

**A AVENTURA DE GEORG SIMMEL EM PIERO DELLA FRANCESCA**

Kadiana Raposo

Mestranda em História Social da Cultura – PUC-Rio

**Resumo**

O objetivo desse trabalho é traçar um paralelo entre a idéia de aventura no discurso de Georg Simmel, na Berlim moderna da virada do século XIX para o século XX, e a obra de Piero della Francesca, no *quattrocento* italiano. Autor de diversos textos, sobre os mais variados assuntos, leitor de Nietzsche e Marx, tem uma visão crítica da vida cultural do ocidente moderno. Vê os sujeitos cada vez mais reduzidos a especialidades, ao amesquinamento de suas subjetividades e para tanto, não como um ideal de salvação, porque não vê saída para esse mundo reificado pela expansão do capital, ele propõe pequenas utopias, algumas alternativas para se tentar agir nesse mundo. A **aventura** é um dos temas dos quais ele lança mão a fim de desenvolver a reflexão sobre esses fragmentos de experiência, essas pequenas utopias de bolso. Pretendo fazer um *pendant* entre a aventura de Simmel, e o caráter aventureiro do colorista genial Piero della Francesca, redescoberto criticamente por Cézanne e Seurat, e como consequência, fundamental para a arte moderna.

**Palavras-chave:** Georg Simmel; Piero della Francesca; aventura; arte moderna.

**Abstract**

The present essay intends to make a *pendant* between the idea of *adventure* analysed by Georg Simmel, in the beginning of the XXth century and the *quattrocento* italian painter, Piero della Francesca. Although Simmel's analysis are focused on Berlin at the turn of the century, I think that a lot of his ideas can be seen in multiple views and perspectives. So, the incredible use of color in Piero can be seen as a great adventure, that was only recognized later, by the exponent modernist Cézanne and Seurat.

**Key Words:** Georg Simmel; Piero della Francesca; adventure; modern art.

“(…) *ver no individual o universal*”  
Simmel<sup>1</sup>

## I

Para iniciar essa reflexão sobre a idéia de aventura em Georg Simmel e a pintura de Piero della Francesca, cabe aqui esclarecer que me proponho a traçar um caminho de análise que corresponde à mobilidade típica da multiplicidade de olhar de Simmel. Tomo como ponto de partida sua idéia sobre *aventura* e a figura do aventureiro para então, dada a plasticidade de seu pensamento, ultrapassar o contexto original, e partir para outros encadeamentos possíveis, qual seja, a aventura da cor, na pintura do artista do *quattrocento* italiano.

## II

O lugar de reflexão de Simmel é a Berlim moderna, da virada do século XIX para o XX, marcada pela aceleração nervosa típica das cidades grandes e da vida moderna. Ele vê nesse momento um esmagamento do indivíduo, de sua subjetividade e a emergência e preponderância de meios externos, fugazes, dessubstancializados, objetivos sobre esse homem cercado de mercadorias por todos os lados. O sujeito então se amesquinha, e como alternativa a a essa vida conflituosa, a esse empobrecimento, sobretudo cultural, Simmel se volta para dentro, escava fragmentos de experiências as mais diversas.

Para o espírito moderno de Simmel, tudo é passível de interpretação; dentre as inúmeras relações efetuadas pela pluralidade de seu ponto de vista, propõe pequenas utopias, utopias de bolso, entendidas não como idéias de salvação já que não vê saída para esse mundo do capital mas como formas possíveis para se tentar lidar com essa convulsão da modernidade. De um lado a sociabilidade, onde se cria um mundo de faz de conta, bastante artificial, cercada de normas de polidez, que, enquanto dura, experimenta-se o máximo de satisfação; por outro lado, com argumentos diferentes e orientada para outras situações, mas com a mesma idéia de alternativa para se viver no cotidiano moderno, apresenta a *aventura*.

Ao pensarmos em aventura, de imediato vêm à mente um sabor de ousadia, de desbravamento de mares, de piratas, marinheiros, ou seja, de tipos que no nosso imaginário estão associados à força, coragem, juventude, sujeitos

---

<sup>1</sup> WAIZBORT, Leopold. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, 2006. p.7

à sorte e ao azar, e que, sabendo dos riscos dessa vida aventureira, encaram o presente, com toda intensidade que exige uma vida sem passado e sem futuro.

Simmel para dar conta de seu argumento trabalha essas idéias já enraizadas no nosso imaginário e elabora toda uma experiência de aventura dentro do contexto do individualismo moderno mas que pela universalidade de seus argumentos extrapola esses limites e nos permite saltar para outras conexões.

### III

A aventura não participa do curso convencional da vida cotidiana, não se supõe aqui um encadeamento de forças do que vem antes e do que vem depois, ao contrário, nesse sentido, ela se separa da vida, “*elle est comme une île dans la vie*”<sup>2</sup>, entretanto ao se situar como um corpo estranho à linearidade da vida comum, ela se liga de alguma forma ao nosso centro. Pois não se trata de algo simplesmente acidental, momentâneo que tropeçou na nossa existência e sim de algo que é moldado na mesma matéria do cotidiano só que com uma outra percepção, um outro modo de ver esse mundo, com o olhar aventureiro. Tal distanciamento dá mobilidade para que o homem recrie formas de se relacionar com esse cotidiano.

Como uma ilha, uma floresta, ou qualquer experiência que permita situar você fora, estranho ao mundo que o rodeia, a aventura possui esse caráter descomprometido que não envolve nada além dela mesma. Num sentido muito próprio ela tem começo e fim, mas que subsistem no seu interior, nesse presente inflado. Essa atemporalidade da aventura tira o peso histórico de continuidade das coisas, ela determina seus próprios limites e dá ao momento vivido uma intensidade única, tendo em vista por um lado a ausência de passado e por outro um futuro que não existe.

Se pensarmos na figura do artista, que vive num mundo isolado, numa totalidade forte, completa, e que para dar vazão a esse universo interior de sua imaginação, busca na matéria cotidiana sua “*pâte*” para a partir dela, liberar todas as relações preexistentes e transformá-la num objeto único, autônomo, com uma existência determinada a partir de seu interior; a associação com a aventura ou melhor a inclinação do artista para um estilo de vida aventureiro é imediata, sem transição, porque ao se afastarem da linha da vida cotidiana criam, ainda que sob diferentes matizes, um universo próprio, auto-suficiente, com uma unidade fechada nela mesma, plena de sentido.

---

<sup>2</sup> SIMMEL, Georg. *Philosophie de la modernité. L'aventure*. Éditions Payot, 1989. p.307

O personagem do aventureiro que não tem passado nem futuro, que vive sua totalidade nesse presente pleno, e que cria a partir de fragmentos do mundo exterior um outro mundo, interior, cheio de sentido, não estaria todavia completo, sem um traço definidor que caracteriza mesmo sua essência, sem o qual não teria a aventura essa atmosfera de audácia, risco, ousadia, que é a pregnância dos elementos do acaso.

O aventureiro que vive nesse presente eternamente repetido, e aqui retomo a analogia feita no início do texto com a figura do marinheiro, que de uma hora para outra pode ser assaltado por um bando de piratas, ou por uma tempestade monumental ou mesmo uma doença em alto mar, enfim, experimenta constantemente a tensão do imprevisto, de forças, até certo ponto incontroláveis, que se colocam diante dele; se vê então, obrigado a lidar com elas, a opôr resistência, aprende a jogar com elas. Nesse lance da sorte, aventureiro, marinheiro e também o jogador se aproximam.

Embora aparentemente entregues à falta de sentido do acaso, revertem o quadro, passam a contar com o acaso como uma possibilidade em suas vidas, dão mesmo sentido a ele, a superstição então, entra como uma maneira de domesticar o acaso, ainda que não seguindo a lógica racional. O acaso abre uma porta de possibilidades, tanto as mais terríveis quanto as mais apaixonantes, e é aí que se encontra o fascínio da aventura, nessa junção entre o dado exterior, imprevísivel e a potência do elemento interior, necessário.

Simmel, leitor de Nietzsche, aproveita o sentido preciso do acaso para fazer a conexão entre aventura e tragédia. Tragédia, na perspectiva nietzschiana, são forças que de alguma forma atuam sobre os homens e que podem produzir resultados os mais variados possíveis, esse atuar não significa que obrigatoriamente os resultados sejam os piores que se possa imaginar, há uma comédia trágica nessa perspectiva e também não significa que os homens não possam resistir, essa segunda conotação talvez seja a mais significativa para a figura do aventureiro.

Uma outra característica da aventura, mais precisamente do aventureiro, é a situação de insegurança permanente. Quando se afasta do caminho conhecido, daquele trilho que sabemos de onde veio e para onde vai, ele renuncia à segurança presumível desse mundo e fica sem proteção, descoberto, solto a forças até certo ponto incontroláveis. No entanto, “*o aventureiro trata o imponderável da vida tal como nós só nos comportamos frente ao seguramente ponderável*”.<sup>3</sup> Para esse personagem, que tem inclinação pelo risco, que joga com as forças do acaso, o destino não lhe é mais transparente do que

---

<sup>3</sup> Ibidem., p. 314

é para os outros, mas age como se assim o fosse, e sua convicção faz ecoar uma confiança que só se tem normalmente quando temos certeza de êxito.

O aventureiro se sustenta nessa relação força e sorte, força que ele tem certeza, e, sorte, que independe dele, mas é a união desses dois elementos que formam o elemento subjetivo que lhe dá segurança, é bem verdade que se trata de uma segurança movediça, mas é com ela que leva sua vida, joga com as possibilidades, e por isso mesmo, abre-lhe outras perspectivas.

Mas não se pode pensar a aventura, essa relação entre o destino exterior e as fontes interiores da vida, a partir de ganho ou perda, ou, no caso amoroso, de conquista ou não, já que a relação amorosa pela sua essência mesma constitui uma aventura, não é o conteúdo que atrai o aventureiro mas a “forma aventureira de sua vivência”<sup>4</sup>. O que importa e constitui o ponto central dessa experiência é o movimento entre intensidade e tensão com que o aventureiro sente a vida, e nesse sentido a velhice seria uma contradição com a aventura.

Diante da subjetividade fortalecida do aventureiro, Simmel traz a figura do gênio e vê um traço de identificação nessas duas figuras. São seres que cultivam esse mundo interior de forma tão intensa e decidida que ao enfrentar o mundo exterior, não reagem passivamente a elas. Eles se fortalecem no seu interior, como se essa subjetividade do aventureiro genial fosse seu alimento para as tempestades que porventura ocorram no caminho.

Dependendo do ponto de vista a própria vida cotidiana pode ser uma aventura, ou ainda, toda experiência tem um elemento aventureiro. Mesmo que apenas pare como uma sombra do que constitui realmente uma aventura, cada experiência tem um viés que se deixa isolar num todo acabado, sem relação com o resto da trama da vida e que está entregue ao imprevisível como se fosse previsível. Então, embora o homem permaneça muitas vezes inconsciente desse espírito, a aventura permanece latente na experiência, mas para que tal processo leve à aventura, é preciso que esse tensionamento da vida seja tal que o tire da trama da vida e se torne independente de seu conteúdo, de sua matéria, é claro que se trata apenas de um fragmento da existência dentre tantos outros, mas é esse espírito que faz de todos nós aventureiros.

## IV

Se a obra de arte é um particular que possui valor universal (como diria Benedetto Croce), daí podemos intuir que diversas são os significados e as possibilidades de leitura de um mesmo objeto. A proposta aqui é partir do uso

---

<sup>4</sup> Ibidem., p.321

do “sintetismo perspectivado de forma-cor”<sup>5</sup> de Piero della Francesca e aproximá-lo da idéia de aventura de Simmel. Esclareço que não procurei uma literalidade em relação às características vistas anteriormente, mas uma adesão da arte de Piero ao espírito da aventura.

Num quadro geral da pintura italiana do período, tem-se de um lado uma tendência plástica exemplificada por Giotto e Masaccio, e de outro, uma tendência linear, do desenho, de Botticelli e Michelangelo. Dono de um espírito moderno, Piero resolve seguir uma outra via, própria, que emerge de sua extrema sensibilidade para o sintetismo perspectivado de formas e cores.

Se chamo de moderno é para acentuar a autonomia de sua arte mas também para aproximá-lo de um outro aventureiro, Paul Cézanne. “*Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude*”<sup>6</sup>, essa frase de Cézanne que poderia muito bem ser a síntese do pensamento pictórico de Piero mostra a plenitude dessas intuições magníficas que, de um lado antecipa um pensamento da arte moderna de Cézanne, e de outro, abre caminho para a revisão crítica desses poetas da pintura da primeira metade do *quattrocento*.

Por volta de 1439, jovem ainda, Piero já se encontrava em Florença como aprendiz de Domenico Veneziano. Numa época de perspectiva recém inventada, os pintores do período ainda não estavam totalmente submetidos à verdade categórica que passou a representar o uso da perspectiva na pintura. Não que negassem seus benefícios mas a sujeição integral à perspectiva era, para alguns, como Domenico, abrir mão da invenção, da pintura mais solta, mais livre, rica em detalhes, como a dos flamengos. No outro lado da corrente, temos Paolo Uccello, que desejava através da precisão da arte da perspectiva uma superação poética da exata representação do ambiente, como havia colocado Masaccio.

Ainda sobre Domenico, a qualidade de suas cores, que transmitia uma “*luminosidade diáfana que se espalhava por tudo com a mesma nitidez*”<sup>7</sup>, seria processada, assim como as invenções poéticas de Uccello, para a universalidade forma-cor que vemos em Piero. Como foge da intenção desse trabalho, não farei aqui uma genealogia na pintura de Piero, mas não posso deixar de citar Masaccio, Fra Angelico e Masolino, no coral de influências de Piero.

Dessa sua síntese entre cor e forma emerge uma das obras primas do *quattrocento* que são os afrescos do coro da capela de Arezzo, um deslumbrante painel de verde, rosa, azul, castanho e branco, um colorido impossível de não

---

<sup>5</sup> LONGHI, Roberto. *Piero della Francesca*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

<sup>6</sup> BERNARD, E. *Souvenirs sur Paul Cézanne*. Paris: 1912, p. 5.

<sup>7</sup> *Ibidem.*, p. 32

perturbar os sentidos de quem passa por eles. No espetáculo cromático que vemos nos afrescos *Encontro de Salomão com a rainha de Sabá*, *Sonho de Constantino*, *Vitória sobre Maxêncio* e a *Tortura do judeu*, os quais os dois primeiros iremos analisar, temos o auge da riqueza pictórica da arte de Piero.

As cores, em Piero, “*são superfícies medidas e extensas de uma natureza completa*”<sup>8</sup> que se manifestam desde o interior de sua luz natural. Isso acontece graças a uma “síntese perspectiva” que primeiro coloca um conjunto de formas em terceira dimensão, e depois, recoloca essas formas num plano bidimensional como “perspectiva cromática”.

No *Encontro de Salomão com a rainha de Sabá* (anexo I e II), tem-se a sensação de um mundo iluminado, aqui o espetáculo de uma sociedade culta se apresenta tanto no espaço de uma paisagem aberta quanto no espaço fechado de uma arquitetura rígida enfeitada por colunas coríntias e placas de variegados mármore. Duas cenas traduzidas com o máximo de cor e expressão que não sucumbe a uma teatralidade exagerada, ao contrário, vertem na forma o mais comedido gesto.

Na paisagem as zonas de cores mais intensas são o céu e as árvores que vão conduzindo o olhar até o grupo das figuras mais abaixo. Do lado esquerdo, os cavalos e os dois escudeiros, fazendo uma contraposição de formas, um de frente e outro de costas, e também invertendo as cores de suas vestes. E em cada intervalo entre as figuras, as cores são plenas, positivas, expandindo o valor pictórico que não se restringia apenas à singularidade do desenho dos corpos. Do lado direito, preenchem o espaço num semi-círculo, o grupo de damas com a calma elegância de suas nuca e fronte ovais, num luminoso conjunto de rosados, verdes, véus, brancos, transparência, vermelho, que parecem medidas pelas faixas da cintura que se encontram no mesmo ponto de vista.

Na cena da direita, a arquitetura é quem ocupa os espaços de intervalos entre as figuras majestosamente vestidas; nos homens, túnicas longas, caneladas como colunas antigas, mantos com forro de cor invertida, e sapatos triangulares pretos, brancos, vermelhos; nas mulheres, túnicas de cauda marcadas pelo cinto, para dar a impressão de ânforas antigas. Sem nenhum traço exacerbado de paixão. Somente o espetáculo da composição perfeita de cor e forma da arte de Piero.

No *Sonho de Constantino* (anexo III), Piero apresenta o primeiro “noturno” do *quattrocento*, não que não houvesse no gótico e nos vitrais dos miniaturistas as fábulas crepusculares e noturnas, mas nenhuma apresenta o milagre do sonho, somente visível para o imperador, transposto para a

---

<sup>8</sup> Ibidem., p. 103

natureza, para aquela luz da lua cheia entrando na tenda. Luminosidade essa que podemos facilmente reconhecer num Caravaggio anos depois.

Numa tenda cônica aberta, sustentada por um mastro redondo, súbito um clarão entra pela fresta aberta realçando o vermelho do pavilhão que desbota, as sombras das pregas e o rosto do imperador que recebe o anúncio do milagre. Aquela luz que vem do alto vai se derramando e toca de leve as armaduras e elmos do sentinelas que estão de costas para a cena. São cores derramadas com muita suavidade e precisão, “jamais se viu na arte italiana, e certamente tampouco na arte estrangeira, tal mescla de mística beleza fabulosa, calma epopéia e histórica gravidade, de milagre e de naturalidade, de ritmo perspicuo e bela síntese entre forma e cor”.<sup>9</sup>

## V

Braque que junto com Pícasso, a partir das inovações de Cézanne, mudaram os rumos da pintura moderna, dizia que esses artistas do *quattrocento* italiano tinham encontrado uma harmonia entre a representação da imagem herdada da Idade Média e a representação do espaço. Não mais um espaço fechado nele mesmo, mas que começava a se abrir, a ganhar autonomia. Essa liberdade do período não iria mais existir nos artistas do Renascimento italiano onde a arte foi se tornando mais e mais eloqüente, magistral, e técnica, em detrimento de uma certa audácia, de uma força inovadora de criação. Precisaria de séculos para a arte voltar a respirar, a experimentar o gosto do risco, da aventura.

Aqui encontro a intersecção entre Piero della Francesca e Simmel, dessa extrema liberdade do pintor em dar às suas formas aquele colorido excepcional, único. O risco ao criar um caminho próprio e não seguir as correntes de tendências plástica ou linear.

Se Simmel no início do século XX, envolvido com as mudanças velozes da sociedade industrial da Berlim daqueles tempos, via na aventura uma possibilidade de existir nesse redemoinho de sensações do mundo do capital, mais que uma fuga, uma suspensão do cotidiano para se fortalecer, ou melhor, para sobreviver mesmo ao caos dessas experiências nervosas. E na figura do artista com sua subjetividade mais densa, compacta uma inclinação natural para a aventura, temos em Piero della Francesca, um colorista e aventureiro genial que se debruçou nas possibilidades infinitas que a gama cromática lhe oferecia para criar os magníficos painéis luminosos na Itália de seu tempo.

---

<sup>9</sup> Ibidem., p. 56



Em Simmel, a despeito das críticas que porventura ocorram a suas teorias, a grandeza de sua teia de assuntos é tão abrangente, rica, aberta que por si só já caracteriza a sensibilidade e generosidade desse grande pensador para o homem e para a vida.

Aqui termino com a citação do *Grande Sertão* de Guimarães Rosa, que bem poderia ser a epígrafe do labirinto de idéias de Simmel: “ Aquela travessia durou só um instantezinho enorme. Digo: o real não está nem na saída nem na chegada; ele se dispõe pra gente é no meio da travessia”.

### Anexo I



1458 – 1466 (aproximadamente). Piero della Francesca. A lenda da Cruz. *Encontro de Salomão com a rainha de Sabá*.

### Anexo II



1458 – 1466 (aproximadamente). Piero della Francesca. A lenda da Cruz. *Encontro de Salomão com a rainha de Sabá*. (detalhe: os cortesãos de Salomão).

**Anexo III**

1458 – 1466 (aproximadamente). Piero della Francesca. A lenda da Cruz. Sonho de Constantino.

**Referências bibliográficas**

LONGHI, Roberto. Piero della Francesca. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SIMMEL, Georg. *Philosophie de la modernité. L'aventure*. Éditions Payot, 1989.

VERDET, André. *Entretiens notes et écrits sur la peinture*. Paris: Éditions Galilée, 1978.

WAIZBORT, Leopold. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, 2006.