisão geométrica da praça, até alcançar a camada inferior do céu. A claridade entrelaça o céu e a cena em primeiro plano, num jogo de analogias semelhante ao topos de azul do manto/azul do céu, tantas vezes realizados na figuração de Maria. De 3,3 por 5,5 metros, “Consegna dela chiave” instala na parede da capela Sixtina uma janela de cunho dramático, à medida que somos colocados diante de uma cena em que os corpos desempenham uma performance repleta de significados simbólicos. E, é preciso insistir, a luz desempenha um papel central: como uma força de caráter cósmico, assegura a harmonia absoluta e a presença divina em cada ponto da representação. Esse traço, como tantos na obra de Perugino, passou a ser caracterizado como elemento central do Renascimento Clássico; e a homogeneidade da luz, em cenas de poderosa claridade, seria “virada do avesso” pelos pintores do século posterior, sobretudo os que ficariam enquadrados na classificação de “barroco”.

Seja como for, essa tela nos fornece dois elementos chaves para iniciar na pintura de Antonello da Messina: a luz e a própria “janela”. Para não perdermos o fio, permaneçamos na luz: se o primeiro plano de “San Girolamo nello Studio” espande de uma luminosidade intensa, que ousa dizer muito mais do que “natural”, e que se reporta à simbologia da luz da tela de Perugino porque impressiona pela sua força de claridade, já nada disso acontece para além do primeiro plano. Todo o interior do edifício, em “San Girolamo nello studio”, é constituído por um jogo travejado de luz e de sombra – jogo, seja desde já dito, suave, sem formação de contraste. Essa duplicidade (franca claridade do primeiro-plano, suave jogo de luz/sombras nos demais) já nos adianta para a primeira lição fundamental do Renascimento: estamos diante de propostas estéticas complexas, em que algumas se realizam como facto visual, e se consolidam como modelos, em que outras se desafiam a conseguir por um esforço de engenho e arte realizar o modelo em sua completude, e em que ainda outras se colocam enquanto alteração, crítica, ou rejeição do modelo. Se a tela de Perugino nos permite contemplar a realização completa do modelo de luz renascentista do Quattrocento, já a tela de da Messina nos recorda vivamente de que nada há aqui de simplicidade ou de casualidade. Dito de outra maneira, a luz da tela de da Messina desperta nossa atenção para a luz de Perugino: pensar que o primeiro deu um “passo adiante” e, trazendo técnicas flamengas, deu complexidade ao facto simplório e negligente da luz

homogênea (e “apagada”) de Perugino é, em meu entender, começar por um caminho equivocado.

O segundo ponto a ser destacado pela observação do primeiro plano de “San Girolamo nello studio” é a janela. A pergunta que temos de fazer é: por que o autor gastou talvez ¼ da dimensão da imagem com uma parede e sua porta em semi-arco? Pior, por que situou justamente no primeiro plano objetos que são apenas secundários, quando não extemporâneos – e aqui pensamos no prato fundo prateado, no perdiz e no pavão que estão no último degrau antes da entrada no edifício –, em relação à narrativa central? Aqui novamente temos a ganhar com outras comparações.

A “Consegna della chiave” de Perugino é, à primeira vista, exemplar. O cerne da narrativa no primeiro-plano forma uma geometria equilibrada de toda composição: um eixo horizontal representado pela continuidade das personagens que presenciam o momento em que Cristo entrega as chaves a São Pedro; e uma profunda verticalidade consubstanciada pela praça com personagens dispersas, e com os três edifícios monumentais que se estendem para o céu. Porém, já aqui surge um problema. Quem se detém no primeiro-plano e usa de sua atenção apenas na delicada riqueza gestual dos personagens próximos a Cristo – está perdendo a imagem. Pois os três edifícios ao fundo são elementos tão importantes quanto a narrativa central. Tanto é assim que basta perguntar: onde está o ponto de vista? Ora, o ponto de vista não está alinhado com os personagens do primeiro-plano, mas sim levemente acima em relação a esses: para encontrarmos São Pedro, é como se abaixássemos de leve o olhar. O ponto de vista está alinhado com o ponto de fuga, recaindo ambos exatamente sobre o maior ponto escuro dentro do mar de claridade da imagem – a porta de entrada do edifício central.

A simbologia dos três edifícios não deixa dúvidas: os dois laterais indicam, primeiro, a monumentalidade da cultura greco-romana antiga, reconhecida, mas conduzida e compreendida através do pensamento cristão (manifesto no edifício central); e, em segundo, o Antigo Testamento, que se realiza apenas com a Encarnação e a universalização da promessa de salvação cristã. A imagem nos obriga a realizar uma leitura em duplo nível: a) a cúpula do edifício, após a realização de Brunelleschi em Santa Maria del Fiore, inevitavelmente identificada com “o período contemporâneo” de Perugino, se mostra maior do que os arcos-de-triunfo romanos: é na

Igreja, eixo simbólico do universo, que se congregam e conquistam pleno significado as realizações culturais da história. b) Trata-se, pela figuração, da consolidação ideológica de um projeto político: o processo de centralização do poder eclesiástico na cúria Romana, impossibilitando qualquer nova tentativa de retirar o centro católico dos Estados papais – como acontecera no século XIV –, que culminaria na primeira metade do século XVI com os projetos de reurbanização da cidade de Roma¹⁵. Porém, (retornando à “Consegna della chiave”) por que o ponto escuro tão decididamente marcado, e decididamente sublinhado ao confundir-se com ponto de vista/ponto de fuga? Outra pergunta ajuda: serão mesmo os personagens dispersos na praça apenas elementos decorativos, como os figurantes do cinema e das novelas atuais, a quem não devemos prestar atenção? Poderíamos dizer que o artista foi apenas meio negligente e, satisfeito com o resultado do primeiro plano, acidentalmente fixou o ponto de fuga num ponto escuro numa imagem que escora toda sua mensagem na força da luz e da claridade?

Temos de começar pelo que já sabemos: a coerência fundamental entre o fundo e o primeiro-plano; a analogia especular entre Cristo/São Pedro e a Igreja enquanto instituição. Para colocarmos em termos do discurso eclesiástico, Cristo concedeu à Igreja no plano terrestre a entrada para a vida eterna dos bem-aventurados. Aqui, chegamos a um *insight* capaz de responder às perguntas.

Trata-se de uma analogia especular no sentido em que o olhar não percorre a imagem apenas do próximo para o distante. Mas, alinhado com a porta escura da Igreja, o olhar percorre também a tela em sentido contrário: do distante, da Igreja, “desce” pela praça até alcançar Cristo e os santos. Qual o caráter da narrativa contada no primeiro plano, da Entrega das Chaves? Trata-se, no discurso eclesiástico, de um evento trans-histórico – exatamente no que “evento trans-histórico” tem de oxímoro. Mas poderia ser de outra forma? Tanto a encarnação quanto a construção de uma capela se passam no plano temporal – porém, para esse discurso, permanecem imanentes no plano eterno. Nessa conjunção de contrários, o que há de temporal na tela de

¹⁵ Durante todo o século XV, Roma, que cresceria de 30 mil para 50 mil habitantes – acompanhando o crescimento demográfico geral –, era apenas uma cidade “secundária” no espaço político e cultural da península; Florença, Veneza, Milão e Nápoles figuravam como centros de maior “alta voltagem”, para usar uma expressão braudeliiana. Os papas não permaneciam apenas em um edifício, mas transitavam, como prova a construção da cidade de Pienza por Pio II (sob um antigo vilarejo). Para um ótimo apanhado do projeto urbanístico do papado visando estender o poderio sobre a cidade de Roma, cf. Manfredo Tafuri, *Interpreting the Renaissance: princes, cities, architects*, New Haven-Londres Un. Press, 2006.

Perugino é por onde deve começar nosso olhar – a porta escura do edifício central –, que ao partir da Igreja alcança a praça em que a luz homogênea faz de tudo perfeição. Primeiro depara com os personagens dispersos: nada tem a ver com os figurantes de nossa cultura visual. São duas cenas de milagres: à esquerda do olhar, a cena bíblica do pagamento do tributo, em que São Pedro teve importância decisiva; à direita (do olhar), a ressurreição de uma criança morta – as pessoas, em torno, fogem assustadas –, milagre realizado tanto por Cristo quanto por São Pedro. A figuração dos milagres indica que a praça representa um espaço sobre-histórico e trans-geográfico¹⁶. A imagem nos permite interpretar o ponto escuro da porta como a morte. Não apenas a morte física, mas a morte espiritual, de todos aqueles que negam a mensagem cristã. E, nessa tela ou nos discursos da comunidade eclesial, participar da aceitação da mensagem cristã – era, fundamentalmente, aceitar a centralidade da instituição eclesial¹⁷.

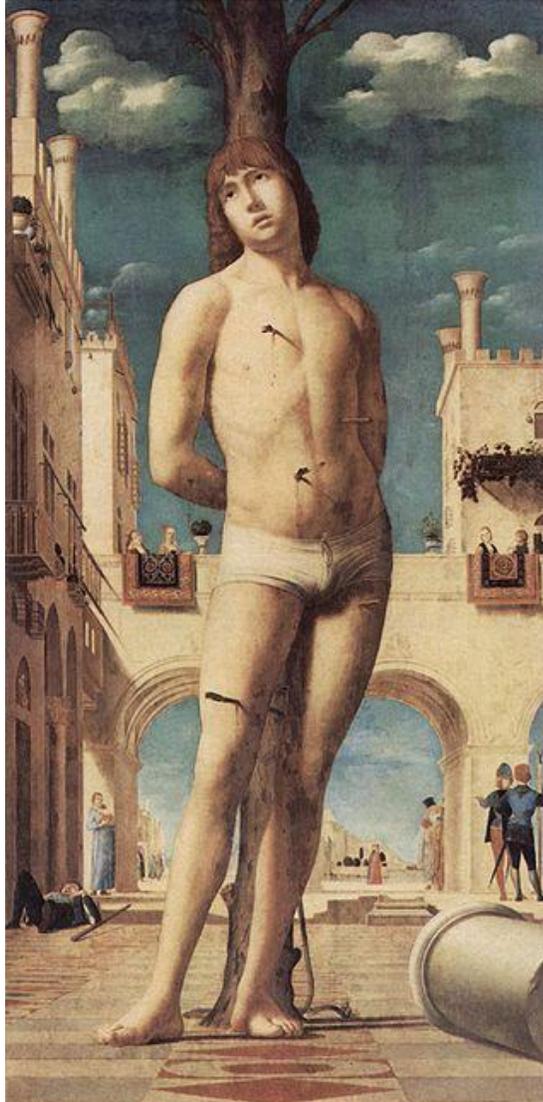
A perspectiva exata de Perugino pode, portanto, estabelecer elementos de hierarquia entre os diversos planos – Cristo e os Santos adiante; a realização dos milagres a meio caminho (entrecruzamento de plano temporal e universal); enfim, o mundo temporal e também eterno da Igreja (formando um verdadeiro ponto de passagem), alicerçando – e controlando – as demais raízes culturais da Antiguidade e do Antigo Testamento; por fim o escuro da vida terrena, com todos os seus pecados (e com todos aqueles que questionavam o controle do sentimento religioso pela instituição cristã), no ponto de fuga/ponto de vista. Hierarquia, porém, apenas à medida que forma uma composição de coerência integrada a ponto de ser indissociável – e a integração harmônica é construída justamente pelo efeito homogêneo da luz. Mas acaso Antonello da Messina desconhecia essa matriz, esse efeito luminoso de integração, decisivo no entrelaçamento

¹⁶ Um livro sobre outro tema analisa com exatidão como o discurso cristão se constituiu nisso que chamamos de “oxímoro”: o senso do histórico e o sentido do ultra-histórico/eterno. Cf. A. Agnolin, *Jesuítas e Selvagens*, Humanitas, 2007.

¹⁷ Algumas interpretações históricas postularam que o “homem medieval” pautava-se pelo sentido auditivo; enquanto o “homem moderno” fundamenta-se sobretudo pelo sentido visual. Esse tipo de construção, a meu ver, é absurda e só atrapalha. Primeiro, porque creio ser incompreensível falar de um “Homem medieval” ou “homem renascentista” – e pretendemos mostrar porquê, ao fim desse artigo. Em segundo, porque a cultura em tela – as formações sociais da península itálica do século XV – não eram “mais visuais” ou “mais auditivas”, mas eram complexos culturais em todos seus aspectos: práticas orais, práticas letradas, práticas visuais, práticas musicais, práticas teatrais, etc. Nesse sentido, como já defendia Baxandall, é impossível compreender a pintura do Quattrocento sem atentar para a dança, para o teatro, para os sermões do período – e que formavam um complexo socio-cultural. Cf. M. Baxandall, *L'oeil du Quattrocento*, Gallimard, 1985.

de diversos planos pelo elemento da perspectiva? Bastará olhar para seu “S. Sebastiano” (fig.3), realizado na década de 1470, portanto anterior às duas imagens até aqui referidas.

Figura 3
Antonello da Messina, “San Sebastiano”



Aqui, diferente de “Consigna della chiave” de Perugino, o ponto de fuga não coincide com o ponto de vista, mas está levemente acima. Deveria, o ponto de fuga, incidir sobre o horizonte abaixo da ponte que cruza a rua. Deveria, caso o olhar não fosse interceptado por um

pormenor: o monumental São Sebastião flechado que se ergue em vertical. Aqui, ao contrário de Perugino, os dois eixos principais são verticalizados: a profundidade, entrecortada por dois eixos horizontais formados pelo horizonte e pela ponte, e a verticalidade de São Sebastião. Esse, ao surgir no primeiro plano, adquire um impacto acachapante sobre o olhar – o ponto de vista incide na altura de seus joelhos e nos leva a esquecer o ponto de fuga urbano para erguer o olhar por toda superfície de seu corpo – em que encontramos a beleza e a integridade da juventude, e mal percebemos as pequenas setas e a quase suave e pequena linha de sangue das feridas –, até alcançar seu rosto, emoldurado pela brancura das nuvens. E para vermos o olhar de São Sebastião, fixado em algo mais acima de todo percurso que fizemos, num ponto tão alto que nós mesmos, do nosso ponto de vista, não somos capazes de alcançar. Mas também aqui, como em Perugino, é inevitável não perceber o entrelaçamento indissociável entre o primeiro-plano e as camadas de profundidade.

A identificação é imediata. Na linha do joelho, aos pés do santo, a vida cotidiana da cidade. Um homem dorme, para escândalo de nosso olhar, em pleno momento de martírio e santificação. Do outro lado, dois sujeitos conversam, em posições simétricas, mas opostas – um está de costas, outro de frente, um inclina um gesto para um lado, o outro inclina o gesto para o outro lado, e a espada facilmente visualizável se encarrega de entregar o resto da mensagem: a insinuação do conflito no interior da cidade. Apenas, num azul celeste, uma mulher olha diretamente para nós, amarrando a relação de cumplicidade entre personagem e interlocutor, tão frequentemente utilizada no Renascimento. Na linha de cintura de Sebastião está a ponte, de onde observam pares de figuras femininas. Trata-se de uma sutileza: ao expor a beleza jovem de Sebastião, imediatamente se denuncia a pecaminosa lascívia humana – representada pelas figuras femininas, com olhares de leviana curiosidade, alinhadas à cintura do santo. O pecado da lascívia e a figura feminina não seriam nem pela primeira, nem pela última vez, entrelaçados.

Temos, portanto, de afastar nossa hipótese de que Antonello da Messina tinha pouco domínio sobre os efeitos e a simbólica passíveis de serem conquistados pela organização dos planos no trabalho de perspectiva. Ao escolher representar uma grande porta em semi-arco, perfeitamente iluminada, em “San Girolamo nello studio”, algo estava por se dizer. Sem muita demora, nos recordamos da brilhante argumentação de Daniel Arasse: os artistas, no final do

Quattrocento (e aqui lembramos não apenas o caracol da “Anunciação” de Francesco Cossa, mas os legumes à *trompe l’oeil* que quase escapam da quadratura da “Anunciação” de Carlo Crivelli de 1484), não apenas dominavam completamente a metodologia da janela albertiana, como também estavam inserindo elementos no quadro com o intuito de questionar ou apontar os limites dessa mesma metodologia¹⁸. Nesse sentido, a entrada do edifício no primeiro-plano de “San Girolamo nello studio” participaria da mesma linha, ao afirmar para o interlocutor que a imagem, afinal, é só uma imagem: por mais que o olhar se deleite, por mais que presentifique São Jerônimo no detalhe de seu rosto, na delicadeza de suas mãos, na dignidade de sua leitura – trata-se apenas de uma representação. Porém, essa interpretação do primeiro-plano se depreende da comparação com outras telas. Com Perugino, realizamos outra estratégia: compreendemos os planos a partir da relação coerente dos elementos no conjunto da imagem. Nesse sentido, precisamos agora deixar o primeiro-plano, darmos um passo adiante, e adentrar o monumental edifício.

3. Um entrave iconográfico

Ultrapassado o portal de entrada, o olhar é atingido pela beleza da composição absolutamente equilibrada da narrativa em cena. Sei bem que aqui um crítico maldoso bate o olho e, para efeitos de diversão, sussurra à sua companhia de ocasião: “isso cá é flamengo, o gajo estava a ganhar fama e dinheiro importando Flandres para Itália e se passando por inovador”. Tiremos a maldade e, se houve, o sorriso inadequado; fiquemos com a hipótese: desde o século XVI Antonello da Messina passou a ser conhecido como pintor que introduzira, no espaço italiano, a técnica do óleo e os aspectos da figuração flamenga¹⁹.

¹⁸ D. Arasse, *Take a closer look*, Princeton University Press, 2013. Ou seja, estabelece-se um jogo de antinomias: a perspectiva instaura uma “janela” no quadro, ao criar a ilusão de uma imagem em 3 dimensões; o uso de animais ou objetos “extemporâneos” à narrativa em cena, inseridos no primeiro-plano, e em tamanho desproporcional às demais figuras, estamparia o caráter puramente artificial da cena realisticamente traçada.

¹⁹ A atribuição de introdução do óleo na Itália a Antonello da Messina foi realizada por ninguém menos do que Vasari, em *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, de 1550. Essa obra se tornou a pedra fundamental da história do Renascimento, e serviu de base para toda historiografia do século XIX. No caso da atribuição da introdução da pintura a óleo na Itália, Vasari não estava completamente correto – Colantonio, como vimos, já utilizava. Porém, também não estava completamente equivocado: Antonello da Messina foi o primeiro grande pintor a usar o óleo, e o impacto de seus trabalhos seria decisivo no futuro da pintura de toda península.

Figura 4

Mestre de Flamalle, “Retábulo de Werl”



Sobre o caráter “flamengo” de da Messina, Keith Christiansen escreve sobre o “San Girolamo nello Studio”: “the sixteenth-century Venetian connoisseur Marcantonio Michiel could not believe it was painted by an Italian, and suggested either van Eyck or Memling as a more probable attribution. (...) It’s a work first and foremost about space and light and only secondarily about the scholar-saint sitting in his well-carpentered library enclosure”. In “The exalted art of Antonello da Messina”, in G. Barbera (org), *Antonello da Messina. Sicily’s Renaissance Master*. Minha leitura da tela difere bastante dessa, como veremos em seguida.

O volante de Santa Bárbara (fig.4), imagem-modelo da pintura flamenga, atribuído ao Mestre de Flemalle e realizado na década de 1430, bastará para investigarmos essa questão²⁰. Afinal, aqui temos tudo de que precisamos: tanto a janela quanto os objetos de interior que reaparecem no “San Girolamo nello studio” de da Messina. No volante, a santa é figurada no interior de uma residência: um quarto, onde Santa Bárbara lê agradavelmente, aquecida pela lareira, sentada sob almofadas, e tendo à disposição o jarro d’água e o odor das flores. A tridimensionalidade da imagem, sem dúvida, é construída pela geometria da redução da perspectiva. O assento do banco está em linha paralela à parede e se alinha perfeitamente com a janela; em contrapartida, as pernas do banco descem paralelas às colunas da lareira. Porém, não é possível ir muito mais longe. Logo, o olhar se “destaca” das linhas geométricas insinuadas, para pincelar os objetos mais ou menos distribuídos pelo quarto. Creio não ser muito exagerado afirmar que, quando nos detemos por algum tempo, começamos a pensar na falta de geometria de toda composição: o quarto inicia a parecer estreito e comprido em excesso, e talvez a lareira próxima demais ao corpo da Santa – pessoalmente, todas as vezes que olhei o quadro, não pode deixar de me ocorrer uma sensação de perigo, de uma labareda alcançar o banco e desatar um desastre. Mesmo a sensação de conforto pode se esbater, à medida que pareça algo difícil para a delicada Bárbara alcançar o frasco, alto demais, na coluna da lareira; ou se contorcer para passar entre o banco, o vaso de flor e a folha de madeira da janela, para conseguir alcançar o jarro de água.

Obviamente, essas considerações não terão muita validade: o vaso não está ali para ser alcançado, mas para representar a fonte da pureza; a alta labareda, talvez, o fogo do amor divino da Santa, ou a proximidade de Deus. Não devemos nos perguntar quanto tempo Bárbara aguentará segurar o livro naquela posição cansativa, mas nos admirar com a placidez e a firme, inquebrantável devoção com que ela aprende as sagradas escrituras. A figuração de objetos, portanto, é cuidadosamente utilizada como uma constelação de representações simbólicas; todo pequeno detalhe material remete a uma analogia com o complexo de narrativas cristãs. A representação do interior doméstico nas pinturas flamengas está longe de “inserir o santo num espaço cotidiano”, como se costuma ler, com equívoco, nos manuais didáticos.

²⁰ O volante pertence ao Tríptico de Werl. Infelizmente restaram apenas as peças laterais, os chamados “volantes”.

A representação de Santa Bárbara se constitui a partir da geometria; e, não obstante, há alguma coisa de estranheza. Pois a imagem é toda linhas que se chocam. A começar pelo banco, representado “em $\frac{3}{4}$ ” (pra usar um termo do retrato), fazendo surgir menos ângulos fechados do que enviesados; o móvel ao fundo não tem regularidade com a janela; o vaso está sobre um estranho móvel triangular; nele, a flor azulada se esforça em vão pra alcançar a luz da janela; a folha de madeira da janela, aberta, quase bate no móvel atrás de si, sem dizer que, de tamanho excessivo, vem com a quina quase parar na cabeça de Bárbara – bem, talvez seja eu excessivamente inclinado a ver aqui acidentes domésticos.

Retornemos a da Messina. Após essa visita ao mestre de Flemalle, creio ser desnecessário gastar muito latim: há um abismo a separar o conceito de representação visual dos dois interiores.

No escritório onde está São Jerônimo, tudo é geometria. Não se trata, como no Mestre de Flamalle, de linhas paralelas: há, em Antonello, a agregação do quadrado com semi-círculos (é especialmente impressionante o jogo de arcos que se relacionam com o quase-arco onde está apoiado o livro). Ora, isso é dizer que há aqui a *loggia* de Brunelleschi – e estou me referindo apenas ao interior do escritório de estudos.²¹ Para ser breve, o que separa a pose encurvada de Santa Bárbara, flagrada em $\frac{3}{4}$, do retrato lateral de São Jerônimo com os braços estendidos em direção ao livro, em absoluto domínio gestual, de uma dignidade irretocável – o que existe separando os dois retratos chama-se Donatello. Da Messina retratou seu santo a partir da tradição/reelaboração da estatuária romana, investigada pelo Renascimento italiano.

E, no entanto, há, no escritório do Santo, uma leve desordem. Livros tombados, livros abertos em diversas estantes, pedaços de papel entre folhas. Aqui, ao contrário da pintura flamenga, temos a impressão de que, de fato, São Jerônimo utiliza o espaço pictórico: ora, trata-se de óbvia indicação de que não estamos diante de um iniciante no saber, mas de um erudito. Eu me sentiria obrigado a concordar com nosso maldoso crítico que da Messina realmente não está “inovando” (embora o verbo seja imensamente atrapalhado). Está trabalhando na mesma linha de

²¹ Além do domo, Brunelleschi realizaria outra ruptura da concepção arquitetônica com a *loggia*, visível no Spedali delle Innocente, em Florença. Para mais informações da arquitetura do renascimento, cf. P. Murray, *Renaissance architecture*. Londres, Faber and Faber, 1987.

um fresco que sempre me causa admiração: a “Ultima Cena”, no monastério de Santa Apolonia, realizada por Andrea del Castagno (fig.5).

Figura 5

Andrea del Castagno, “Ultima Cena”



Figura 6

Andrea del Castagno, “Apparizione della Trinità a San Girolamo”



Essa obra (fig.5) é tanto mais surpreendente quando a comparamos com sua “Apparizione della Trinità a San Girolamo” (fig 6). Aqui, podemos identificar uma menção a Giotto nas paisagens de fundo; e talvez a influência de Masaccio – seja pela grande força dramática expressa na fisionomia de Eva na “Cacciata di Adamo e Eva” da capela Brancaci, que ressurge no rosto do São Jerônimo de Castagno; seja pela experimentação do efeito de tridimensionalidade possibilitada pela perspectiva, com a sobreposição Deus-Pai/Cristo-crucificado, utilizada também na Trindade de Masaccio. É possível pensar, no entanto, que esse efeito de tridimensionalidade, enquanto experimentação da metodologia da redução perspectiva – e da dotação de volume aos corpos – não tenha agradado muito no Quattrocento, pois eu pessoalmente não me recordo de ter visto nada parecido com o “Apparizione della Trinità a San Girolamo”, de Andrea del Castagno, em toda pintura posterior. Mesmo a fisionomia impactante do santo não voltaria a reaparecer senão no século XVII. Porém, tudo seria diferente com “A Ultima Cena”.

O equilíbrio é absoluto. Na grande mesa horizontal podemos nos deleitar com a diversidade gestual de cada um dos apóstolos. E sou levado a crer que, nesse ponto, nós contemporâneos temos uma sensibilidade muito mais grosseira do que o público alvo: os frades que se reuniam à sala de refeições do monastério de Santa Apolonia, tendo diante de si o fresco de del Castagno. E que, diante da diversidade de temperamentos e caracteres pessoais da própria comunidade beneditina em que viviam, poderiam encontrar nos apóstolos um deleite de teor psicológico. Será possível pensar que, diante da pintura de del Castagno (com seus mais variados tipos), qualquer frade tenha alguma vez pensado – “aqui, todos têm lugar à mesa”? Pergunta ociosa, o que se manifesta nessa multiplicidade – é a vivacidade imperfeita do plano temporal. Essa vivacidade imperfeita, porém, é enquadrada pela ordem geométrica do fresco, ou seja, pela Ordem indefectível da razão divina.

É essa concepção pictórica que, acredito, nos ajuda a olhar o escritório algo bagunçado do “S. Girolamo nello studio” de da Messina – muito mais do que os interiores flamengos. No mestre de Flamalle, as linhas básicas de geometria surgem apenas para permitirem os objetos simbólicos a serem distribuídos pelo quarto. Num outro sentido, tanto em del Castagno como em da Messina, a incipiência de dissimetria inscrita (seja na mutiplicidade de reações dos apóstolos,

seja no tumulto de livros abertos do escritório), enquanto traço temporal, surge para reafirmar a geometria perfeita do plano eterno.

Essa equivalência entre os artistas italianos será incompleta se não atentarmos também à diferença entre ambos. Em del Castagno a integração da imagem num espaço plástico coerente concentra a representação sobre um momento específico da narrativa. Aqui, é importante lembrar o estudo de Baxandall sobre as Anunciações. Os motivos iconográficos do Quattrocento, de teor religioso, trabalhavam narrativas já bastante conhecidas pelos interlocutores, a partir, sobretudo, da cultural oral; o ato de olhar para as imagens se constituía, portanto, num ato de reconhecimento e visualização das narrativas tantas vezes escutadas. Essa circunstância resultava num jogo de pormenores que o espectador comum, de hoje, é absolutamente incapaz de perceber – no caso das Anunciações, por exemplo, tratava-se às vezes de representar momentos específicos da conversa entre o anjo Gabriel e Maria²².

Podemos levar a comparação entre os pintores italianos um passo adiante, passando da composição espacial para a experimentação iconográfica.

Porque o primeiro contato que temos com a imagem de da Messina é de estranhamento e alguma surpresa: não é esse o São Jerônimo com que estamos acostumados. O santo que conhecemos é aquele que vaga por ermos ásperos e inabitáveis, com o chapéu vermelho caído a um lado, e com o leão ao pé de si – e de quem, do semblante envelhecido, irradia um olhar de serenidade, sabedoria, ou iluminação. Porém já del Castagno terá causado um primeiro espanto. Tendo ao seu lado Santa Paula e Santa Eustáquia, Jerônimo se contorce para olhar uma trindade que surge verticalizada, num quase tour-de-force perspectivo. E retratou um velho vergastado e ferido, com o rosto dolorosamente cadavérico pela fome, o olhar esgazeado, a boca entreaberta num espasmo de espanto. À vista desse santo, tão mais próximo do sagrado quanto qualquer um de nós, e ainda assim tão diminuto e frágil frente ao sagrado – somos levados a considerar que está para além de nossa capacidade imaginativa tentar pensar o que seria o encontro com o Criador. Esse aspecto é decisivo. Enquanto em “a Última Cena” (fig.5) podemos visualizar, a partir da partilha do pão de Cristo, a ordem divina, aqui se manifesta o contrário: o olhar é levado

²² M. Baxandall, *L'oeil du Quattrocento*, Gallimard, 1985.

a crer na completa incapacidade humana de visualizar a razão absoluta. Del Castagno está trabalhando na mesma linha de problematização que se deu na representação em perspectiva da Anunciação, tão bem descrita por Arasse: “comment la perspective, ‘forme symbolique’ d’un monde commensurable, a-t-elle pu visualiser cette venue (latente) de l’infigurable dans le figure?”²³.

Ao contrário de seu retrato de Boccacio (repleto de grave serenidade), essa força “impressionista” posta no São Jerônimo (me sinto obrigado a repetir) não teria agradado nem muito ao Quattrocento, nem muito ao nosso tempo, mais simpático à graça de Botticelli ou à pia e fraternal doçura de Fra Angelico. Mas não seria apenas em razão de um efeito estilístico. Aqui chegamos ao limite da comparação entre del Castagno e da Messina. Pois a imagem do segundo infunde uma mensagem inteiramente oposta a essa que acabamos de nos referir.

Logo de início, da Messina faz outro São Jerônimo, engatando num topos iconográfico menos utilizado: não o santo do deserto, mas o do estudo. Aqui, aliás como em del Castagno, propõe de saída uma inventividade iconográfica: retirando do escritório qualquer traço do deserto²⁴. Se recortássemos seu retrato do resto da imagem, e, mostrando a alguém, disséssemos tratar-se do retrato de um senador romano ou de um filósofo grego, penso que a mentira passaria sem muita dificuldade (mas isso seria jogar sujo: no todo da imagem estão os elementos inconfundíveis de identidade do santo – o chapéu posto de lado, o manto vermelho de cardeal, a sombra do leão). Como em del Castagno, essa forma iconográfica do santo-erudito não se tornaria um modelo – antes, se consolidaria a iconografia do velho de longas barbas brancas, testa enrugada, tendo junto a si uma caveira – um santo de teor místico, portanto. Como decifrar essa

²³ In *L’annonciation italienne: une histoire de perspective*. Hazan, 1999. Analisando a Anunciação de Della Francesca, Arasse escreve o seguinte: “En enveloppant la profondeur dans le plan et le plan dans la profondeur, la géométrie rend intellectuellement incompréhensible la représentation du visible. (...) L’emploi paradoxal de la perspective, instrument emblématique de la science de la peinture comme *commensuratio* du monde (c’est le terme employé par Piero), pourrait avoir pour fonction de visualiser la présence dans le visible de ce qui est incommensurable à tout visible: la transcendance divine dans l’altérité dégradée du monde” pg 49.

²⁴ Nesse sentido, a iconografia que retrata o Jerônimo no deserto foge um pouco da narrativa registrada pela “suma” hagiográfica por excelência da Baixa Idade Média: a *Legenda Aurea*, de Jacopo da Varoneze. Aqui, a passagem no deserto é decisiva; mas Jerônimo é identificado, sobretudo, por sua atividade intelectual. O que não significa dizer que Antonello da Messina estava sendo mais ou menos “fiel” a uma suposta “verdade”. O pintor, como qualquer outro, estava propondo, em sua obra, um discurso *singular*. Compreendê-lo é o próprio objetivo desse ensaio.

proposta de representação puramente erudita? Aqui, a análise iconográfica só pode avançar se olharmos para o resto da composição.

4. A narrativa na imagem unificada e a conflagração da mensagem

A perspectiva realizou a unificação coerente da imagem, ao dar um sentido espacial e de efeito tridimensional à representação visual. O que ficava fora disso?

Figura 7

Ambrogio Lorenzetti, “Miracolo del bambino resuscitato”



No “Miracolo del bambino resuscitato” (fig.7) de Ambrogio Lorenzetti, realizado na década de 1430, já estamos diante do princípio de unificação plástica do espaço representado. É difícil, aliás, não reconhecer um talentoso engenho na solução encontrada por Lorenzetti, para

conseguir figurar o milagre de São Nicolau. Porém, é a partir não da unificação do espaço, mas da fragmentação temporal que temos de entender a imagem: tratam-se de 3 momentos diferentes. Primeiro, o momento do banquete, realizado no andar superior do edifício; em segundo, o momento em que o diabo, disfarçado de peregrino, das escadarias, chama e ludibria o menino; logo após – podemos imaginar o jovem descendo as escadas – visualizamos o estrangulamento e sua morte; em terceiro, no interior do andar térreo, a ressurreição, após a intervenção do santo. O olhar, ao percorrer o espaço pictórico, só avança à medida que souber acompanhar a sucessão temporal dos acontecimentos.

Também Masaccio e Masolino trabalharam nessa linha de concepção. Tanto o “Pagamento del Tributo”, do primeiro, quanto o “Miracoli di S. Pietro”, do segundo, inserem uma fragmentação temporal narrativa na integração plástica do espaço. Em Masaccio, também estamos diante de uma sucessão de 3 momentos: o encontro entre o cobrador e os apóstolos no centro (e Cristo sinalizando para o rio); São Pedro, numa margem, pescando (encontrariam, no estômago do peixe, uma moeda); e, na outra margem da pintura, novamente São Pedro, agora pagando o cobrador (com a moeda “pescada”).

Essa fragmentação temporal desapareceu com o avanço da perspectiva, tanto mais que, se não estou exagerando, o olhar contemporâneo, num primeiro contato, sofre para reconhecer o mesmo personagem retratado em diversos pontos dessa solução de representação visual.

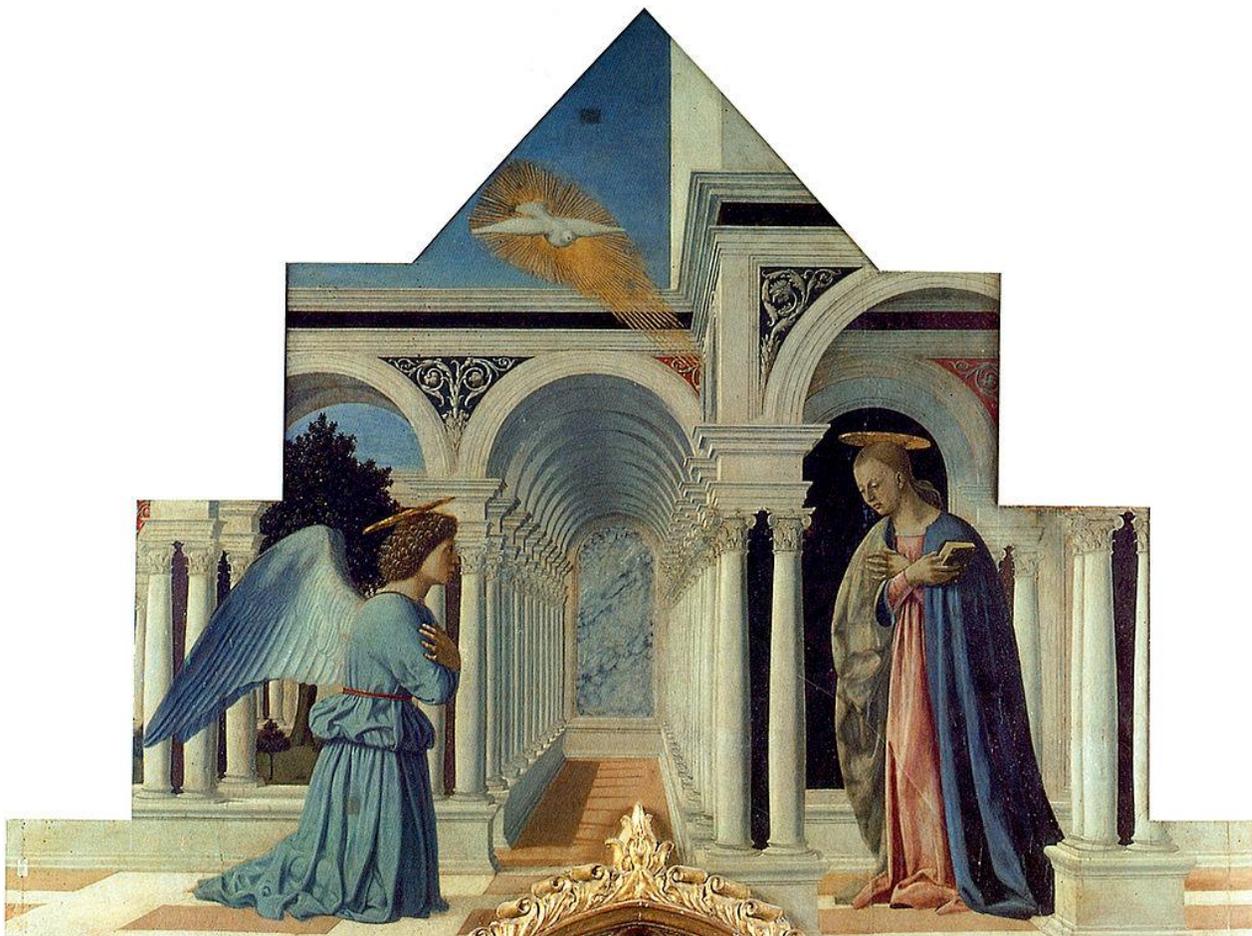
O que tem tudo isso a ver com da Messina? Temos de voltar a olhar para a composição. O escritório de estudos ocupa a centralidade da imagem (fig.1); nele se encontram o ponto de vista e o ponto de fuga. Porém, da Messina está aqui a trabalhar na mesma construção da perspectiva linear que temos em Perugino (fig.2): uma formação tríade, com um ponto de fuga linear central, e dois pontos de fuga laterais. Esse esquema permite o alcance exato da “pirâmide” visual.

No entanto, da Messina, em “S. Girolamo nello Studio”, utilizou com incrível sagacidade esse esquema. Utilizou os dois pontos de fuga laterais para inserir a temporalidade narrativa no interior da redução da perspectiva; processo sutil e complexo que resultou,

entretanto, numa fácil possibilidade de apreensão do espectador. À esquerda, um espaço vazio culminando para uma janela – com vista para a cidade. Aqui não há muita dúvida: o artista figurou a janela em forma de cruz. Apenas nisso, está tudo – a história humana da queda, a sua fraqueza, a morte do salvador para redenção da humanidade. Do lado oposto, no outro ponto de fuga lateral, topamos com a sombra do leão. Logo atrás, a sucessão de colunas, conduzindo às janelas abertas – aqui sem nenhuma cruz – da natureza agreste. Aqui está o São Jerônimo do deserto.

Figura 8

Piero della Francesca, “Annunciazione dal Polittico di Santo Antonio”



A sucessão de colunas se confunde com a própria formação da perspectiva; porém, podemos ficar apenas com esse facto artístico completo que é a Anunciação, no políptico de Perusa, de Piero della Francesca (fig.8). Aqui, a sucessão de colunas é tanto Cristo, quanto o advento de Cristo na terra – embora o mármore ao fundo manifeste a impossibilidade do olhar de adentrar no mistério da encarnação.

Em da Messina, a sucessão de colunas se torna o caminho para Cristo.

Durante muitos dias, acreditei que o sentido narrativo de “San Girolamo nello studio” seguia uma ordenação da esquerda para a direita (do espectador). O santo havia abandonado a vida mundana da cidade para se dedicar aos estudos; porém, a imagem retrataria o momento anterior em que Jerônimo finalmente se levantaria do escritório, e seguiria – à direita – seu caminho predestinado: o deserto. Mas ao cabo, fiquei convencido de que é uma leitura equivocada.

Hoje penso que da Messina trabalhava a perspectiva sem perder de vista a fragmentação temporal de “Miracolo del bambino resuscitato”, de Lorenzetti. Nesse sentido, os dois pontos de fuga representam momentos distintos da vida do santo: a vida mundana, até o encontro com a teologia cristã; no deserto, na vida de ascese, a compreensão da mensagem de salvação, e a entrada no caminho de Cristo. O São Jerônimo assentado no escritório é posterior à ida ao deserto; nesse sentido, o caminho narrativo do personagem se realiza num sentido contrário à perspectiva. De longe, à sombra do leão, o santo surgiu para sentar-se no escritório e trabalhar.

Qual o sentido dessa mensagem? Trata-se de uma mensagem completamente oposta à da Trindade de del Castagno (fig.6). Aqui, como vimos, o autor figurou a impossibilidade da imaginação (do homem não-santificado) de sequer pensar no que seria o encontro com Deus.

Em “San Girolamo nello Studio”, ao contrário, o santo “veio de longe” para assumir a centralidade de toda organização racional do espaço pictórico. Sua atividade última, depois do divórcio com a vida mundana, depois da iluminação no deserto, é o trabalho intelectual. Da Messina retrata-o no mais alto de sua dignidade humana, na medida em que trabalha na

elaboração de textos que se tornariam fundamentais na tradição eclesiástica; na medida em que empreende a tradução do hebreu e do grego para o latim, e que resultaria na Vulgata.

Começamos esse ensaio sobre o primeiro-plano, o mais iluminado da tela. E agora meu argumento defende que a narrativa inscrita no espaço pictórico realiza uma passagem do “longe” para o “próximo”, percorrida pelo personagem central. Isso nos conduziria a re-interpretar a luz que irradia no portal de entrada: é a luz da mensagem divina que surge através do trabalho intelectual de São Jerônimo. Há uma diferença, portanto, entre Della Francesca e essa tela de da Messina. Enquanto no primeiro a profunda organização geométrica surge para atestar a incapacidade humana de adentrar no mistério da salvação, em Antonello é a partir da razão humana que se alcança a mensagem – em outras palavras, a precisa organização geométrica racional de “San Girolameno nello studio” não se reporta à Ordem Divina, mas à capacidade intelectual humana. É a razão do santo que sustenta toda a precisa perspectiva linear da tela – e por isso, diferente de Perugino, não encontramos uma claridade absoluta, mas antes um jogo travejado de sombreamentos e luminosidades. Se essa leitura tiver uma pequena dose de acerto, é possível avançar – e compreender que, nessa tela, estamos diante de uma performance ainda mais dramática do que a “Consegna della chiave” (fig.2). Pois não é nosso olhar que atravessa o portal e encontra Jerônimo. Ao contrário, é o santo que, após passar pela vida mundana, após sacrificar a si próprio no deserto (em analogia à crucificação); após a redenção com a natureza, pela proximidade com o símbolo da violência e da animalidade representado pelo leão; após o trabalho intelectual: é Jerônimo quem está próximo de atravessar o portal em direção à luz. Talvez o discurso excessivamente radical dessas duas propostas (fig.6 e fig.1) – embora em sentido profundamente contrários – tenha sido o motivo porque essas duas formulações iconográficas distintas não se tornariam um modelo, e desapareceriam frente à proposição iconográfica do santo envelhecido, sábio com ar de místico, apontando para a caveira.

Não obstante, trata-se de um santo – não de um homem comum. E aqui, finalmente, alcançamos a profunda contradição inscrita na tela de da Messina – que se aproxima de um quase estilhaçamento. A atividade intelectual do erudito é humana e, ao mesmo tempo, inalcançável para o homem comum: o rigor geométrico de todo quadro remete às atividades humanas enquanto exercício do pensamento, mas remetem também à matemática universal dominada

apenas pelo Criador. E justamente a aproximação a essa matemática universal passa a ser um dos constituintes de santidade de Jerônimo. Mas afinal, isso é dizer que o Logos, ou a Natureza, é ou não acessível? Creio que aqui se encontra a quase contradição irrenconciliável latente na imagem: a meu ver, a tela não advoga nenhuma dessas duas resoluções, nenhuma dessas duas opções, mas se constitui justamente sobre essa tensa duplicidade, nos beirais do oxímoro e do aporia. Nesse sentido, a posição de “San Girolamo nello studio” é diametralmente oposta à decisão proferida no calor da Contra-Reforma, pouco mais de meio século depois, e que encontramos no *Catecismo Tridentino*:

A capacidade da alma e da inteligência humana é tal que, mesmo tendo tido a possibilidade por si mesma de investigar e conhecer, com muito esforço e diligência, não poucas coisas a respeito das verdades divinas, todavia com somente o lume natural nunca chegou a conhecer e a apreender a maior parte dos meios com os quais se adquire a salvação eterna, escopo principal pelo qual o homem foi criado e formado à imagem e semelhança de Deus. [...] Ao contrário [...] o mistério de Cristo supera a tal ponto a inteligência humana, que se não tivesse sido revelada aos santos, aos quais Deus quis mostrar as riquezas de sua glória no meio das gentes, nenhum teria tido a possibilidade de aspirar a tal sabedoria por meio de qualquer esforço humano que seja (AGNOLIN, 2007, p. 144).²⁵

Talvez não seja demasiado exagero pensar que, se o *Catechismo Tridentino* impôs uma decisão com tamanha veeemencia sobre o tema, é porque a questão era tratada com diferentes tonalidades. Nesse sentido, não me canso de me surpreender com os caminhos abertos – e jamais destituídos de conflagração – que, na minha opinião, existem filigranados e radiantes na tela “San Girolamo nello studio” de Antonello da Messina.

²⁵ Diversas edições do *Catechismus ex decreto Concilii Tridentini* circulam pela internet, sem informações confiáveis sobre a edição. Por isso, escolhi a tradução realizada por Adoni Agnolin, realizada a parter da edição crítica publicada por P. Tito S. Centi: *Catechismo Tridentino: ad uso dei parroci publicato dal papa S. Pio V per Decreto del Concilio di Trento*, P. Tito S. Centi, Siena: Cantagali, 1992.

5. Referências

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max (2006). *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar.

AGNOLIN, Adone (2007). *Jesuítas e selvagens*. São Paulo: Humanitas.

ARASSE, Daniel (1997). *Léonardo da Vinci: le rythme du monde*. Hazan.

_____. (1999). *L'annonciation italienne: une histoire de perspective*. Hazan.

_____. (2015). *Não se vê nada*. Lisboa: KKYM.

BARBERA, Gioachino (2005). *Antonello da Messina. Sicily's Renaissance Master*. Yale University Press.

BLACK, Anthony (2008). "Popes and councils". In: ALLMAND C. (Org). *The new Cambridge Medieval History*, vol.7. Cambridge: Cambridge University Press.

BAXANDALL, Michel (1985). *L'oeil du Quattrocento*. Gallimard.

CHASTEL, Andre (1999). *I Centri del Rinascimento*. BurArte.

EPSTEIN, Steven A. (2009). *An economic and social history of Later Medieval Europe*. Cambridge University Press.

FRANCASTEL, Pierre (1977). *Peinture et société: naissance et destruction d'un espace plastique*. Ed. Denoel/Gonthier.

FRANCO JR, Hilário (2008). "Modelo e imagem. O pensamento analógico medieval". In: *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, Hors e Serie n.2.

MALLET, Michael (2008). "The Northern Italian States". In: ALLMAND, C. (Org). *The new Cambridge Medieval History*, vol.7. Cambridge University Press.

MURRAY, Peter (1987). *Renaissance architecture*. Londres: Faber and Faber.

RYDER, Alan (2008). “The papal states and the Kingdom of Naples”. In: ALLMAND, C. (Org). *The new Cambridge Medieval History*, vol.7. Cambridge University Press.

SKINNER, Quentin (2005). *The foundations of modern political thought*. Cambridge University Press.

TAFURI, Manfredo (2006). *Interpreting the Renaissance: princes, cities, architects*. New Haven-Londres University Press.

VASARI, Giorgio (1994). *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*. Torino: Einaudi.

WEBER, Max (2001). *A ética protestante e o espírito do Capitalismo*. São Paulo: Centauro.

6. Fontes visuais

FIG 1 – Antonello da Messina, “San Girolamo nello Studio”. National Galery, Londres – Inglaterra.

FIG 2 – Perugino, “Consegna della Chiave”. Capela Sixtina, Cidade do Vaticano.

FIG 3 – Antonello da Messina, “San Sebastiano”. Gemäldegaleria Alte Meister (Pinacoteca dos Mestres Antigos), Dresden – Alemanha.

FIG. 4 – Mestre de Flemalle (Robert Campin), “Tríptico de Werl”. Museu do Prado, Madri – Espanha.

FIG. 5 – Andrea del Castagno, “Ultima Cena”. Museu del Cenacolo de Santa Apollonia, Florença – Itália.

FIG. 6 – Andrea del Castagno, “Apparizione della Trinità a San Girolamo”. Basilica della Santissima Annunziata, Florença – Itália.

FIG. 7 – Ambrogio Lorenzetti, “Miracolo del bambino risuscitato”. Galleria degli Uffizi, Florença – Itália.

FIG. 8 – Piero Della Francesca, “Annunciazione dal Polittico di Santo Antonio”. Galleria Nazionale dell’Umbria, Perugia – Itália.