

## ARTISTAS E ARTESÃOS E A CONSTITUIÇÃO DE UM “CAMPO” ARTÍSTICO EM FLORENÇA NO SÉCULO XV

Arthur Custódio Pecini<sup>1</sup>

### Resumo

Tendo como objeto de estudo o universo social e político de Florença no século XV, esta pesquisa traz uma reflexão acerca da emergência do estatuto de artista e do processo de formação de um “campo” (Bourdieu, 2001) artístico profissional relativamente autônomo. Neste sentido, procura-se colocar em cena os principais agentes institucionais que, naquela sociedade, estavam implicados diretamente na promoção das artes. As artes nesse período eram relacionadas à vida cotidiana através das disciplinas humanistas. Deflagra-se um novo campo de atuação artística onde a figura do artista ganha atributos singularizados, novas qualidades e habilidades.

**Palavras-chave:** Renascimento, campo artístico, artistas.

### Abstract

The object of this study is the social and politic universe on Florence in the 15th century. This research reflects about the emergency of the statute of artista and the process that generated a professional artistic field that is relatively autonomous (Bourdieu, 2001). Some institucional agents directly involved in the production of objects and artistic meanings were put in scene to show the relations of power in this artistic world. Arts, at that time, were connected to the social life by the humanists disciplines and the science that was being developed. A new artistic field was formulated where the artists acquired new attributes, as singularity and capacities.

**Key Words:** Renaissance, artistic field, artists.

### Introdução

O ponto de partida desta pesquisa foi a investigação dos principais agentes responsáveis pela produção de obras artísticas em Florença no século X. Observou-se que havia um universo social, um “campo artístico” Bourdieu (2001), do qual surge o estatuto de artista diferenciado do artesão. Tomando como base o pensamento de Baxandall (1991) busco entender o fenômeno artístico a partir de fatos sociais e de seus principais agentes. Destacam-se as corporações de ofício que regulamentam as atividades artesanais e artísticas; os artistas como Lorenzo Ghiberti e Leonardo da Vinci que, baseando-se nas disciplinas humanistas, conferem o estatuto de artes liberais à pintura e a escultura; e críticos, teóricos e biógrafos que institucionalizam categorias específicas para os artistas, como a perspectiva e a noção de *ornato*.

### Preâmbulo sócio-histórico: artesãos e artistas em Florença no século XV

No século XV, a sociedade florentina passou por profundas transformações no âmbito social, político e econômico. Dessa forma, houve também mudanças nos usos e nos significados do espaço público, onde percebe-se uma emergente atividade comercial que se desenvolve nas cidades em formação. A produção artística acompanha o apogeu da cidade como centro político e econômico (Argan, 1992).

---

<sup>1</sup> Graduando em Ciências Sociais/Universidade Federal Fluminense

Algumas mudanças foram fundamentais para a emergência da figura do artista e de seu estatuto, antes associado ao artesão. Neste período, o artesão era conceituado como trabalhador comum, executor de tarefas manuais e técnicas. O valor de seu trabalho era calculado por seus clientes de acordo com os materiais que utilizava na produção de uma obra, pelo tamanho desta ou pela duração de seu trabalho. Segundo Baxandall (1991) a produção artística é resultado de relações comerciais entre um cliente – nobre ou burguês também conhecido como mecenas – e o mestre-artesão e seus aprendizes.

O artesão desde o final da Idade Média participava de uma sociedade estratificada e sua localização na hierarquia social era inferior à de seus clientes. Na medida em que a obra de arte foi sendo valorizada por qualidades artísticas para além dos materiais utilizados, o artesão cede lugar ao artista, diferenciado por sua habilidade criadora na transformação de materiais brutos em “obras de artes”. Tenenti (1973) trata desta mudança em Florença no século XV, atribuindo o nome de “homens mecânicos” aos artesãos em oposição aos artistas que seriam criadores.

Os artistas tinham categorias específicas que faziam referência às qualidades estilísticas associadas à estes neste período. Baxandall (Baxandall, 1991: 223) apresenta algumas categorias como “puro, fácil, gracioso, adornado, variado, alegre, devoto etc.” às quais os espectadores reconheciam as obras de artes em relação aos seus produtores. Havia uma relação direta que ligava “os quadros à vida social, religiosa e comercial da época” (Baxandall, 1991: 10). Pode-se então pensar na dinâmica em que o estatuto de artesão-artista foi se transformando no seu entorno sócio-cultural.

Este processo de mudança no estatuto do artesão-artista está inserido em um contexto sócio-econômico mais amplo e de longa duração em que as relações de trabalho e os papéis sociais se modificaram, resultando em nova históricos deste período na Europa.

Com “o crescimento do comércio e a introdução de uma economia monetária” (Huberman, op. cit. 51) o excedente da produção podia ser vendido nos mercados, possibilitando assim novas áreas de produção e um novo estatuto para o servo antes preso à terra como forma de subsistência. Com a formação de burgos e centros comerciais a riqueza móvel ganha proeminência sobre a terra e outros “ofícios” se tornam acessíveis aos camponeses e trabalhadores.

As cidades tomam uma unidade como centro de produção da vida social. Eram espaços de comércio onde se instalaram feiras e mercados internacionais, juntamente com a produção de mercadorias nas oficinas de mestres-artesãos. Formaram assim as cidades-estados cujo modo de produção pré-capitalista fora impulsionado pela burguesia, classe social que ganha espaço e prestígio através do trabalho e acumulação de riquezas.

No período feudal, a hierarquia se configurava entre nobres e o clero, senhores feudais, vassalos, artesãos e camponeses, entretanto, com as mudanças do século XIV, outra estrutura social é estabelecida com a emergência da burguesia. Visando o aumento dos lucros e o atendimento da demanda de produtos, os burgueses empregavam vários artesãos em manufaturas para que trabalhassem de forma segmentada – cada trabalhador produzindo uma parte do produto final, diminuindo assim o tempo da produção. Divisão do trabalho diferente daquela centrada nas oficinas dos mestres e seus aprendizes. Neste modo de produção, o mestre é especialista em sua atividade, dominando todas as etapas da produção. O aprendiz-discípulo adquiria os conhecimentos necessários para exercer sua atividade através da prática contínua junto com o mestre. Embora os dois modos de produção apresentados – o pré-capitalista e o tradicional – sejam diferentes, existiram simultaneamente, sendo responsáveis pela dinâmica de transformação estrutural da sociedade.

As inflexões na divisão do trabalho acarretaram algumas consequências para a sociedade florentina deste período. A partir do século XIV há uma tendência ao agrupamento de algumas operações artesanais em um mesmo ofício. No entanto, as atividades artesanais permanecem descentralizadas, tomando espaço em manufaturas e nas oficinas, tanto no meio urbano como no campo. Tenenti (1973) apresenta o exemplo da atividade têxtil, destacando que a produção é “fragmentada”, porém facilitada pela simplicidade e baixo custo dos instrumentos de trabalho possibilitando aos artesãos certa independência em estabelecerem-se em oficinas nas quais são especialistas.

Há uma relação direta do poder econômico dos empresários-mercadores com o poder político. De acordo com os “*Ordinamenti di giustizia* de 1293, foi estabelecida a exclusão dos direitos de participação política e cidadania para todos que não estivessem inscritos nas associações corporativas” (Tenenti, 1973: 24), conhecidas como “*Arti*”<sup>2</sup>. As corporações tornaram-se “organizações de empresários e de mercadores de caráter oligárquico”. (ibidem: 27) Embora Florença fosse uma comuna com um regime popular, democrático e republicano, as corporações estabeleceram-se através da exclusão de parte da população da participação política.

Portanto, desenvolve-se neste período a possibilidade de mobilidade social a partir da atuação no campo do trabalho como espaço de ação política e ascensão social, mesmo que restrita. Advém daí o pensamento focado no indivíduo enquanto centro do universo. Surge a noção de indivíduo histórico capaz de promover mudanças sociais na cidade. Heller (1982) aponta para uma concepção dinâmica de indivíduo que se contrapunha à hierarquia social estática, estabelecida pela pré-destinação da religião católica.

O lugar da religião foi sendo transformado nesse processo, na medida em que a explicação religiosa da predestinação não mais respondia às necessidades dos sujeitos. As disciplinas humanistas, a saber, Filosofia, História, Matemática entre outras, exaltavam a figura do homem, de sua dignidade e do “lugar privilegiado” que ocupava no universo. (Kristeller, 1995: 27) A cidade aparece como espaço público de ação das corporações de ofícios e outros agentes, que através das artes materializam suas visões humanistas de mundo. As corporações tinham poder político sobre os artífices, conferindo status de cidadão ao trabalhador, e sobre a cidade, pois eram financiadoras de obras artísticas e arquitetônicas. Por concentrarem uma gama de profissionais legitimados e estarem ligadas ao poder político local, controlavam os critérios da produção artística.

Começa a se esquadrihar uma nova concepção de estado moderno, onde o indivíduo-cidadão tem uma existência ampliada, ao mesmo tempo que controlada, através de direitos políticos e sociais. A noção de “espaço público” em Habermas (1984) tem seu marco na formação de estados-nações e a existência política dos indivíduos. Estes podem agir de forma racional nessa esfera do “agir comunicacional”. Para Arendt (1972), o espaço público é o lugar onde indivíduos agem através da comunicação e do confronto de idéias. A produção artística relaciona-se estritamente com estas mudanças sociais principalmente no que tange à cidade. Argan (1995) dá centralidade à “identidade entre arte e a cidade” (1995: 2), enfatizando que este espaço é constituído pelas expressões artísticas desde a política urbanística dos papas do *Quattrocento* até as obras arquitetônicas de Filippo Brunelleschi nessa mesma época.

### **“Campo” artístico em Florença do século XV**

O estudo deste “campo” de produção foi feito principalmente com base em dois autores – Baxandall (1991) e Walker (2005) – que dão ênfase à relação entre os artistas e a

---

<sup>2</sup> As corporações de ofício ou guildas, eram organizações que regulamentavam a atividade artística.

sociedade, onde o segundo analisa especificamente a sociedade florentina. Baxandall (1991) aborda a produção artística e os estilos pictóricos do *Quattrocento* em Florença. Há uma experiência social que mune os indivíduos através dos hábitos cotidianos, categorias e modelos de análise da realidade social, que constroem a noção de arte. A produção artística do *quattrocento* está intimamente ligada à vida social local, onde artistas e público se apropriam destas "convenções" produzindo assim suas obras e interpretações sobre as mesmas. Estes modelos, categorias de dedução, convenções representativas são dados pela cultura. Portanto, há uma relação direta entre produzir obras e a vida cotidiana através de atos como "pregar, dançar e medir barris" (1991: 10).

O ensino da matemática é bastante difundido na sociedade florentina. "Para boa parte das pessoas pertencentes à classe média as noções de matemática, adquiridas na escola secundária constituíram o núcleo central de sua formação intelectual e de sua cultura." (Baxandall, 1991: 167) A utilização de cálculos, relações de proporção, de "decomposição de massas irregulares ou desconhecidas em grupos de outras mais regulares e conhecidas" (Geertz, 1999: 162) foram habilidades desenvolvidas em grande parte pelas necessidades de mercado da época. A falta de uma única moeda e de medidas padronizadas impuseram aos indivíduos a necessidade de dominar uma série de técnicas para avaliar a dimensão e volume de objetos existentes na época. Essa competência desenvolvida no cidadão médio florentino constitui, como mostra Baxandall, uma das categorias de apreensão da arte deste período. Esperava-se que um observador refinado ao contemplar quadros pintados por artistas com "habilidades" e "talento" expressassem verbalmente uma leitura em função das convenções e categorias compartilhadas na época. O conhecedor das obras é o observador que compreende a pintura em suas categorias analíticas. Para isso precisa conhecer as histórias bíblicas que estavam sendo representadas, utilizando também seu conhecimento das proporções e relações matemáticas. A percepção refinada das obras, consistia na correspondência entre as operações de análise e a capacidade analítica do observador.

É neste período que a geometria descritiva ou perspectiva foi tanto utilizada nas artes visuais. O ato de representar algo tridimensional em uma tela bidimensional, definido como técnica matemática da perspectiva, é entre outras coisas, uma convenção social. Para Leonardo Da Vinci, essa técnica visa "enganar o observador fazendo crer o que é naquilo que não é" já que a "pintura não é real" (Baxandall, 1991). Porém, a representação em perspectiva vai além da representação realista e de proporções perfeitas, mas concebe um novo espaço pictórico que supõe e dirige um espectador no centro da pintura.

A "ciência da perspectiva" traz mudanças na representação que repercutiram na própria noção da cidade, principalmente com as novas aplicações nas artes visuais e na arquitetura. Filippo Brunelleschi, arquiteto e construtor da cúpula da Catedral Santa Maria del Fiore (1420-1436) é um grande exemplo desta mudança na forma de construir e na concepção de espaço interior. A cúpula desta catedral supõe um sujeito-espectador que se coloca no centro para assim observar de forma mais completa o ambiente, bem como as entradas de luz e os ornamentos. Brunelleschi obteve tamanho sucesso com a noção de perspectiva que esta foi associada a ele (Walker, 2005) assim como o reconhecimento de ser o primeiro arquiteto. Mais tarde a perspectiva é estudada e aprimorada por Leon Battista Alberti no tratado sobre arquitetura chamado "De re aedificatoria" (1452) afirmando a centralidade deste artista neste campo.

Na metade do século XV observa-se a existência de uma intrincada relação entre artistas, seus clientes, espectadores e as instâncias de poder. Em Florença as profissões eram regulamentadas por vinte e uma Guildas específicas. Porém, estas tinham influência

política e social de acordo com sua posição no campo das profissões. Walker (2005: 25) afirma que dentre as guildas mencionadas, quatro eram as mais poderosas, pois lidavam com os maiores negócios: “a Calimala (mercadores), a Lana (fabricantes de lã), a Seta (fabricantes de seda) e a Cambio (banqueiros)”.

O prestígio que cada guilda arrecadava advinha da sua atuação no espaço público. Por exemplo, a Calima, guilda dos mercadores, era responsável pela manutenção e decoração do Batistério, “igreja oficial da República florentina” (Walker: 2005: 38). No ano de 1400, esta financiou um concurso público para confecção de uma porta de bronze. Walker discorre sobre este concurso, que chamou de “disputa que marcou a renascença” fazendo relações entre os principais atores envolvidos neste concurso: Filippo Brunelleschi e Lorenzo Ghiberti. Ambos de origens sociais diferentes – o primeiro era filho de notário, cargo político reconhecido, e Ghiberti, filho de ourives – estavam competindo no concurso que daria ao vencedor não só prestígio, mas recursos financeiros e materiais para se fixar enquanto artista renomado.

Lorenzo Ghiberti é nomeado pela comissão o construtor da porta por apresentar a amostra artística que se aproximava segundo Walker, do modelo clássico em oposição à Filippo Brunelleschi, que apresentara um modelo mais “vigoroso” e “bruto”.

Baxandall (1991) apresenta uma série de categorias utilizadas pelos artistas e críticos de arte para analisar obras artísticas. Evidencia assim que algumas categorias que hoje atribuímos um significado, naquele período tinham outros. Um exemplo é a categoria “ornamento” (ornato), definido por Quintiliano, autor renascentista, como “tudo aquilo que é mais que simplesmente claro e correto” (Baxandall, 1991: 206). O autor ainda relaciona os componentes do ornamento: “sutileza, elegância, abundância, vivacidade, charme e minúcia”. Estas categorias também foram analisadas por Landino, autor de um tratado sobre oratória, importante obra que permanece entre os humanistas renascentistas interessados na “boa escrita”. Este autor aplica a categoria para alguns pintores: Fillippo Lippi e Fra Angélico, por exemplo, “eram *ornato*, enquanto (...) Masaccio era sem *ornato* por fazer uma “clara e correta imitação do real” (Baxandall:1991, 206). Alberti (1989), também relaciona as categorias acima, explorando e definindo como deveria ser uma boa pintura ou obra artística. Um homem por exemplo deveria ser firmemente adornado (ornato) com belas poses plenas de habilidade. Neste tratado, aprimora o método de avaliação das pinturas elaborando outra categoria, “composição (*compositione*)”, entendida como uma harmonia entre os elementos de um quadro. A origem destas categorias pode ser encontrada nas obras humanistas, onde a composição relacionava a maneira pela qual uma oração era construída. As artes tinham como vimos, bases em outros conhecimentos que foram utilizados por artistas como Lorenzo Ghiberti e Leonardo da Vinci, em seus escritos, para dar um estatuto de artes liberais à pintura<sup>3</sup> e à escultura.

## Conclusão

A partir desta breve exposição, chamo atenção para o fato de que as categorias utilizadas nas obras de artes do Renascimento estavam sendo constantemente formuladas neste período. Estas formulações de artistas, críticos e teóricos, como Ghiberti, Leonardo da Vinci, Alberti, Landino etc. apontam para o fato de que as artes formavam um “campo” de atividades relacionais. Pois, as habilidades cognitivas cotidianas do período estudado, como científicas, religiosas e artísticas estavam intrinsecamente relacionadas. A existência de um campo se dá pela inter-relação de categorias artísticas e científicas (as disciplinas

---

<sup>3</sup> Para mais informações sobre as categorias de análise, ver Baxandall (1991: 209).

humanistas), havendo uma depuração destas noções que darão o estatuto de artista renomado e reconhecido. Destaca-se ainda os concursos públicos das artes promovidos pelas guildas. Estes tinham como julgamento da qualidade artística das obras, critérios fornecidos por outros artistas mais experientes.

Buscou-se contribuir com a noção de artista, mostrando suas interações com outros agentes, formando um “campo” artístico “relativamente autônomo”, pois é o espaço onde se criam “os agentes (artistas, críticos, historiadores, conservadores etc.), os técnicos, as categorias e os conceitos (gêneros, maneiras, épocas, estilos etc.) característicos deste universo.”

(Bourdieu, 2001: 288)

### Referências bibliográficas

ALBERTI, L. B. Da pintura. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

ARENDT, H. *La Crise de la Culture*. Paris: Idées, Gallimard, 1972.

-----, *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes. 1992.

BAXANDALL, M. *O Olhar Renascente. Pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1991.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

GEERTZ, Clifford. Arte como sistema cultural. In: GEERTZ, Clifford. *O saber local*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 142-181.

HABERMAS, J. *Mudança estrutural na esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HUBERMAN, L. *História da riqueza do homem*. Rio de Janeiro: LTC, 1986.

KRISTELLER, P.. *Tradição clássica e pensamento do Renascimento*. (trad.) Lisboa: Ed. 70, 1995.

TENENTI, A. *Florença na época dos Médici*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1973  
WALKER, P. R. *A Disputa que mudou a Renascença*. Rio de Janeiro: Record, 2005.