

***O ARTÍFICE DO RENASCIMENTO: NA INCIPIENTE “URBS” BURGUESA,
EXALTOU O REFINADO E INQUIETO ESPÍRITO DOS HUMANISTAS.***

Maria Aparecida Gomes da Silva*

Resumo:

A transformação no modo de produzir a vida material dos homens renascentistas, a partir da intensificação do comércio em várias cidades, do advento da indústria em outras e do contorno das novas classes sociais “endinheiradas”, mercadores e banqueiros, tais fatos suscitaram uma nova maneira de pensar, onde o indivíduo já não aceita um “destino moldado por alguém” mas acredita-se “*capaz de criar a si próprio na liberdade*”.^[1] A maioria dos artífices do Renascimento tiveram sua origem nas oficinas artesanais das cidades humanistas e ao serem estimulados a desenvolver seus talentos individuais, comportaram-se como homens de iniciativa e independência para exercitarem a diversidade do seu tempo, intento possível porque “a estrutura básica da sociedade foi afetada até o domínio da cultura”^[2] e a vida cotidiana destes artífices, já imersa na dinâmica da incipiente sociedade burguesa, tornou-os protagonistas de um fazer artístico inesperado e de refinada beleza. Com o novo “molde” social do Renascimento manifestou-se a iniciativa individual, a versatilidade, a autonomia, a autoconfiança vertentes de uma realidade que “engendrou gigantes”^[3] no campo das “artes do desenho” – o artifex polytechnes – como Miguelangelo entre outros, artista “emaranhado” no dinamismo da sua realidade, expoente de uma individualidade furiosa, inquieta, criativa e atenta às situações novas, onde a glória e a fama era a meta almejada pelo artista, inseparável do seu trabalho feito com a *mente e não apenas com as mãos*.

Palavras-chave: Renascimento, produção social, capital, artes e ofícios, sociabilidade, construção do humano.

Abstract:

The transformation in order to produce the material life of the Renaissance men from the intensification of trade in several cities, the advent of industry and in other contour of the new social classes "endinheiradas", merchants and bankers, such events have raised a new way of thinking, where the individual no longer accepts a "destination shaped by someone" but it is believed "capable of creating for itself in freedom." Most architects of the Renaissance had its origin in the craft workshops of cities and the humanists are encouraged to develop their individual talents, behaved themselves as men of initiative and independence to exercise the diversity of his time, attempt possible because "the basic structure of society was affected by the field of culture and daily life of these craftsmen, already immersed in the dynamics of the nascent bourgeois society, it is the protagonists of a sudden make artistic and refined beauty. With the new "order" of social Renaissance were in individual initiative, versatility, autonomy, self strands of a reality that "engendrou giants" in the field of "arts of design" - the artifex polytechnes - as among other Miguelangelo , Artist "entangled" in the dynamism of its reality, an exponent of individuality furious, restless, creative and receptive to new situations, where the glory and fame was the goal desired by the artist, inseparable from their work done with the mind, not only with their hands.

Key-words: Renaissance, social production, business, arts and crafts, sociability, construction of the human.

A nova cidade, um novo agir e a sua dinâmica social.

A cultura renascentista evidencia que o homem não é o mesmo do seu antecessor medieval – envolto numa sociedade hierarquizada em “ordens” sem muita mobilidade social. O mundo material que se avizinhava da Itália no século XIV tinha “moldura” muito diversa da época medieval, “primordialmente religiosa”.^[4]

O desenvolvimento comercial das cidades italianas, a criação das casas bancárias voltadas para atividade cambial, as caravanas de mercadores transitando em várias direções, a produção de tecidos de alta qualidade e a sua exportação por toda a Europa, promoveram mudanças substanciais na vida material dos homens. Tal processo provocou uma revolução social e econômica tão determinante para o pensamento do indivíduo que a cultura torna-se “o reino do espontâneo” e não mais circunscrita num panorama religioso, onde a história era “controlada” pela Providência. O homem descobre-se como ser histórico e artífice do seu próprio destino. “Tal homem percebe o mundo ao seu redor como a si mesmo em constante movimento”.^[5]

Para a historiadora Agnes Heller, as cidades italianas e o seu novo modo de vida tornam-se o ponto de partida para o incipiente modo de produção – o capitalismo. Neste aspecto, merecem destaques as cidades renascentistas de Veneza e Florença que segundo Burckhardt, preservaram sua independência para além da tirania que “devorou a liberdade da maior parte das cidades”.^[6]

Em Veneza haverá uma predominância do capital mercantil e os demais ramos da produção, mesmo a indústria de construção naval, subordinam-se à produção comercial veneziana. Nesta cidade os conflitos de classe quase não existiam e sua estrutura social caracterizava-se por uma estabilidade^[7] que não havia em Florença. Para Agnes Heller, o capital comercial terá efeitos conservadores na vida dos homens venezianos e dos artistas que não serão tão versáteis como os florentinos; estes últimos tornam-se pintores, escultores e arquitetos numa cidade de matriz produtiva diversa.

Florença por sua vez, de prevalência do capital industrial, torna-se uma sociedade de caráter volátil, móvel e com perspectiva universalizante. Explico-me: em Florença houve um desenvolvimento “autóctone” da produção; a cidade importava produtos semi-acabados e exportava mercadorias acabadas, priorizando sua autonomia produtiva. As maiores guildas (corporações) controlaram a indústria têxtil e a indústria de seda, mobilizando posteriormente

o desenvolvimento do capital financeiro.^[8] O capital industrial é revolucionário na medida em que transforma constantemente as relações produtivas, pondo abaixo todos os mecanismos do modo de produção anterior: as relações feudais se esvaem provocando mudanças inevitáveis no modo de pensar dos homens. Assim, em Florença, as guildas também vão se transformando pela “techne burguesa multifacetada”.

As mudanças no campo produtivo de Florença remontam o aparecimento de um proletariado incipiente, mas capaz de por em movimento a luta de classes na cidade como a repentina revolta dos Ciompi em 1378, onde os trabalhadores das corporações menores assumem o controle da cidade, restaurando a democracia, durante sua governança. A luta política na cidade não se limitava mais a negociações entre famílias que detinham o poder econômico. A pequena burguesia e os estratos mais baixos da sociedade contribuíram “para a evolução das relações de poder” na cidade.

Consideramos até o momento, as cidades, suas transformações e seus novos contornos porque os homens das “artes do desenho” – Giotto, Rafael, Botticelli, Leonardo, Verochio, Miguelangelo, entre outros – tiveram sua arte imbricada no espaço urbano e se emanciparam exatamente nesta vivência cidadina reveladora de um novo poder criador. Neste sentido, é importante desvelar outros aspectos de transformação das cidades mencionadas pelo também historiador Giulio Argan^[9]. Segundo ele, nos séculos XIII e XIV a cidade assumia forma de uma comunidade burguesa, de artesãos e mercadores, com uma política urbana limitada à esfera municipal e o controle político citadino noutra esfera, longe dali. Não tendo “as cidades uma atividade política de longo alcance”, o autor as considera apenas organismos urbanos sócio-econômicos.

A cidade apresenta-se como agregado denso de habitações e oficinas artesanais, dispostas ao redor de áreas de interesse comum, onde a catedral e o palácio municipal estão situados e onde se realizam os mercados e as feiras.^[10]

Já em fins do século XVI, a cidade mostra-se com aspecto bastante diverso: a antiga burguesia urbana cindiu-se e um setor dela, a elite irá controlar o poder político e cultural da cidade; são famílias abastadas que irão determinar os destinos das cidades. O panorama arquitetônico da cidade também se modifica exigindo fortificações contundentes ao seu redor. Interessante notar que os mesmos artistas que constroem palácios e igrejas dentro de uma cidade se envolvem na arquitetura destas fortificações. “*Até um platônico puro como Michelangelo estudou projeto de fortificações*”.^[11] A cidade deixa de ser apenas uma estrutura sócio-econômica para, preferencialmente, tornar-se uma *estrutura política* tão poderosa que em alguns casos subordinará outras cidades envoltas num projeto urbanístico estratégico de defesa das cidades dominantes. “A fortificação medieval era essencialmente defensiva; a renascentista é ao mesmo tempo defensiva e agressiva”.^[12]

De qualquer modo, seja no relato de Agnes Heller da cidade florentina volátil e conflituosa, da Veneza mais estabilizada, ou nas observações de Giulio Argan das cidades outrora provincianas, de mercados e artesãos transformadas em palco de conflitos políticos das famílias da elite burguesa, cidades fortificadas, detentoras da “paz e da guerra”, ambos esclarecem sobremaneira as modificações que as cidades sofreram as quais terão papel fundamental na *dinâmica cultural e artística* da Renascença.

Para Agnes Heller o desenvolvimento das cidades italianas e suas transformações estruturais provocam uma mudança substancial para a humanidade de tal forma que pela primeira vez o indivíduo terá um desenvolvimento autônomo, criativo e singular, concomitante com uma “moderna investigação da natureza”^[13], natureza esta, seja no aspecto material ou espiritual, tornou-se *centro do pensamento do homem renascentista*.

Por outro lado, o dinamismo proveniente do modo de produção vigente, da constante e necessária acumulação originária de capital, de uma produção versatilizada, de constante mutabilidade, pondo à prova o tempo todo, o homem diante da natureza e da “sua” natureza, possibilitou modificações no mundo espiritual do homem renascentista, de tal forma que este último ousará expor seus anseios e talentos próprios (individuais), desvencilhar-se da

supremacia divina sobre a vida humana, tatear o “infinito” como realidade social.

O homem renascentista pode sugerir uma nova cultura porque o seu mundo material isto lhe proporcionava^[14]. O meio social humanista atenuara a “ditadura espiritual da Igreja” e o indivíduo pode exercer o livre-arbítrio, suas potencialidades artísticas, praticar a autonomia e a criatividade, buscar oportunidades que as situações novas lhe possibilitavam. Neste aspecto, a época renascentista diferenciou-se da tendência medieval que excluía o homem pobre do campo, submetido às ordens feudais, impossibilitando-o de desenvolver-se para conquistar um outro lugar social. Ao voltar-se para si, o artífice da Renascença não realizava o objeto com sua “techne” multifacetada apenas para uma satisfação puramente particular – egocentrismo da sociedade burguesa. Havia um egoísmo sim, mas voltado para a criação, onde o trabalho e o êxito (o trabalho como causa e finalidade simultaneamente) andavam de mãos juntas.

A dinâmica social advinda de um modo de produção universalizante, propiciador de uma maior mobilidade social, engendrou artistas que abusaram do seu poder criativo individual na busca de uma perfeição que sabiam ser inatingível porque o mundo lhes fora desvelado como infinito, porém ilimitado para a conquista humana. “O desenvolvimento das forças de produção burguesas, a estrutura social e o indivíduo nela inserido se tornam dinâmicos”.^[15] Nas próximas linhas desvendará-se como este dinamismo intervém na vida cotidiana, formativa e criadora dos artistas do Renascimento.

A oficina, o artífice e o manuseio preciso dos instrumentos: o interesse pela técnica.

No período humanista a *vida activa*, mais valorizada do que a contemplativa, a *atividade* persistente no modo de vida burguês impulsionou o aperfeiçoamento dos instrumentos de trabalho diante da natureza. A exploração total dos instrumentos possibilitou a recomposição da técnica, característica singular do desenvolvimento artístico da Renascença. Assim sendo, o interesse pela técnica e a *utilização total dos instrumentos*, traços

distintos do período, propiciados pelo desenvolvimento da “*techne burguesa*”, não foi sem propósito acentuada por vários autores: “poder-se-ia conceber a excepcional perícia arquitetônica de um Brunelleschi sem um invulgar progresso técnico global”.^[16]

Outro aspecto de notável importância para se “penetrar” na vida artística renascentista é precisar o *locus* onde o *artifex*^[17] irá usufruir de meios próprios para a confecção da sua obra, qual seja, a *oficina* e nela adquirir a técnica para tornar-se um perito nas “artes visuais”.

As oficinas ocupavam um lugar importante nas cidades: eram um ponto de encontro de mercadores, escritores e humanistas. Nas cidades existiam várias destas oficinas e aí encontravam-se tipos diferentes de objetos: móveis, roupas, armas, bugigangas, objetos sofisticados e imagens sagradas.

Nas oficinas organizadas havia um processo de formação e evolução profissional do artífice, ou seja, de aprendiz podia ascender a mestre. O aperfeiçoamento e a responsabilidade eram elementos importantes para o *artifex* conquistar influência e respeitabilidade na sua categoria. Esta característica formativa das oficinas, remonta a tradição artesanal porque conhecer, aperfeiçoar instrumentos, desenvolver habilidades e aprimorá-las requer um tempo demorado nada parecido com o tempo veloz e instantâneo da sociedade burguesa.^[18]

Alguns autores consideram o espírito versátil, característico do artista do renascimento, herança da cultura das oficinas artesanais, portanto, vinculado a um período mais distante – a sociedade medieval.^[19]

Não se pode negar o elo do artífice com a tradição artesanal: a formação demorada, o interesse em aprimorar as técnicas com os mestres para se tornar um deles, a versatilidade e responsabilidade que a aprendizagem exigia-lhe. Sem esta trajetória, os gigantes das artes visuais seriam passíveis de insucessos. Claro que se “emanciparam” no dinamismo da sociedade burguesa como até agora apontamos e a *techne burguesa multifacetada* lhes possibilitou aperfeiçoar múltiplas habilidades, atingindo uma unidade artística nunca antes

vista. Mas “a cadeia artesanal é contínua e sem ela não compreenderíamos a solidez do ofício, nem os movimentos de emancipação”. ^[20]

As oficinas eram espaços de aprendizado dinâmicos: além do processo evolutivo que tornava, por exemplo, um ourives em escultor e arquiteto, também possibilitava ao artesão superar os limites dos instrumentos, tornando-se um “polivalente” no manuseio dos mesmos, explorando-os na sua infinitude. Lembremos de Giuliano de Sangallo, a princípio carpinteiro, fabricante de armas e cadeiras de madeira e posteriormente, incentivado pelos seus patronos, Lorenzo de Medicis e o Cardeal Túlio Della Rovere (o futuro Papa Júlio II), chega ao desenho arquitetônico. Outro exemplo citado é Michelangelo que entra para uma oficina de um pintor e logo suplanta a todos.

Nas oficinas o indivíduo era estimulado a exercer seu talento em vários campos. O artifex era provocado pelo dinamismo do ofício, ao alargamento das suas competências e ao desenvolver suas múltiplas habilidades impulsionou a diversidade técnica – a polivalência artística. Os artistas transitavam pela pintura, escultura, arquitetura e engenharia: em Florença, Verrochio foi o mais típico dos mestres polivalentes e Leonardo da Vinci seu discípulo; Giotto (pintor) tornou-se engenheiro; Rafael e Giulio Romano serão ao mesmo tempo, pintores, decoradores e arquitetos e Leonardo será apontado como o modelo de polivalente. Observa-se então, um fenômeno novo no artista da Renascença: ao habilitar-se em várias técnicas, o artífice torna-se manipulador das várias “artes do desenho” numa unidade artística própria do *artifex polytechnes*.

Podemos salientar que o artista renascentista, o *artifex polytechnes* ao receber estímulos nas oficinas para o desenvolvimento de todos os seus talentos, ao se tornar pintor, escultor, arquiteto, engenheiro, dominando “todas as partes” das “artes do desenho”, com uma formação e produção unitária da arte, revelou um comportamento artístico mais característico de um modo de vida artesanal onde **a unidade** é a fonte e não as partes.

Agnes Heller ao analisar as características do novo modo de produção que se avizinhava no renascimento ressaltou seu dinamismo proveniente do

incessante desejo de adquirir e acumular riqueza que **a produção capitalista** evidenciava. O modo de vida burguês pressupõe o aprofundamento da divisão social do trabalho e, portanto **a especialização** é a sua tendência. A tônica da vida capitalista é compartimentar a ciência e a própria arte. O indivíduo tende a se especializar em determinado ramo do conhecimento.

No entanto, ao contrário do artista especializado em determinado campo das artes visuais, tendência esperada no modo de produção burguês, o renascimento engendrou o *artifex polytechnes*, expressão da **unidade da atividade artística** daquele momento histórico.

Talvez as considerações de Engels sobre o período possam elucidar o dilema exposto. Nestas, o autor observa que nas relações produtivas da Renascença, a divisão do trabalho não era preponderante: “os heróis dessa época não se achavam ainda escravizados à divisão do trabalho, cuja ação limitativa, tendente à unilateralidade, se verifica freqüentemente entre seus sucessores”.^[21] Fato é que o capitalismo traz consigo a divisão social do trabalho, a “unilateralização” do homem, a sua auto-alienação e a aniquilação do seu poder criativo, pelo menos para a classe-que-vive-do-trabalho.

Entretanto, é preciso evidenciar que a Renascença foi apenas o *ponto de partida* para uma sociedade posteriormente “escravizada pela divisão social do trabalho”. Parece recomendável rever as lúcidas palavras de Agnes Heller sobre o período: “a sua sociedade - do renascimento - e o seu modo de produzir não eram ainda a própria sociedade burguesa”.^[22]

O homem renascentista ultrapassou o “estado de limitação” do homem feudal porque o dinamismo da sociedade capitalista emergente criou a possibilidade da universalização do homem e da própria arte. Ao mesmo tempo, o homem renascentista herdou do homem artesanal a formação mais demorada, o conhecimento mais global do seu ofício, da sua arte estimulando suas múltiplas habilidades, as quais estão corporificadas na unidade da atividade artística - singularidade do artista renascentista.

Neste artista polivalente encontramos características peculiares do homem renascentista: um indivíduo em mutação constante, sempre apto a evoluir na realidade, atento ao novo para poder desenvolver seus vários talentos e habilidades artísticas, além de se mostrar empenhado e adepto às mudanças que a oficina estimulava. O *artifex polytechnes* nada mais é do que o indivíduo multifacetado, independente, autônomo e versátil^[23], facetas do individualismo do “palco dinâmico” do renascimento. Preso a dogmas e sem iniciativa, jamais teria se tornado polivalente nas “artes do desenho”. O comportamento assumido por estes artistas, implicava numa nova maneira de viver na sociedade renascentista.

Outro fator relevante que interfere no mundo artístico e encoraja seus autores a alargarem suas competências, rompendo com uma postura unilateral sobre o conhecimento e a técnica, foram as mudanças na própria vida urbana: “as cidades almejam o espetáculo”.

As grandes famílias que prosperaram com os negócios bancários e com a atividade comercial, a elite dos antigos burgos, e os novos príncipes começam a utilizar parte da riqueza na construção de palácios, igrejas, catedrais, capelas e nelas começam a acumular obras. Numa mesma igreja ou palácio (dos Médicis, por exemplo) expõem-se esculturas e pinturas diversas; as cúpulas são desenhadas.

As cidades do Renascimento exigem cada vez mais uma arquitetura suntuosa e com fortificações para expressarem seu poder. A imagem pública de uma cidade vai ser conhecida por seus empreendimentos arquitetônicos^[24]. Estátuas gigantescas eram expostas nas praças e locais públicos; quadros, gravuras e afrescos ornamentavam os recintos particulares dos burgueses, dos palácios e de alguns prédios públicos. Em muitas capelas, os burgueses colocavam na entrada os seus “brasões” e no interior, enterravam seus mortos.

Enfim, a procura de várias obras de arte, às vezes num mesmo local, propiciou aos autores das obras, alargarem habilidades e manipular as diversas “artes do desenho”. Em face disto, nas oficinas especializadas os contratos^[25] se ampliam e tornam-se mais exigentes na entrega dos prazos, até

porque o artífice das *artes liberales* conquistara independência e não era mais um artesão, realizador de obras para atender “as vontades” de uma rainha; tornara-se glorioso e notório e agora, opinava sobre a requerida obra.

Outro aspecto do artista neste momento histórico diz respeito ao seu peculiar modo de vida. Imerso num ambiente plural de valores morais, de múltiplas personalidades, fruto de um cosmopolitismo, sobretudo italiano^[26], os “turbulentos artífices” eram conhecidos por suas disputas, rivalidades, vinhos, escândalos, libertinagem que os tornavam uma comunidade à parte.

As oficinas, além de espaços de produção artística tornaram-se ponto de encontro de intensos debates, verdadeiros “cenáculos” onde se discutia política, valores e arte. A casa de Botticelli e Baccio D’Agnolo, carpinteiro que se tornara arquiteto, são exemplos destes encontros fervorosos: “não deixando nunca a oficina aí se demoravam ele e muitos outros cidadãos, os melhores e mais famosos artífices das nossas artes: e aí, principalmente no inverno, faziam belíssimos discursos e discussões importantes”.^[27] Outro círculo de encontro dos artistas é **a confraria**, uma espécie de clube privado onde havia espetáculos artísticos completos com participação de artistas, músicos, poetas que gostavam de se divertir disfarçados em ambientes de paródias.

A “pequena sociedade à parte” dos artífices seria impossível de ser pensada num modo de vida feudal. Uma das grandes mudanças promovidas pelo desenvolvimento do indivíduo foi aperfeiçoar sua personalidade e sobressair-se; o indivíduo voltar-se para o mundo. Isto implicava numa “*nova modalidade de mérito, voltada para o exterior: a glória moderna*”.^[28] Já foi dito que o modo de produção burguês estimula o acúmulo de riqueza e a competição entre os indivíduos^[29]. O artista precisava ser reconhecido no seu tempo e a busca pela notoriedade expõe um individualismo marcado pelo egoísmo; o êxito no seu trabalho, na sua arte significava o reconhecimento e a glória: “o desejo ardente pelo grandioso e pelo memorável”. A competição e o egoísmo tornaram os artífices *personas* movidas pelo ódio, pela inveja e pelo ciúme, provocando disputas e rivalidades nos círculos artísticos acima referidos.

Para os artistas do renascimento o êxito não estava vinculado diretamente ao dinheiro e sim à fama; o sucesso da obra era inseparável do seu êxito pessoal. Numa sociedade detentora da riqueza, o dinheiro fazia parte das “querências” dos artistas, muitos ascendiam socialmente; nem todos eram ávidos por dinheiro, “mas quase sem exceção tinham sede de fama”.^[30]

Além de ocuparem lugar nas corporações ou nas confrarias, os artífices gostavam de formar pequenos grupos independentes. Não eram aceitos pelos artistas “sérios”, os quais os acusavam de “vadios e intriguistas”. Muitos destes “bandos” produziam manifestos satíricos e críticas injuriosas de obras apresentadas em público. Embora a arte do desenho era, muitas vezes, “*reduzida a um grupo de pessoas que tratavam mais de escarnecer e gozar do que trabalhar*” elas eram temidas na sociedade florentina.^[31] Com o passar do tempo estas discussões em torno da arte deram origem ao aparecimento da instituição acadêmica e das “disputationes” organizadas.

Em Florença, como bem observa André Chastel^[32], havia uma **vivacidade de reações**: alguns artistas “mais sérios” rejeitando a vida mais libertina e “inconseqüente” dos grupos satíricos e críticos de obras públicas e outros se estimulavam com **a intensidade de opiniões**, comportamentos e reações daqueles que viviam em torno da arte (Donatello, por exemplo). A diversidade de valores e modos de encarar a vida artística, expunham a pluralidade de idéias presentes no renascimento.

O próprio modo de vestir e de apresentar-se diante da sociedade não era único. Leonardo chegou a defender a superioridade do pintor, vestido como um fidalgo diante do seu cavalete, enquanto o escultor vive “*enfarinhado de pó de mármore como um padeiro*”. Nem todos os artistas agiam desta forma – outros recusavam a promoção social que o traje lhe conferia. Donatello, por exemplo, usou uma ou duas vezes a roupagem que o grande Medicis lhe havia dado porque troçavam dele.

A capacidade produtiva dos artífices expandindo-se em várias direções, a polivalência, o individualismo e egoísmo que caracterizaram o período, a *persona* proveniente da vivência dinâmica do ofício, diversificou as atitudes,

comportamentos e valores multiplicando os vários tipos originais do artista do renascimento. Todos os caracteres se esboçaram: o artesão dócil, e o gênio insolente; do melancólico ao solitário; do artista devoto ao cínico, sem escrúpulos – **o artista converteu-se em personagem cultural**. Segundo Agnes Heller, os humanistas seguiam suas respectivas personalidades: alguns com uma unilateralidade fanática, outros de moderação estóico-epicurista e outros de desenfreada falta de escrúpulos.

A vivacidade das reações, a intensidade de opiniões, os diferentes comportamentos e valores foram assumidos sem pudor pelos artífices do renascimento – **foco de um sistema pluralista de valores morais**.^[33] A Antiguidade e a Cristandade Medieval, ambos não admitiram em seu arcabouço teórico, nem na vida prática, a pluralidade de valores morais. Mesmo o período pré-cristão incorporava seus valores inabaláveis de *sabedoria, coragem, moderação e justiça*. No cristianismo feudal “as virtudes e os pecados” eram sempre os mesmos para todos. No renascimento, os valores e os interesses se tornaram relativos; o dinamismo da sociedade forjou um indivíduo obrigado a encontrar terreno para uma ação moral onde os valores se tornaram *fluídos e plurais*.^[34]

A pluralidade de valores e ideais humanos do renascimento, inseridos no interior de um mesmo conceito de homem – do homem dinâmico, engendrou vários tipos originários de artistas, de tal maneira que se tornou impossível “desenhar um único invólucro” para o artista, pois foram eles indivíduos que modelaram seu próprio destino.

Sobre Michelangelo: “diabolicamente divino”.^[35]

Vimos até então o artista da Renascença emergir como um *personagem cultural* incapaz de ser “fotografado” com um único rosto, tão singular fora sua personalidade, seus apetites e instintos. Vigorosa foi também sua habilidade

em se apropriar das várias técnicas e potencializa-las numa criação de “refinada beleza” – a arte renascentista.

Dentre as “luminosas figuras” deste florescimento artístico, merece apontamentos, ainda que breves, o artista das *múltiplas faces*, Michelangelo com sua poética do *non finito*, humanista que espelhou na sua arte **a existência singular e inquieta** do período considerado – a Renascença.

Nesta empreitada recorreremos ao historiador e crítico de arte, Giulio Carlo Argan ^[36] para o qual o humanismo cultural foi responsável por *um olhar novo sobre a história*, qual seja, os eventos não se repetem, mas o passado continua agindo no presente, “como causa material e espiritual”.

O humanismo se indispôs com a “história-providência”, a história como obra divina, cabendo aos homens apenas registrar, classificar e catalogar a sucessão de acontecimentos. Todavia, a história como *exemplum* também não foi aceita pelos humanistas: não concordavam com o pensamento pré-cristão da história como uma repetição de fatos onde importava apenas o que persistia – o modelo. Na verdade, o Renascimento cria uma tensão entre o modelo e o fato particular, entre o *universal* e o *singular*. Neste sentido, a análise da obra de arte renascentista deve ser feita de forma “*dialética entre uma leitura (clássica) do antigo como modelo universal e atemporal e uma leitura (anticlássica) do antigo como pluralidade de fatos particulares, revitalizados e recriados numa prática contemporânea*”.^[37]

A abordagem de Giulio Argan não deixa de expressar *a inquietude* do Renascimento e ela estará presente em respeitosos *homens do antigo* como Alberti, Mantegna e Bramante. Por outro lado, “um elemento anticlássico participa ativamente da dialética formal do Renascimento, desde o princípio”.^[38] Assim a cultura humanista é redefinida pelo crítico de arte: não há um apogeu classicista do Renascimento dando lugar ao maneirismo – a decadência formal. Fazer isto significa manter um olhar evolucionista sobre a arte humanista – origem, ápice e queda. Ao contrário, na perspectiva dialética, o clássico e o anticlássico emergem, ao mesmo tempo, nas obras artísticas do período. A

Michelangelo logo foi “aplicado” o termo anticlássico, no entanto, ele foi o artista que mais estudou os antigos.

Outro aspecto diz respeito à cultura do mundo antigo: a tradição clássica, longe de ser esquecida, se arrastou por todo o período medieval e penetrou com “visibilidade” no humanismo.

O Renascimento recria o novo, baseado em exigências do presente – o anticlássico e formula uma arte como maneira, ao mesmo tempo em que se deixa interpenetrar pela tradição – o clássico. Para Giulio Argan, “o renascimento é um processo de transição de uma arte *mimese* baseada em modelos fundamentais da natureza e da história, para uma arte como *maneira* – prática adequada a situações, exigências de dificuldades do presente”.^[39]

Ao analisar a poética de Michelangelo, Giulio Argan expõe o caráter de *non finito* que lhe é atribuído: “qualidade do estilo plástico do artista que expressa *impaciência* com o limite da matéria e da própria forma, diante da transcendência do conceito”.^[40]

No entanto, o *non finito* tem uma abrangência maior; baseia-se numa concepção de arte identificada com a existência “*in toto*” do artista e não mais da arte como um produto da sapiência do artista. Para compreender o *non finito* de Michelangelo, é preciso voltar-se para o entendimento da arte como *expressão contínua da alma humana*, alma esta infinita e por isso a obra de arte transfigura-se em “algo que a mão não consegue realizar”.

A existência de Michelangelo vai estar orientada para uma obra imensa, universal e inacabada. Para os humanistas se a obra fosse acabada, acabaria para o artista toda razão da pesquisa e da sua própria existência. Além de inacabada a obra é **incomunicável** porque reproduz a existência e a *existência não pode ser encerrada numa forma definida*.

Para Michelangelo, a arte é a totalidade da existência e tende a um fim para além da vida. E se o ciclo da vida encerra com a morte física, a existência espiritual “é vivida na contemplação e desejo da morte”.^[41] Mas o desejo da morte é a causa do *non finito* e o pensamento da morte é visto como

dimensão indefinida, mas nem por isso menos real da existência – as coisas que fazemos permanecem aqui e a sua causa final não é nesta existência.

O túmulo de Júlio II é a obra de Michelangelo que tem como tema central “a morte”; ela foi executada em 40 anos de maturidade plena do artista e termina com um insucesso. Na obra pode-se compreender a trajetória inquieta e múltipla do artista: o clássico e o anticlássico desfilam de forma contínua e descontínua, exibindo a inquietude, versatilidade e a dimensão inacabada da arte de Michelangelo.

O primeiro projeto de 1505, um mausoléu, “organismo plástico-arquitetônico isolado no espaço”, expressa uma influência maior do antigo – o sepulcro é o monumento por excelência da concepção clássica. O mausoléu de Júlio II, por vezes, corporifica o sincretismo do clássico e do cristão. Já no esboço de 1513 a inspiração é totalmente cristã: o túmulo do papa se aproxima mais de um sepulcro cristão. A virgem e o menino aparecem numa espécie de auréola ovalada para evidenciar a representação sagrada da imagem, e desaparecem as duas figuras de inspiração clássica do Céu e da Terra.

Michelangelo retoma o projeto do túmulo em 1524, ao mesmo tempo em que havia iniciado a execução das esculturas para a capela dos Médici; momento em que o artista medita longamente sobre *a morte e a imortalidade da alma* que irá influenciar sobremaneira o seu projeto de 1525 (rejeitado pelos herdeiros do pontífice). Finalmente em 1542, a fase conclusiva da obra coincide com os afrescos da capela Paolina – a Queda de São Paulo e a Crucificação de São Pedro – obras nascidas de uma profunda reflexão e conversão religiosa de Michelangelo. Neste momento, o artista abandona o pensamento da natureza e da história “como meios de eleição”, a pintura e a escultura são relegadas em segundo plano e a arquitetura se torna o modo perfeito para o artífice.

No túmulo do Papa Júlio II, o artista por vezes transita por uma concepção clássica, por outras, enamora-se de um cristianismo revisitado sempre recriando a obra de acordo com as angústias e a pluralidade de fatos da sua existência – *performance* anticlássica.

A obra segue uma trajetória inacabada, não porque Michelangelo atravessou reveses que o impediram de realizá-la durante anos, mas talvez porque “a existência inquieta de sua alma” sabia-a infinita e inacabada. A busca sem fim da morte é recorrente no Túmulo do Pontífice. A presença da morte, resultado da própria experiência humana, é um “traço marcante da poética de Michelangelo” e não apenas na última fase – a queda.^[42]

Como podemos notar, as vicissitudes na trajetória da sua vida, seus dilemas espirituais influenciaram diretamente a criação de Michelangelo. O dinamismo de sua época, a versatilidade, regozijar-se de suas habilidades e explorá-las na sua plenitude, na sua infinitude soube fazê-lo o artista das múltiplas faces, o *artifex polytechnes*. A personalidade e a experiência pessoal do artista “inundam” suas pinturas e esculturas. Agnes Heller credits a *David* uma espécie de auto-retrato do artista: “o seu espírito assemelha-se ao do seu criador”.^[43]

A mesma autora considera a obra de Michelangelo imersa no “envoltório” plural do ideal renascentista: foi ele quem melhor descreveu a *deificação*. Ao divinizar o homem, transformá-lo num Deus, Michelangelo enaltece a figura humana e transforma-a no ser supremo, *suntuoso e monumental* – o homem como medida. Para a autora predomina na composição artística de Michelangelo “formas gigantescas, de grandes homens, de heróis e de construtores da história”.^[44] O divino cede lugar ao humano. O *David* de Michelangelo tem o corpo tenso e cheio de energias controladas; é imenso, desafiador e heróico. Não é apenas contra Golias que se rebela, mas contra todas as adversidades que podem ameaçar o ser humano. A estátua resplandece o homem renascentista que acredita em si mesmo e conhece suas potencialidades. Assim também se configura a estátua de *Moisés* – apoteose da divindade que habita no homem.

Miguelangelo foi um gigante da Renascença porque transitou pelo clássico e pelo anticlássico, pelo antigo e moderno, pela pintura, escultura e arquitetura transpondo para estas “artes do desenho” a infinitude da experiência e da alma humana, “credo” dos humanistas. Afinal “nenhum limite era sagrado” em tempos renascentistas.

As figuras de Michelangelo sempre “se contorcem e se debatem” buscando espaços pré-estabelecidos que não existem; elas tensionam-se constantemente. Para os humanistas não existe uma perfeição fixa senão, ao ser alcançada, torna-se repetitiva e mecânica; os renascentistas buscaram a perfeição como um *anseio inesgotável* da vida e da arte porque para eles não havia limites para o homem. Assim caracterizou-se a obra de Michelangelo: um anseio inesgotável pelo belo, pelo sublime *in toto*, na totalidade de sua existência (o anticlássico) ao mesmo tempo em que procurou enaltecer a lição dos antigos – o clássico.

Sobre Michelangelo podemos concluir: foi um homem dinâmico, versátil, inquieto, um humanista que embora não conseguiu no “*ensaio empreendido com todos os meios, com todos os instintos, com todo o gênio*”^[45] levar à vitória os valores nobres, ao menos tornou-se um dos *gigantes* do seu tempo porque o embrionário modo de vida burguês ainda não havia dissociado com tamanha profundidade as “coisas brutas e materiais” das “coisas finas e espirituais”.

Referências Bibliográficas:

ARGAN, Giulio. “A cidade do Renascimento”. In *Clássico-Anticlássico, O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. Tradução Lorenzo Mammi. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 56.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália – um ensaio*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

CHASTEL, André Chastel. “O Artista”. In GARIN, Eugênio (dir.). – *O Homem Renascentista*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1988, p. 16.

ENGELS, Friedrich. *A Dialética da Natureza*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000

GARIN, Eugênio “O Homem Renascentista”, In GARIN, Eugênio (dir.) – *O Homem Renascentista*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1988, p. 16.

HELLER, Agnes. *O homem do Renascimento*. Tradução Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Presença, 1982.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. Tradução Luis Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

QUEIROZ, Teresa Aline P. *O Renascimento*. São Paulo: Edusp, 1995

BENAMIN, Walter. “O Narrador” In *Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

VALVERDE, Antônio J. Romera. O homem como medida. *Hypnos*. São Paulo, nº 7, abril 2001.

* Mestranda em *Filosofia* pela PUC-SP.

[1] VALVERDE, Antônio J. Romera. O homem como medida. **Hypnos**. São Paulo, nº 7, p. 122, abril 2001.

[2] HELLER, Agnes. **O homem do Renascimento**. Tradução Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Presença, 1982, p. 9.

[3] O termo foi usado In ENGELS, Friedrich. **A Dialética da Natureza**. 5ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000, p. 16. No texto, o autor nomeia os homens do renascimento de “gigantes” porque não foram limitados pelo espírito burguês como seus sucessores. A propósito, o termo também vai ser resgatado In VALVERDE, Antônio J. Romera. *Op. Cit.*, p. 127.

[4] O termo foi emprestado a Jacob Burckhardt, autor importante no estudo da Renascença, eleita por ele como a época “primordialmente cultural”. Conferir In BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália** – um ensaio. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Cia das

Letras, 2003. Sua visão da Idade Média vai ser bastante criticada. O próprio comentador do livro Peter Burke é partidário das críticas no que diz respeito ao desconhecimento de Burckhardt sobre a Idade Média. A autora Teresa Aline Pereira Queiroz nos chama atenção para o fato de Burckhardt construir sua idéia de homem renascentista no século XIX, traçando uma descendência direta do homem moderno com o homem “independente, destemido, superior ao seu antecessor medieval” – o renascentista. A visão de Burckhardt repercute até hoje na historiografia e é salutar observar que tal concepção da “época dourada dos homens libertos de constrangimentos” se encaixa muito melhor no século XIX que aí sim, enfatizava “a luta da razão pela liberdade e individualismo”. Ver isto In QUEIROZ, Teresa Aline P. **O Renascimento**. São Paulo: Edusp, 1995, p. 15. Parece, portanto merecedor de atenção, as colocações da autora Teresa Queiroz ao evidenciar que Burckhardt está na mesma “trilha” iniciada pelo historiador francês Michelet (do qual era leitor fervoroso), apontando o Renascimento como a reconciliação do belo e do verdadeiro em oposição à “agonia da Idade Média”.

^[5] VALVERDE, Antônio J. Romera. *Op. Cit.*, p. 122.

^[6] BURCKHARDT, Jacob. *Op. Cit.*, p. 62

^[7] Burckhardt considera que embora Florença, por excelência era a cidade em constante movimento, Veneza era “a cidade de **aparente** ausência de movimento e do silêncio político”, ver In BURCKHARDT, Jacob. *Op. Cit.*, p. 62.

^[8] Os escritos estão tendo como referência analítica os delineamentos de Marx sobre o desenvolvimento das relações produtivas, revisitados pela autora Agnes Heller: “dado que aí (em Florença) que surgiram as primeiras formas de versatilidade burguesa (no sentido marxista da palavra)”. A propósito ver “Desenvolvimento Irregular” In HELLER, Agnes. *Op. Cit.*, p. 39.

^[9] Giulio Argan elabora suas considerações sobre a “transformação da cidade”, abrangendo todas as cidades européias e não apenas as italianas. Ver isto no capítulo “A cidade do Renascimento” In **Clássico-Anticlássico, O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. Tradução Lorenzo Mammi. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p. 56.

^[10] ARGAN, Giulio Carlo. *Op. Cit.*, p. 56.

^[11] *Idem*, p. 60.

^[12] *Idem*, p. 61.

^[13] ENGELS, F. *Op. Cit.*, p. 15.

[14] As considerações feitas aproximam-se de um olhar marxista da história que em nada se assemelha ao chamado “determinismo econômico” mas numa interpretação da vida humana a partir do materialismo histórico e dialético de Karl Marx e Friedrich Engels. Alguns delineamentos importantes desta “maneira de conhecer o mundo dos homens” podemos encontra-los na obra *Ideologia Alemã*: “*A produção das idéias, das representações e da consciência está, a princípio, direta e intimamente ligada à atividade da vida material dos homens; ela é a linguagem da vida real. (...) A consciência nunca pode ser mais que o ser consciente; e o ser dos homens é o seu processo de vida real*”, In MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. Tradução Luis Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 18-19. Neste caminho também se perfila a historiadora Agnes Heller que já no início do seu trabalho informa: “*O conceito de **Renascimento** significa um processo social total, estendendo-se da esfera social e econômica onde a estrutura básica da sociedade foi afectada até o domínio da cultura, envolvendo a vida de todos os dias e as maneiras de pensar, as práticas morais e os ideais éticos quotidianos, as formas de consciência religiosa, a arte e a ciência*”, ver In HELLER, Agnes. *Op. Cit.*, p. 09.

[15] HELLER, Agnes. *Op. Cit.*, p. 12.

[16] A propósito, ver GARIN, Eugênio “O Homem Renascentista”, In GARIN, Eugênio (dir.) – **O Homem Renascentista**. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1988, p. 16.

[17] Segundo o estudioso André Chastel, o termo “artista” não existe no Renascimento e o termo utilizado para designar os homens que “praticavam as artes visuais” era: “o artífice do desenho” – o artifex.. A propósito, consultar “O Artista”, In GARIN, Eugênio (dir.), *Op. Cit.*, pp. 170-190.

[18] O historiador Walter Benjamin considera com muita singularidade o desaparecimento da memória, da experiência coletiva e da narrativa tradicional quando finda a era artesanal; o tempo artesanal ou do camponês era um tempo propício para se ouvir. A rapidez do tempo industrial eliminou a possibilidade do tédio, “o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência”. A cidade vai se caracterizar não mais por “um olhar a cada dia”, mas um olhar a cada instante. A propósito consultar “O Narrador” In **Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

[19] Sobre a Idade Média e as cidades dirá Marx: “Esses trabalhadores (servos fugitivos), que chegavam isoladamente, jamais conseguiram ser uma força, porque ou seu trabalho era da alçada de uma corporação e devia ser aprendido, e então os mestres da corporação os submetiam às suas leis e os organizavam segundo os seus interesses; ou então seu trabalho não exigia aprendizagem, não era da esfera de uma corporação, era um trabalho de diaristas e, neste caso, nunca chegaram a criar uma organização”. Consultar In MARX, Karl e ENGELS,

Friedrich. *Op. Cit.* , p. 57. Como podemos notar as corporações medievais incorporavam o aprendizado e a especialização nas suas fileiras.

[20] CHASTEL, André. *Op. Cit.* , p. 172.

[21] ENGELS, F. *Op. Cit.*, p. 16.

[22] A propósito, ver esta discussão In HELLER, Agnes. *Op. Cit.* , p. 16.

[23] A autora Agnes Heller considera a aptidão versátil como herdeira das oficinas artesanais: “com a única exceção de Miguel Ângelo, os artistas florentinos vêm das fileiras dos artífices, entre os quais tinham adquirido quase como herança paterna, uma aptidão profissional versátil”. Por outro lado, a autora vincula o espírito versátil com o advento da sociedade burguesa. Segundo ela, o caráter universal da cultura industrial e a “techne burguesa multifacetada” possibilitou uma versatilidade aos florentinos. Mas suas considerações também nos levam a pensar na “herança paterna” como algo mais distante de uma “cultura industrial” e mais próximo da cultura artesanal medieval. Ver In HELLER, Agnes. *Op. Cit.* , pág. 39.

[24] Neste aspecto, o arquiteto vai assumir um papel demasiado importante diante das demais “artes visuais” dando à arquitetura o status de “artes liberais” aceita como arte intelectual e não mais “arte mecânica” ligada aos ofícios. Sobre isto consultar CHASTEL, André. “O problema do arquiteto”, In GARIN, Eugênio (dir.), *Op. Cit.*, pp. 181-187.

[25] As oficinas especializadas procuravam cumprir os prazos, mas em outros casos, quando o artista ganha notoriedade, os contratos tornam-se mais exigentes porque muitos passam a não cumpri-los. Ver sobre o assunto em CHASTEL, André. “Contratos”, In GARIN, Eugênio (dir.), *Op. Cit.*, pp.173-175.

[26] VALVERDE, Antônio J. Romera. Individualidade, Misanthropia e Vilania – Sob o Renascimento. **Hypnos**. São Paulo, n° 9, p. 84, 2º sem. 2002.

[27] O texto foi retirado do livro de Vassari, biógrafo contemporâneo da Renascença, In CHASTEL, André. “O Artista”, In GARIN, Eugênio (dir.), *Op. Cit.*, p.178.

[28] BURCKHARDT, Jacob. *Op. Cit.*, p. 118.

[29] Em seu artigo, Valverde menciona a hierarquia dos méritos e da competição que se avizinhou do universo artístico humanista: “Castiglione, Vassari e Leonardo, descreveram e retrataram vidas de todos os grandes e famosos. Retrataram energias e capacidades individuais em plena competição entre artistas” In VALVERDE, Antônio J. Romera. *Op. Cit.*, p. 85.

[30] HELLER, Agnes. *Op. Cit.* , pág. 165.

[31] Burckhardt observa com atenção o comportamento adverso e petulante dos artistas florentinos: “olhos perspicazes e línguas maldosas” são as características atribuídas aos florentinos. Um leve escárnio em relação a tudo e a todos era, possivelmente, o tom predominante no cotidiano”, In BURCKHARDT, Jacob. *Op. Cit.*, pp. 130-131.

[32] Sobre os vários modos de agir dos artistas renascentistas consultar “Pequena sociologia do meio” In CHASTEL, André. *Op. Cit.* , p. 177-180.

[33] Sobre o assunto consultar “Introdução” In HELLER, Agnes. *Op. Cit.* , p. 22-23.

[34] Agnes Heller enumera esta pluralidade de valores nos homens do Renascimento: a “sede de glória” era uma das principais virtudes para Maquiavel, mas não o era para Cardano. A “altivez” era objeto de respeito para Vasari enquanto para Thomas More era fonte de pecado. Petrarca e Shakespeare consideravam a “paixão pela vingança” perversa enquanto Bacon achava positivo. Conferir In HELLER, Agnes. *Ibidem.* , p. 23.

[35] Nietzsche refere-se nestes termos à arte renascentista. Ver no capítulo “Aforismo 61”, de o Anti-cristo. In NIETZSCHE, F. Obras Incompletas, 2a. edição, São Paulo: Abril Cultural, 1978. *Apud* VALVERDE, Antônio J. Romera. Temas Introdutórios de “Humanismo e Renascimento” – o homem como medida. São Paulo: Puc, 1º sem. 2007, p. 11-12.

[36] ARGAN, Giulio Carlo. *Op. Cit.* , pp. 7-19.

[37] A propósito, verificar na “Apresentação” do comentador Lorenzo Mammi, In ARGAN, *Op. Cit.* , p. 10.

[38] *Idem.* , p. 10.

[39] *Idem.* , p. 15.

[40] A propósito, verificar “O Túmulo do Papa Júlio II” In ARGAN, *Op. Cit.* , p. 296.

[41] *Idem.* , p. 297.

[42] Observamos que Agnes Heller analisa a obra de Michelangelo de maneira diversa de Giulio Argan para o qual o clássico e anticlássico perseguem dialeticamente a obra do artista. A escritora menciona fases compartimentadas no processo artístico do humanista. Em *David* – anos da juventude – predomina a alegria pela grandeza do homem e revolta contra o cristianismo. No túmulo de Júlio II (leitura que empresta a Dvorak) há um “desafio supremo ao espírito do cristianismo” ou ainda, “uma rebelião contra a visão cristã do mundo” e por fim , no momento da crise, da adesão à religião da razão, onde a deificação do homem (ergueu-se a

altura de Deus) perde significado: “a miséria do homem, a sua queda e sofrimento trágicos ocupam o lugar do Deus-homem doutro tempo”. Ver In HELLER, Agnes. *Op. Cit.* , pp. 69-70.

^[43] *Idem.* , p. 198.

^[44] *Idem.* , p. 69.

^[45] NIETZCHE, F. *Op. Cit.* , p. 11.