A RELEVÂNCIA DOS CONTEXTOS PARA O SURGIMENTO DAS INOVAÇÕES DE GIORGIONE NA **PINTURA VENEZIANA**

TÂNIA KURY CARVALHO

Mestranda em História da Arte pela UNIFESP, Especialista em Comunicação e Semiótica pela Universidade Gama Filho (2013) e Bacharel em Comunicação Social, pela Universidade de Taubaté (2000).

RESUMO

ESTE ARTIGO visa analisar as inovações na pintura de Giorgione a partir da abordagem da história da cultura, a fim de compreender a relevância dos contextos históricos políticos e culturais/literários na Veneza do século XVI para o surgimento e o amadurecimento das inovações. Parte da premissa que os contextos foram fundamentais não apenas para a consolidação das novas técnicas, mas também para a sua assimilação como principal característica da "pintura moderna veneziana".

PALAVRAS-CHAVE

Arte renascentista. Pintura tonal. Giorgione. História da cultura. Veneza.

ABSTRACT

THIS ARTICLE aims to analyze the innovations in Giorgione's painting from the approach of the history of culture, in order to understand the significance of the historical, political and cultural/literary contexts in 16th-Century Venice for the emergence and maturation of innovations. Assumes that contexts were key issues not only for the consolidation of the new techniques, but also to their assimilation as the main feature for the "modern venetian painting".

KEYWORDS

Renaissance art. Tonal painting. Giorgione. History of culture. Venice.

1– INTRODUÇÃO

ZORZI (ou Zorzo) Barbarelli da Castelfranco, conhecido como Giorgione (Castelfranco c.1477 – Veneza 1510) inovou no uso da cor – por meio de sua apropriação do *sfumato* – e na escolha e tratamento dos temas, que passam a fornecer as "linhas gerais" – e não mais a descrição precisa da referência –, para a composição de suas evocativas poesias visuais. Não assinou nem datou suas obras. Não deixou esboços, diários ou cartas. Conseguiu, no entanto, estabelecer, a partir de suas inovações, a base do que seria reconhecido como "pintura moderna". Estas inovações, no entanto, não são apresentadas na bibliografia sobre o artista de forma a descrever e a explicar seu progresso técnico, o que cria uma lacuna.

O objetivo deste artigo é, a partir de uma seleção bibliográfica que incluiu obras de várias épocas, elencar: as pesquisas e inovações técnicas que mais mobilizaram o pintor; suas possíveis fontes; e o contexto que as provocou e permitiu sua consolidação.

A pesquisa será apresentada em três etapas sendo: a **Etapa I**, referente a uma síntese biográfica e crítica, seguida pela apresentação do problema; a **Etapa II**, referente aos desenvolvimentos e inovações mais mencionados, como uso da cor; a influência de Leonardo da Vinci; a pintura tonal, as veladuras e a conquista do naturalismo; a importância da paisagem e a nova representação da natureza; e a incorporação dos sentimentos e estados de alma nos retratos – todas apresentadas com as explicações e justificativas fornecidas pelos autores pesquisados; e a **Etapa III**, que abordará os contextos histórico, cultural e político da época que teriam impulsionado o desenvolvimento das inovações elencadas. Entre eles destacam-se: a ausência da influência da monumentalidade e da expressão plástica que domina a arte florentina; a consolidação do artista autoconsciente; a influência da cultura literária e o "gosto da época".

A pesquisa foi realizada a partir de dois conjuntos bibliográficos distintos.

Grupo 1 – Autores considerados fundamentais para a aproximação da obra de Giorgione. Grupo definido a partir das obras

mais referenciadas pelos autores recentes e composto por: Giorgio Vasari (2008); Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle (1912); Bernard Berenson (1894); Walter Pater (1888); Anonimo [Marcantonio Michiel] (1903); Herbert Cook (1904) e Giovanni Morelli (1886). Foi feito um levantamento inicial nestas obras, a fim de localizar menções a desenvolvimentos ou inovações empreendidas pelo artista. Procurou-se também por suas motivações e consequências. Uma vez que o grupo acima, com exceção de Walter Pater, estava mais focado em questões de atribuição, não forneceu informações suficientes sobre a evolução técnica do artista. Foi definido um segundo grupo de autores.

Grupo 2 – Composto por autores com interesses mais ecléticos e que publicaram em períodos mais recentes. Foram eles: Frank Preston Sterns (1901); Maria Luisa Gengaro (1941); Lionello Venturi (1960), Elena Petrobelli (1966); Jay Williams (1972); Terisio Pignatti (1979); Flavio Caroli e Stefano Zuffi (1990); Stefano Zuffi, 1991; Giulio Carlo Argan (2003; 2005 e 2011); Jonathan Unglaub (1997); Stephen Campbell (2003), entre outros. A partir destes dois grupos foi possível identificar algumas menções sobre desenvolvimentos e/ou inovações que mais se sobressaem, assim como os contextos nos quais se desenvolveram.

Na sequência, foi realizado um levantamento específico sobre cada um dos tópicos elencados a fim de entender: o interesse, a necessidade e a viabilidade do desenvolvimento de aspectos já existentes, mas aprimorados por Giorgione; a fonte de suas inovações – quando inéditas – ; e a relevância dos contextos para seu desenvolvimento e consolidação.

A demonstração dos resultados corresponde às etapas II e III da pesquisa.

2 – ETAPA I – SÍNTESE BIOGRÁFICA E CRÍTICA COM APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA

Há pouca unanimidade no que se refere a Giorgione: a vida curta, o fato de não ter assinado suas obras e de não ter deixado documentos escritos sobre seu processo de pesquisa formal e a elaboração e o tratamento de seus temas propiciou o surgimento de inúmeras especulações.

A enorme popularidade de suas obras fez com que muitos "falsos Giorgiones" espalhassem-se por Veneza. Crowe e Cavalcaselle foram os primeiros a examinar cientificamente a questão das atribuições e separar, tanto quanto possível em 1871, o Giorgione *real* do *tradicional*. Giovanni Morelli, que os seguiu em 1887, acrescentou outras obras à lista. Dr. Gronau, Herr Wickhoff, Signor Venturi e Sr. Berenson também contribuíram para a elucidação dos pontos mais conflitantes (COOK, 1904).

O trabalho de atribuição baseia-se em princípios que não se ocupam de *como* o artista obteve seus resultados, mas sim *se* aqueles resultados são, de fato, daquele artista. Os textos, portanto, não ofereceram respostas para várias perguntas feitas neste artigo. As interpretações das obras também não, uma vez que não há registros deixados pelo artista que corroborem a maior parte delas. As interpretações, no entanto, fornecem elementos para uma reconstrução parcial do contexto cultural da época (UNGLAUB, 1997).

Se existem consensos, estes referem-se: ao fato de Giorgione ser considerado um grande inovador e ao fato de "ser o artista que mais representa o espírito da escola veneziana de pintura" (PATER, 1888, p. 110, com adaptações – tradução da autora)[1].

Estas afirmações, no entanto, ainda não esclarecem: em que consistiram estas inovações; por quais meios foram obtidas; com quais objetivos, e qual foi o contexto histórico-cultural daquele momento, em Veneza, que permitiu o surgimento e a consolidação destas soluções como elementos característicos da "pintura veneziana moderna".

Entender o máximo possível de aspectos envolvidos nesta questão foi o objetivo deste artigo, uma vez que os temas foram tratados de forma independente e, frequentemente, desarticulada pelos autores.

3 – ETAPA II – EXPLICAÇÃO E JUSTIFICATIVA SOBRE OS DESENVOLVIMENTOS E INOVAÇÕES MAIS MENCIONADOS

A seguir serão destacados e explicados os desenvolvimentos e as inovações mais citadas, segundo os autores selecionados.

1

"[...] more entirely than any other painter, sums up, in what we know of himself and his art, the spirit of the Venetian School".

3.1 – A INOVAÇÃO NO USO DA COR, AINDA RELACIONADA AO ASPECTO "DECORATIVO DA PINTURA VENEZIANA"

A escola de Veneza desenvolveu-se relativamente isolada da Florentina. Herdeira dos esplendores da arte bizantina, demorou a libertar-se desta influência: "[...] isolada e não perplexa pelo naturalismo, pelo misticismo religioso, pelas teorias filosóficas, [...]. Manteve-se livre da disputa entre pensamento e sentimento [...] (PATER, 1888, p. 110 – tradução da autora)[2].

Giorgione se apropria das heranças de Giovanni Bellini (c.1430-1516) e de Vittore Carpaccio (1465- c.1525), combinando os sentimentos refinados e a poesia, de Bellini, com a alegria e o amor pela beleza e pela cor, de Carpaccio (BERENSON, 1894).

Venturi (1960) complementa explicando que Giorgione desenvolveu a tradição de Bellini em um sentido mais humano: conservou o sentimento religioso, mas o transferiu do Deus cristão para a totalidade da natureza. Aproveitou sua experiência com as cores, explorando ao máximo sua beleza e qualidade expressiva. Modificou a tradição enfatizando as qualidades da luz e ocupou-se com as questões trazidas por este novo elemento. Assim interpretou o homem e a natureza, e combinou a figura humana com a paisagem. Para Pater (1888), Giorgione atinge este grau de idealização e refinamento no tratamento por meio da subordinação da seleção do assunto ao projeto pictórico.

3.2 – A INFLUÊNCIA DE LEONARDO DA VINCI (1425-1519)

Nas *Vidas dos Artistas*, Vasari (1511-1574) observou que uma mudança significativa ocorreu na arte veneziana por volta da virada do século XV para o XVI. Defendeu que Giorgione havia inaugurado uma nova *idade moderna* que poderia fazer frente aos desenvolvimentos artísticos que ocorriam nas demais regiões da Itália. O autor/pintor era cético com relação aos pintores Venezianos, devido a sua *suposta falta de domínio sobre o desenho*, o que o levou a creditar as inovações de Giorgione

2

"Unassisted, and therefore unperplexed, by naturalism, religious mysticism, philosophical theories, [...]. Exempt from the stress of thought and sentiment [...].

à influência de um compatriota: Leonardo da Vinci (NICHOLS, 2016).

Esta influência de Leonado da Vinci sobre a pintura tonal de Giorgione, e um possível contato entre os dois artistas enquanto o segundo esteve em Veneza, em 1500, são mencionados com frequência. Williams diz que "[...] os dois podem ter comparado anotações sobre suas técnicas quando Leonardo esteve em Veneza, em 1500" (WILLIAMS, 1968, p.54 – com adaptações – tradução da autora)[3].

Crowe e Cavalcaselle também mencionam o encontro como certo:

> Não há a menor dúvida de que Giorgione tenha visto da Vinci no início de século XVI [...]. Leonardo esteve Veneza por um curto período em 1500, e Giorgione deve ter aprendido, do grande e imperecível mestre, o dom supremo da seleção elegante, os métodos técnicos para separar e fundir tons, e para os contornos suavemente acabados... É igualmente certo que Giorgione já não mostra mais qualquer inclinação para os tons metálicos de Antonello da Messina (CROWE E CAVALCASELLE, 1912, p.21 – tradução da autora)[4].

Argan comenta:

> Giorgione [...] manifesta-se na ordem inversa da operação pela qual pinta-se antes de se ter desenhado. Evoca Leonardo não apenas para pôr logo de lado a questão do antigo, mas porque Giorgione devia ter

3

"[...] the two great painters may have compared notes on their techniques when the great Florentine artist visited the lagoon city in 1500".

4

There is not the slighest doubt that Giorgione might have seen da Vinci in the early part of the sixteenth century [...]. Leonardo was at Venice for a short time in 1500, and Giorgione might have learnt from the great and imperishable master the supreme gift of elegant selection, the tecnical methods of breaking and blending tones, and pure finished contours. It is equally certain that Giorgione now no longer betrays any leaning of the metallic finish of Antonello da Messina.

> visto algumas coisas 'muito esfumadas e ocultas... terrivelmente escuras', portanto desprovidas da nitidez de desenho (ARGAN, 2005, p.149-150).

Gengaro (1941), que fez uma análise da *qualidade da forma* nas pinturas toscana e veneziana nos séculos XV e XVI, explica que, com Leonardo, combinam-se finalmente aqueles dois fatores da arte: a sua física identificação com os dados formais e cromáticos elementares, e o seu significado abstrato, ideal e fantástico.

Com Leonardo,

> [...] da nítida distinção de forma e cor se passa, de fato, a uma relação recíproca que determina o efeito de movimento e de visão fantástica combinando, a um só tempo, as formas e as cores, segundo a indagação científica sobre a ação da luz no espaço (GENGARO, 1941, p.31 – tradução da autora)[5].

Um efeito que Giorgione também procurará em seu tratamento da cor. Venturi complementa:

> Leonardo da Vinci havia assinalado teoricamente a necessidade de uma pintura universal, quer dizer, de uma pintura que permitisse ao pintor representar não apenas o homem, mas também as paisagens, a chuva e as estrelas. Por meio do sentimento e da imaginação, Giorgione levou à prática os conceitos teóricos de Leonardo (VENTURI, 1960, p. 17-18 – tradução da autora)[6].

Outra teorização de Leonardo que Giorgione colocou em prática foi a *teoria de uma forma pictórica aberta*.

> Leonardo da Vinci enunciou a teoria de uma forma pictórica aberta, mas não pôde levá-la à prática em suas obras, por causa da sua preferência pela forma plástica e pelo *sfumato*. Mas Giorgione tinha suas raízes em uma tradição colorista, e esta atuava em sua mente, antes mesmo que ele usasse os pigmentos (VENTURI, 1960, p. 23 – tradução da autora)[7].

Sobre a criação da perspectiva por meios não matemáticos e plásticos, mas também diferentes dos de Leonardo, embora derivados do método dele, Gengaro (1941) explica que a perspectiva do séc XV está ligada a valores racionais, que dizem respeito à universalidade da idealização, e não à multiplicidade da fantasia. O questionamento científico naturalista característico da tendência do século XVI e de Leonardo, em particular, pode, diferentemente do método do século XV, coexistir com as aspirações fantásticas porque leva em consideração uma pluralidade de motivos que o cálculo matemático do racionalismo do séc XV não podia prever.

"Se para o clássico, a realidade é um ideal, para o moderno, o ideal é a realidade na sua existência multiforme que por vezes se manifesta, justamente por esta multiplicidade, como abstração fantástica, embora tenha sua base, também, no exame científico" (GENGARO, 1941, p. 45 – tradução da autora)[8].

5

[...] dalla netta distinzione di forme e di colori si passa infatti al reciproco rapporto che determina l'effeto di movimento e di visione fantastica compenetrando reciprocamente le forme e i colori secondo l'indagine scientifica dell'azione della luce nello spazio.

6

Leonardo da Vinci había señalado teóricamente la necesidad de una pintura universal, es decir, de una pintura que permitiera al pintor representar no sólo al hombre, sino también los paisajes, la lluvia y las estrellas. A través del sentimiento y la imaginación, Giorgione llevó a la práctica los conceptos teóricos de Leonardo.

7

Leonardo da Vinci enunció la teoria de una forma pictórica abierta, pero no pude llevarla a la práctica en sus obras, a causa de su preferencia por la forma plástica y el *sfumato*. Pero Giorgione tenía sus raíces en una tradición colorista y esta tradición actuaba en su mente aún antes de que utilizara pigmentos.

8

Se per il clássico, la realtà è un ideale, per il moderno l'ideal è la realtà nella sua vita multiforme che talora si manifesta, proprio per questa molteplicità come astrazione fantastica, mentre há le sue basi anche nell'indagine scientifica.

Diferentemente da pesquisa de Leonardo, porém, a arte de Giorgione não é uma criação científica, nem se volta para a exibição de seu conhecimento. Seu objetivo é deixar fluir a fantasia, privilegiando os sentidos e a imaginação. "Eram novos horizontes, os horizontes de um novo realismo, mais amplo que o do Renascimento, porque não estava mais limitado ao homem, nem o abstraía da realidade, mas o submergia nela [...]" (VENTURI, 1960, p.19 – tradução da autora)[9].

3.3 – A QUALIDADE DA FORMA E A QUALIDADE ATMOSFÉRICA NAS PINTURAS

A *qualidade atmosférica* é uma constante entre as inovações apontadas pelos autores. Foi um dos fatores que fizeram com que Giorgione fosse percebido como um dos mais poéticos dos artistas. Gengaro (1941) parte de uma releitura das obras teóricas e críticas de da Vinci para analisar as diferenças entre os conceitos e os critérios por trás da noção de *qualidade da forma* em Florença e em Veneza, nos séculos XV e XVI, que contribui para o entendimento da *pintura tonal* de Giorgione.

> [...] o valor de 'forma', com absoluta unanimidade entre a crítica, corresponde à afirmação da arte florentina, de arquitetura, escultura, pintura do sec XV, e é determinado pela síntese de massa e de luz resolvida na estabilidade arquitetônica, na monumentalidade plástica, na espacialidade pictórica. Da qual deriva a estrita correspondência com a tradição clássica, durante a época do *quattrocento* humanista. (GENGARO, 1941, p. 59 – tradução da autora)[10].

9

"Eran nuevos horizontes, los horizontes de un nuevo realismo, más amplio que el del Renacimiento, pues ya no se limitaba al ombre ni se lo abstraía de la realidad, sino que se lo submergia en ella [...]".

10

[...] il valore di "forma" per assoluta concordia di critica è corrispondente alle affermazioni d'arte fiorentina, di architettura, scultura, pittura, del Quattrocento, ed è determinato dalla sintesi di massa e di luce risolte nella stabilità architettonica, nella monumentalità plastica, nella spazialità pittorica. Di qui deriva la reciproca rispondenza, di classica tradizione, di architettura, scultura e pittura nell'età umanistica quattrocentesca.

No século XVI, há o predomínio absoluto da pintura, e o *gosto pictórico* se afirma em toda a Itália. O *pictoricismo* veneziano, ao invés de ser essencial e indissoluvelmente ligado à forma, se impõe por um caráter decorativo. Este *pictoricismo* alcançará sua solução mais característica, enquanto arquitetura, escultura e pintura, exprimindo-se em puros valores atmosféricos. "A atmosfera é a 'forma' da arquitetura e da escultura veneziana do Quinhentos [...]" (GENGARO, 1941, p.115 – tradução da autora)[11].

Mesmo as formas escultóricas, na pintura, se projetam no espaço e são permeadas por luz e modeladas pela sombra que a atmosfera espacial suscita. O *sfumato*, ao atenuar os contornos nítidos entre as formas e os planos, e ao suscitar um ritmo de compenetração entre os elementos da pintura, cria um movimento mais significativo do que aquele que resulta exclusivamente da forma plástica, uma vez que se propaga, em relações recíprocas de forma e espaço (GENGARO, 1941).

Com Giorgione surge, na pintura veneziana do Quinhentos, o tema da *pintura pura*: uma proposição que visa destacar o conteúdo pictórico da imagem, a *forma da forma*, ou seja, a essência da criação artística, na qual os valores expressivos e decorativos coincidem em absoluta unidade. Esta concepção da *arte pura* se baseia em uma pesquisa iniciada por Leonardo da Vinci, vinculada a relações cromáticas e não às cores em sua realidade física. Menos ainda no suporte físico da composição. É por meio da *pura pintura* que Giorgione alcança a idade moderna na pintura (GENGARO, 1941).

De acordo com Argan (2003), Vasari descreve a reforma giorgioniana em termos técnicos, defendendo que, a partir de 1507 ele:

> [...] começou a trabalhar diretamente a partir do real, representando as coisas com manchas de 'tintas cruas e doces, conforme o que o vivo mostrava, sem fazer desenho...coloria sem primeiro ter desenhado e sombreado as figuras. Giorgione, portanto, reúne os

11

"Atmosfera à "la forma" dell'architettura e dele scultura veneziana del Cinquecento [...]".

> dois tempos, o da idealização, ou do projeto, e o da execução. A pintura não é uma ação primeiro projetada e depois realizada, mas uma experiência vivida (ARGAN, 2003, p. 78).

Ainda na opinião de Argan (2003), o quadro executado à maneira moderna é, de acordo com o conteúdo revelado por radiografias, a Tempestade, no qual o artista renuncia a um projeto anterior preciso, e vai construindo e alterando a composição, durante o ato de pintá-la.



A Tempestade, 1508
Óleo sobre tela, 82 x 73 cm,
Gallerie dell'Accademia
Veneza, Itália

3.4 – A PINTURA TONAL, AS VELADURAS E A CONQUISTA DO NATURALISMO

A técnica a óleo permitiu a Giorgione criar uma atmosfera poética, cheia de luzes douradas e de sombras profundas. As cores do pintor eram ricas, quentes e suas formas perfeitamente esfumadas na atmosfera, tão suaves quanto as de da Vinci (WILLIAMS, 1968).

A superfície flexível da tela, diferente da do painel de madeira, somada à tinta a óleo também colaboram na criação da atmosfera evanescente das pinturas de Giorgione. De acordo com Zuffi (1991), outra inovação do pintor foi o uso de sombras coloridas.

Argan (2011), relaciona o surgimento do *tom* na pintura também à elaboração e à difusão da *língua vulgar* por autores como Pietro Bembo. Para ele, "na pintura de Giorgione, se elabora e se esclarece, inclusive ideologicamente, a '*vulgar língua pictórica*', conhecida sob o nome de '*tom*'" (ARGAN, 2011, p. 361). Enfatiza, porém, que "[...] não entende a criação do tom em sentido naturalista, remetendo ao desejo de representação visual da emoção dos efeitos naturais, à dissolução da cor na luz [...]" (ARGAN, 2011, p. 361). Este "tom" remete a algo sem "substância concreta", aproxima-se do conceito de imagem, em oposição ao de objeto.

É...

> [...] forma que não é coisa, que não contém a coisa, é imagem... mesmo as notas de cor, as ênfases luminosas, nada têm a ver com os raios do sol: são signos de uma energia contida, incubada, de um desejo de definir aquela imagem [...] essa, acreditamos, é a origem da pintura tonal, a qual talvez fosse mais correto chamar de pintura de imagem, porque é a forma separada da coisa [...] (ARGAN, 2011, p. 362-363).

3.5 – A ESTREITA RELAÇÃO COM A MÚSICA

Pater (1888) defende que todas as artes aspiram àquela realização artística que apenas a música é capaz de atingir plenamente: uma completa integração entre forma e matéria. Para este autor,

> A arte está constantemente buscando ser independente da inteligência pura para tornar-se uma questão de *percepção pura*, para livrar-se das responsabilidades com o assunto ou a matéria; os exemplos ideais de poesia e pintura são aqueles nos quais os elementos estão tão intimamente combinados, que a matéria ou o assunto não mais impressionam apenas o intelecto; nem as formas,

> apenas os olhos ou os ouvidos, mas forma e matéria, em sua unidade ou identidade, apresentam um único resultado [estímulo] para a *razão imaginativa* (PATER, 1888, p. 108-109, acréscimo e itálicos meus – tradução da autora)[12].

Na opinião de Pater (1888), em nenhuma escola, o núcleo do que é essencialmente pictórico em uma pintura foi tão justamente concebido como na escola de Veneza, especialmente representada por Giorgione o artista que, pra ele, mais do que qualquer um, representa o espírito da escola de veneziana de pintura[13].

Sobre este último comentário, é importante acrescentar que, na sua época, Giorgione foi percebido como um inovador, e não como um representante máximo de uma escola já consolidada. Serão suas inovações, somadas às realizações anteriores dos Bellini e de Vittore Carpaccio que, posteriormente, caracterizarão a escola veneziana de pintura.

Venturi (1960) também menciona a relação do pintor com a música, a fim de justificar os diferenciais de sua técnica pictórica. Ele diz:

> Duas das características que mais se sobressaem em Giorgione são sua sensualidade e sua musicalidade. O enfoque sensual, de natureza evidente em suas obras, se expressa não apenas nos nus, mas também nas árvores, nas rochas e nos horizontes crepusculares. Mas esta sensualidade não se detém

12

Art then is always striving to be independent of mere intelligence, to become a matter of pure perception, to get rid of its responsabilities to its subject or material; the ideal examples of poetry and painting being those in which the constituent elements of the composition are so welded together, that the material or subject no longer strikes the intellect only; nor the form, the eye or the ear only; but form and matter, in their union or identity, present one sinlge effect to the 'imaginative reason'.

13

Ver a citação na nota nº 1.

> na imagem: abarca toda a harmonia da natureza. Torna-se imaterial, indeterminada e vai mais além de toda a imagem ou objeto, se funde à atmosfera e se transforma em recordação de uma emoção, com um toque de melancolia. É este o nível musical da arte, sempre concreto na sensação e, no entanto, sem chegar nunca a realizá-la com a precisão de uma imagem ou de uma palavra (VENTURI, 1960, p. 27-28 – tradução da autora)[14].

3.6 – A IMPORTÂNCIA DA PAISAGEM E A NOVA REPRESENTAÇÃO DA NATUREZA

Quando Giorgione pintou uma *paisagem com figuras* e não uma *figura sobre um fundo de paisagem*, percebeu-se que uma nova voz pressagiava o pensamento e o sentimento modernos. Sua paisagem é percebida como *ente espiritual*, e está intimamente relacionada à sua forma de sentir a vida como um todo, como uma unidade e um extravasamento do pensamento na forma, numa difusão que vai além da percepção lógica (VENTURI, 1960).

> E nota-se também que o descobrimento de uma natureza que inclui figuras humanas como coisas naturais está imbuído de uma qualidade de devaneio. É um sonho de coisas experimentadas sensorialmente, mas assim como a música, à medida que se desenvolve o sonho, a experiência sensorial desaparece e ocupa seu lugar a contemplação da mesma experiência, a recordação algo melancólica, de um interlúdio do passado (VENTURI, 1960, p. 28 – tradução da autora)[15].

14

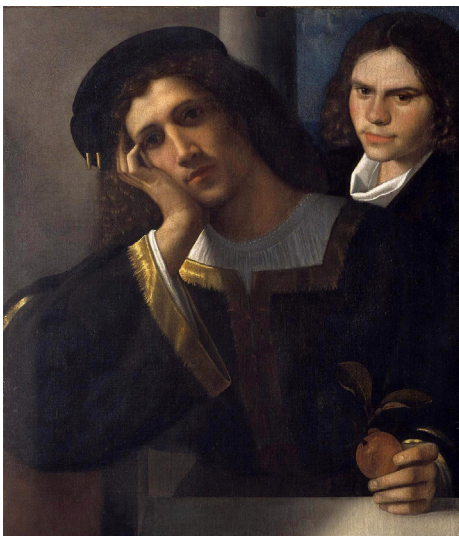
Dos de las características más sobressalientes de Giorgione son la sensualidad y la musicalidad. El enfoque sensual de la sua naturaleza es evidente en sus obras; se expressa no sólo en los desnudos, sino también en los árboles, las rocas y los horizontes crepusculares. Pero esta sensualidad no se detiene en la imagen: abarca toda la armonía de la naturaleza. Se torna inmaterial, indeterminada y va más allá de toda imagen u objeto, se funde a la atmósfera y se transforma en el recuerdo de una emoción, con un dejo de melancolia. Éste es el nível musical del arte, siempre concreto en la sensación y, sin embargo, sin llegar nunca a realizarla con la precisión de una imagen o una palabra.

3.7 – INCORPORAÇÃO DOS SENTIMENTOS E ESTADOS DE ALMA AOS RETRATOS

Giorgione foi o primeiro a dar a seus retratos uma singular vibração da personalidade dos retratados. Seus retratos não refletiam apenas o espírito do retratado, mas também projetavam um aspecto que ia além "do presente" do modelo, remetendo também ao passado ou ao futuro, representando-os condensados, fundidos em um momento único (NICHOLS, 2016).

Seus retratos eram caracterizados ainda, por uma qualidade ambígua essencial, na qual seus elementos poéticos e eróticos indicavam que, acima de tudo, a imagem deveria ser entendida como uma obra de arte sugestiva e original. Por meio, especialmente, dos retratos femininos, Giorgione oferece um lampejo de um mundo extremamente privativo, no qual sexo e desejo predominam sobre patriotismo e devoção. Este universo feminino poderia também estabelecer uma ligação com valores poéticos ou com a antiguidade clássica.

Embora os retratos mais inovadores de Giorgione tenham sido de mulheres, ele também retratou homens, sugerindo a mesma atmosfera mais privativa e sensual (NICHOLS, 2016).



Doppio ritratto (Retrato Ludovisi), 1505
Óleo sobre tela,
76,3 cm x 63,4 cm
Museo Nazionale del Palazzo Venezia,
Roma, Itália

4 – ETAPA III – CONTEXTOS

A seguir, a análise dos contextos apontados como os mais relevantes para a viabilidade do desenvolvimento e para o sucesso das inovações técnicas e estilísticas propostas por Giorgione, enumeradas e explicadas na etapa II.

4.1 – AUSÊNCIA DA INFLUÊNCIA DA MONUMENTALIDADE E DA EXPRESSÃO PLÁSTICA QUE DOMINA A ARTE FLORENTINA



Retrato de uma jovem mulher ("Laura"), 1506
Óleo sobre tela em madeira de abeto, 43,6 x 36,5 cm,
Kunst Historisches Museum Wien,
Viena, Áustria

15

Y se nota además que el descubrimiento de una naturaleza que incluye figuras humanas como cosas naturales está imbuído de una calidad de ensoñación. És un sueño de cosas experimentadas sensorialmente; pero, tal como en la música, a medida que se desarrolla el sueño, la experiencia sensorial desaparece y ocupa su lugar la contemplación de la misma experiencia, el recuerdo algo melancólico de un interludio pasado.

Em função da inexistência, em Veneza, de uma tradição que determinasse a configuração da forma a partir de sua concretude traduzida em termos plásticos, luminosos e espaciais, como ocorreu em Florença e em outras regiões, foi possível pesquisar e desenvolver soluções novas, mais de acordo com a relação local com a cor e com a luz. Sobre a pouca influência clássica e humanista em Veneza, no século XV, Berenson (1894) comenta: "Muita arqueologia e muita ciência teriam terminado por tornar a arte de Veneza acadêmica, ao invés de deixá-la florescer como produto do amadurecimento natural do interesse pela vida, e do amor pelo prazer" (BERENSON, 1894 p.11 – tradução da autora)[16].

Os mestres venezianos, livres da influência arqueológica, inspiram-se em pessoas bonitas, saudáveis como eles mesmos, que achavam a vida digna de ser vivida por si mesma e não buscavam bases metafísicas pra isso. As pinturas venezianas não se destinavam à devoção, ou à admiração cívica, mas ao deleite do olhar, o que estimulou o aperfeiçoamento do naturalismo (BERENSON, 1894).

4.2 – O ARTISTA AUTOCONSCIENTE

Para Nichols (2016) o trabalho artístico do século XVI foi, frequentemente, autoconsciente e inovador. Cada vez mais, os artistas iam além da estrita tradução visual da referência literária que havia norteado a arte até 1500.

Berenson (1894) também menciona um aumento da autoconsciência, da crescente liberdade criativa e do senso de importância do artista. Para ele, no entanto, esta foi uma mudança que chegou à Veneza pela mentalidade humanista, de valorização da grandeza do homem. Os venezianos voltaram-se, sedentos, para o estudo da literatura clássica porque acreditavam que estes dariam acesso a um imenso reservatório de conhecimento esquecido.

A primeira consequência do retorno à literatura clássica foi a admiração da grandeza humana; o que levou à admiração da ge-

16

"Too much archaeology and too much Science might have ended in making Venetian art academic, instead of letting it become what it did, the product of a natural ripening of interest in life and love of pleasure".

nialidade humana. Outra consequência foi o *amor à glória* e o desejo, por parte dos cidadãos mais proeminentes, de financiar as artes que pudessem conferir glória aos nomes dos comitentes para a posteridade.

Por último, as pessoas deram-se conta que o que estava ao alcance delas, em seu dia a dia, era infinitamente mais belo e interessante do que estavam acostumadas a acreditar. "Surgiu um novo sentimento que *viver, por si só*, era uma grande parte da vida e, com isso, veio uma nova paixão, a paixão pela beleza, pela graça e pelo encanto" (BERENSON, 1894, p.11 – tradução da autora)[17].

4.3 – O CONTEXTO POLÍTICO E O "GOSTO DA ÉPOCA"

Para Nichols (2016), a Renascença foi rapidamente incorporada ao fluido espectro de estilos presentes em Veneza, com os objetivos de apoiar e intensificar os valores políticos, religiosos e sociais da cidade. Entre 1500 e 1510 – os anos de mais intensa atividade artística de Giorgione, Veneza era um dos mais florescentes centros humanísticos. A cultura foi reavivada e adequada às *novas exigências do espírito*. Para isso, foi de máxima importância a atividade como filólogo de Ermolao Barbaro, o jovem (1454-1491), que, segundo Petrobelli (1966), foi o maior dos humanistas venezianos.

> Na escola para onde seguiam os jovens patrícios venezianos, Aristóteles era apresentado em seu texto genuíno, sem os prejuízos causados pelas mutilações ou superestrutura escolástica, e nos ensinamentos, estavam incluídas a retórica e a poesia, isto é aquela parte que a Universidade de Pádua havia repudiado. Estava amadurecendo o grande ideal ansiado por Barbaro: a harmonia da verdade com a beleza; da ciência e da filosofia com os estudos de humanidades (PETROBELLI, 1966, p. 7-8 – tradução da autora)[18].

Em paralelo à dialética e à filosofia natural, ressurgiam os estudos literários; floresceram as artes, e a música se afirmava em sua

17

"A new feeling arouse that mere living was a big part of life, and with it came a new passion, the passion for beauty, for grace, and for comeliness".

nova expressão melódica. Uma cultura que foi difundida não apenas pelos escritos, mas também pelo vigor e pela arte da palavra, nas escolas, nos debates, nos *discursos*, nas festas e nos banquetes: como aquele ocorrido em Asolo, na corte de Caterina Cornaro, ex-rainha do Chipre[19].

Na época de Giorgione essa incorporação, nas artes, das novas filosofias e das novas inspirações literárias, começa a acontecer de forma mais individualista – respondendo mais a anseios particulares, de comitentes e artistas. Os comitentes de Giorgione tinham menos interesse que os de épocas anteriores em assuntos religiosos ou políticos. Seus interesses estavam focados em obras que pudessem estimular o debate, ou que estabelecesse uma re-



Vênus Adormecida, 1508-1510 Óleo sobre tela, 105 x 175 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Alemanha

18

Nelle scuole a cui affluivano i giovani patrizi, Aristotele era presentato nel suo testo genuino, indenne da ogni mutilazione o soprastruttura scolastica, e nell'insegnamento erano incluse la retorica e la poesia, cioè quelle partiche lo Studio di Padova aveva ripudiate. Si veniva attuando il grande ideale vagheggiato da Barbaro: l'armonia della verità com la bellezza, della filosofia com gli studi di umanità.

19

Um banquete em comemoração ao casamento de uma das damas da corte, ocorrido nesta propriedade, teria inspirado os *Assolanos*, de Pietro Bembo. Caterina Cornaro teria estabelecido uma "corte" em sua propriedade em Asolo, cercando-se de artistas e literatos num ambiente sereno e bucólico, cercado de natureza, onde floresceram os ideais da vida arcádica.

lação pessoal com obras da antiguidade. Um comitente letrado, como Girolamo Marcello teria certamente se empolgado, com uma alusão a uma gravura da *Hipnerotomachia Poliphili* na sua *Vênus Adormecida* (c. 1508-1510) (NICHOLS, 2016).

Ainda para Nichols (2016), a emergência do estilo e dos temas trabalhados por Giorgione, pode estar relacionada à situação da República. Naquele momento, Veneza estava em guerra com a chamada *Liga de Cambrai*. A Liga foi fundada em dezembro de 1508, e incluía a França, a Espanha, o Sagado Império Romano, os Estados Papais e os principados aliados destes poderes – um grupo de inimigos poderosos determinados a reverter as perigosas vantagens usufruídas por Veneza no século anterior (UNGLAUB, 1997).

Para Nichols (2016), esta guerra pode, dado o interesse político e as pressões financeiras sobre os cidadãos mais proeminentes, ter aumentado o interesse dos comitentes pelas representações nostálgicas das paisagens idílicas de Giorgione, iluminadas pelo entardecer, com suas promessas de prazer e regozijo.

4.4 – INFLUÊNCIA DA CULTURA LITERÁRIA DA ÉPOCA

Uma antologia de éclogas[20], incluindo Virgílio (c.70 a.C. – c.19 a.C), Petrarca (1304 – 1374) e Boccaccio (1313 – 1375) foi publicada em Veneza, em 1504, atestando a grande popularidade da poesia pastoral latina no tempo de Giorgione.

> [...] a cultura antiga que a leva a compreender o sentido da vida não é mais a lógica dos gramáticos e dos filólogos, e sim a poesia, especialmente de Virgílio e de Lucrécio, isto é a poesia como intuição direta e profunda do verdadeiro, contraposta à lógica, como dedução de princípios abstratos (ARGAN, 2003, p. 77-78).

20

Éclogas: poemas em forma de diálogo ou de monólogo sobre temas rústicos, cujos intérpretes são, via de regra, pastores. O termo foi aplicado aos poemas bucólicos de Virgílio. A partir daí, foi aplicado às pastorais e aos idílios tradicionais que Teócrito e outros poetas sicilianos escreveram. Poetas italianos como Dante, Petrarca e Boccaccio recuperaram o género, que acabaria por tornar-se um dos preferidos dos poetas renascentistas e maneiristas europeus. Fonte: http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecloga-ou-egloga/

A composição de éclogas com alegorias de conteúdos políticos, porém, começa a aparecer com mais frequência apenas nas escritas em vernáculo, como a *Pastoral* de Boiardo, e a *Arcádia* (1504) de Sannazaro; ambas após a publicação da tradução comentada por Bernardo Pulci, da "*Bucolique elegantissime*" (1481), de Virgílio (UNGLAUB, 1997). A pintura também é vista como um meio para expressar as metáforas presentes nas éclogas.

Por volta de 1500, na época em que Giorgione estava trabalhando na *Tempestade*, os debates sobre o status da poesia enquanto arte já se arrastavam por dois séculos, e chegavam a um ponto marcado por tentativas, cada vez mais elaboradas, para defender a moralidade, os benefícios civilizatórios e reivindicar a verdade da poesia. Estes debates estavam centrados, neste momento, na leitura e na imitação de um dos mais polêmicos e controversos textos poéticos: o *De rerum natura* de Lucrécio (CAMPBELL, 2003).

Lucrécio (c.99 a.C. – c.55 a.C), juntamente com Virgílio estava, por volta de 1500, se tornando central para o conceito humanista que incluía a leitura de poesia como parte da formação moral do self, centrado na reflexão particular e na contemplação desinteressada. Em Veneza, esta noção ética e pedagógica, da importância e da utilidade da poesia, ocorre como resposta a um longo desdém pela mesma, por parte dos intelectuais da cidade (CAMPBELL, 2003). Nesta época havia também um pensamento dominante contra o hábito de colecionar livros e antiguidades. Esta tendência começa a se enfraquecer quando Paolo Manuzio escreve, em uma carta de 1522 para Andrea Loredan, que

> "[...] suas coleções de antiguidades 'não eram bens materiais'[...], uma gema [pedra preciosa] que pode ser obtida por um preço, mas sim 'riquezas virtuosas' as quais serviriam como testemunhas de sua boa qualidade mental e de seus nobres pensamentos para os séculos futuros (CAMPBELL, 2003, p. 6, acréscimos meus, tradução minha)[21] .

21

[...] Loredan's collections of antiquities were 'not material goods [...] a gem which one may obtain at a price' but 'virtuous riches' which 'will bear witness to your fine mind, and to your very noble thoughts, in future centuries'.

Embora o humanismo literário tenha demorado para se estabelecer em Veneza, ele foi impulsionado pelo estabelecimento da casa de impressão de Aldo Manuzio (1449-1515), em 1594, e que havia publicado textos da literatura clássica secular, como o *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), de Francesco Colonna, que narra a busca de um jovem pelo amor; e o *Gli Asolani* (1505), de Pietro Bembo, um conjunto de diálogos sobre o mesmo tema, vivenciado por um dos associados dos encomendantes de Giorgione, e que se desenrola no cenário idílico contemporâneo da terra firme (NICHOLS, 2016). A *Arcádia*, de Sannazaro, também foi publicada por Aldo Manuzio, na mesma época.

O *Hypnerotomachia Poliphili* tem como temas dois assuntos de interesse para a época: o amor e as relíquias do passado clássico. Ambos se fundem em Polia, objeto de afeto de Polifilo: em um cenário idílico, um jardim dos prazeres com orquídeas e fontes, onde Polifilo encontra cinco ninfas, que prometem ajudá-lo na conquista de sua amada (NORDENFALK, 1985).

Em uma de suas ilustrações aparece uma ninfa dormindo na base de uma fonte clássica. Fritz Saxl viu nesta gravura a referência iconográfica para a Vênus Adormecida, de Giorgione (MEISS, 1966).



Hypnerotomachia Poliphili, de Francesco Colonna
Publicado em 1499, por Aldo Manuzio
Xilogravuras atribuídas a Benedetto Bordone,
Metropolitan Museum of Art , Nova Iorque, EUA

Veneza era, certamente, o *local clássico* para uma imagem como essa. A figura feminina adormecida estava, para Veneza, assim como a figura que aspira e se distorce em escorços de esforço, estava para Florença (MEISS, 1966).

Os investimentos dos patrícios no vêneto para a agricultura transformaram a *terra firme* em um espaço arcádico por volta da primeira metade de 1500. Nobres e humanistas construíram Villas em áreas recentemente drenadas (UNGLAUB, 1997).

> A propriedade de Caterina, que inspirou o "Gli Asolani" de Pietro Bembo, torna-se um dos centros mais proeminentes da nova corrente pastoral que influi sobre a poesia e também sobre a pintura do renascimento veneziano. Não se pode excluir a hipótese que Giorgione tenha frequentado esta propriedade. As suas relações com o patriciado veneziano e com a cultura de seu tempo, e com a própria Caterina, nos induzem a admitir a possibilidade como mais do que uma hipótese. Sobretudo nos autoriza a creditar ao pintor a realização pictórica do ideal arcádico - evidente não apenas nas figuras -, mas também no novíssimo tipo de paisagem que surge em seus quadros (PETROBELLI, 1966, p. 9-10)[22].

Pignatti (1979) corrobora essa possibilidade comentando que as vozes da nova geração de intelectuais, literatos, músicos, filósofos e poetas podiam ser *ouvidas* ressoando nas pinturas de Giorgione. *O indivíduo*, como mencionado no item anterior, estava ficando cada vez mais evidente na vida criativa de Veneza, e, especialmente, nas obras de Giorgione, seja em seus retratos serenos ou

22

Il cenacolo di Caterina, che inspirò a Pietro Bembo gli Asolani, divenne uno dei centri più cospicui della nuova corrente pastorale che influì tanto sulla poesia, e presto anche sulla pittura del Rinascimento. Non si può escludere che Giorgione abbia frequentato questo cenacolo. Isuoi rapporti col patriziato e com la cultura del tempo, e com la stessa Cornaro, c'inducono ad ammetterlo come più che un'ipotesi. Ma soprattutto ci utoriza a crederlo la realizazione dell'ideale arcadico, evidente non solo nelle figure di Giorgione, ma nel nuovissimo tipo di paesaggio che appare nei suoi quadri.

alegóricos; em seus temas pastorais, ou fábulas mitológicas. Com Giorgione as pinturas

> "[...] não são mais uma expressão anônima de classe ou posição social, mas permitem que a mais individual e penetrante poesia lírica permeie sua estrutura: sentimentos de amor e sofrimento entre os seres humanos; mensagens encantadas da natureza expressas pelas luzes do amanhecer e do anoitecer; contemplação melancólica do cosmos [...]" (PIGNATTI, 1979, p.18 – tradução da autora)[23].

Todos estes elementos fizeram parte da extraordinária mensagem poética de Giorgione.

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível vislumbrar um concatenamento muito oportuno de circunstâncias que colaboraram para o desenvolvimento e a aceitação das inovações na pintura de Giorgione, permitindo ao pintor realizar seu ideal de pintura, com consistência e de forma indelével, a despeito de sua existência tão breve. Suas habilidades, sua sensibilidade e sua visão não poderiam ter sido mais adequadas e oportunas para a época e o local onde viveu.

A nova forma de expressão por ele recém-elaborada (pintura tonal); a relativa independência aos temas literários, que acentuaram a atmosfera de mistério de seus quadros; seu lirismo e seu tratamento inédito da natureza, que estimularam uma apreciação ainda mais apaixonada; e sua concepção do retrato, que foi além da mera semelhança física e além do tempo presente; responderam com perfeição às aspirações das personalidades venezianas para as quais trabalhou.

A reformulação que desencadeia na pintura veneziana, e que conduz ao estabelecimento de sua forma de pintar como o *parâ-*

23

"[...] are no longer an anonymous expression of class or social satus, but allow the most individual and penetrating lyric poetry to filter through: sentiments of love and pain among human beings, enchanted messages of nature from the lights of dawn and dusk, a melancholic contemplation of the cosmos [...] ".

metro para "a pintura veneziana moderna" não teria sido possível sem este conjunto tão perfeitamente articulado de: novas possibilidades técnicas (tinta a óleo); uma autoconsciência do artista com relação ao seu valor e ao valor da sua criação (que pode agora ter primazia sobre as referências que escolhe); novos clientes ávidos por novidades que explorassem a beleza da vida "real" e das pessoas (círculo particular, independente da Igreja ou do Estado); e de uma nova cultura literária que trouxesse novos temas, além dos religiosos e cívicos (exaltação da natureza e novos textos sobre o amor).

REFERÊNCIAS

ANONIMO, the [Marcantonio Michiel]. **Notes on pictures and Works of art in Italy made by na anonymous writer in the sixteenth century**. Londres: George Bell and sons, 1903.

ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico Anticlássico**. Tradução Lorezo Mammí. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____**História da Arte Italiana: de Michelangelo ao futurismo.V.3**. Tradução Vilma de Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____**História da Arte como História da Cidade**. Tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERENSON, Bernhard. **The Venetian Painters of the Renaissance with an index to their work**. New York: G. P. Putnam's sons, 1894.

CAMPBELL, Stephen and GIORGIONE. **Giorgione's "Tempest", "Studiolo" Culture, and the Reanissance Lucretius**. – Renaissance Quarterly, [s.l]: v.56, n.2, pp.299-332, Summer. 2003.

CAROLI, Flavio e ZUFFI, Stefano. **Titien**. Paris: Librairie Arthème Fayard,1990.

CAVALCASELLE, G,B and CROWE, J.A. **A History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, From the fourteenth to the sixteenth century. V.3**. London: John Murray, Albemarle Street,W, 1912.

COOK, M. A. Herbert. **Giorgione**. [s.l.]: Barrister-at-Law, 1904.

GENGARO, Maria Luisa. **Orientamenti della critica d'arte nem Rinascimento conquetentesco**. Milano: Università de Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1941.

MEISS, Millard. Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities. **Proceedings in American Philosophical Society**. [s.l]: v.110, no.5, Oct. 27. 1966.

MORELLI, Giovanni. **Le Opere dei maestri italiani nelle galerie di Monaco, Dresda e Berlino**. Bologna: Nicola Zanchelli, 1886.

NICHOLS, Tom. **Renaissance Art in Venice. From Tradition to Individualism**. China: Laurence King Publishing, 2016.

NORDENFALK, Carl. The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art. J**ournal of the Warburg and Courtauld Institutes**. [s.l]: v.48, pp. 1-22, 1985.

PATER, Walter. **The Renaissance. Studies in art and poetry**. London and New York: MacMillan and Co, 2016.

PETROBELLI, Elena Lombardo. **Giorgione**. Firenze: Sadea Editore, 1966.

PIGNATTI, Terisio. **The Golden Century of Venetian Painting**. Los Angeles: Los Angeles Country Museum of Art, 1979.

STEARNS, Frank Preston. **Four Great Venetians. An account of the lives and Works os Giorgione, Titian, Tintoretto and Il Veronese**. New York & London: The Knickerboker Press, 1901.

UNGLAUB, Jonathan. The "Concert Champêtre": The Crises of History and the Limits of Pastoral. **A Journal of Humanities and the Classics** – Third Series. [s.l]: v.5, n.1, pp. 46-91, 93-96, Spring – Summer. 1997.

VASARI, Giorgio. **The Lives of the Artists**. Tradução, introdução e notas: Julia Conaway Bondanella e Peter Bondanella. Nova Iorque: Oxford University Press, 2008.

VENTURI, Lionello. **Cuatro passos hacia el arte moderno**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1960.

WILLIAMS, Jay. **The World of Titian**. Nederland: Time-Life International, 1972.

ZUFFI, Stefano. **Giorgione**. Milano: L'Unita, 1991.