

ROBERTO LONGHI E EUGENIO BATTISTI, CONTRAPONTO SOBRE PERSPECTIVA E PINTURA EM PIERO DELLA FRANCESCA

Annie Simões Rozestraten Furlan¹

Palavras-chave: Piero della Francesca; Roberto Longhi; Eugenio Battisti; perspectiva; pintura.

O século XV é um período fundamental para o desenvolvimento prático da perspectiva e também para sua teorização. Muitos artistas utilizam a perspectiva, de variadas maneiras, e alguns buscam dar a ela uma sistematização. Entre estes Piero della Francesca (1411/12-1492) que além de seu trabalho como pintor, escreve um tratado dedicado às questões da perspectiva na pintura, o *De prospectiva pingendi*².

O tratado tem como elementos essenciais a proporção e a mensuração, noções importantes para a vida destes que viveram na Itália do século XV. E apresenta um aspecto didático importante, pois é acrescido de inúmeras imagens, desenhos de projeções em perspectiva.

De certa maneira, as qualidades da pintura de Piero, sua forma precisa e sua composição rigorosa, parecem se combinar muito bem com seus escritos matemáticos. À primeira vista entre a escrita e a prática de pintor há um intercâmbio estreito e bem afinado, que encontra possibilidade de diálogo constante entre as investigações pictóricas e as análises geométricas.

Suas formas subtraem todos os excessos, as linhas rápidas e precisas constroem corpos sólidos, de aparência tão límpida que parecem inabaláveis, incomuns como suas cores, elementos que conjugados fazem do equilíbrio nas obras de Piero uma qualidade permeada pela relação entre o matemático e o pintor.

Busco, nesta comunicação, levantar alguns aspectos do uso que Piero faz da perspectiva, e do pensamento geométrico que aí se enraíza, nas análises de dois autores. Roberto Longhi (1890-1970), e Eugenio Battisti (1924-1989), em suas respectivas obras intituladas *Piero della Francesca*³.

Roberto Longhi revela a suma importância da obra de Piero della Francesca para o

¹ IFCH-UNICAMP, doutoranda, bolsista CAPES. anniesro@gmail.com

² A data precisa do tratado não é sabida, no entanto, foi dedicado ao Duque de Urbino, Guidobaldo de Montefeltro e dado ao seu genitor, Federico de Montefeltro, que faleceu em 1482. (Clergeau, in Emiliana, Curzi, 1996, p.73);

³ A obra de Roberto Longhi é de 1927, com inserção de notas em 1942 e 1963, e a de Eugenio Battisti de 1971.

desenvolvimento da espacialidade na pintura do Quattrocentos italiano. O crítico italiano atribui a este pintor a capacidade de ter realizado a máxima condensação de elementos pictóricos, unindo, de maneira singular, forma, espaço e cor. Denomina esta qualidade da pintura de Piero “síntese perspectiva de forma e cor”, assumindo o máximo do poder da superfície, com a cor, e igualmente, o máximo do poder da profundidade, com a forma.

Roberto Longhi, em *Piero della Francesca*, descreve, em alguns momentos, a aproximação entre a obra e o pensamento matemático como uma geometria anterior à pintura. O processo de criação de Piero, segundo Longhi, se inicia não como uma arte que vai em direção a uma geometrização da forma, mas como uma geometria anterior às formas, uma geometria que as coisas viriam revestir.

No *Batismo de Cristo*, para o homem, que em uma posição pouco comum, aparece se despindo ao fundo, a relação que Longhi estabelece é com um harmonioso “bloco de argila”, acrescentando a esta figura a expressão “*homo quadratus*” (Longhi, 2007, p.36), que tomaria entre seus limites enrijecidos, o rio sob os pés e as figuras dos orientais ainda mais ao fundo.

Na mesma obra citada acima, a análise que Longhi faz dos três corpos dos anjos e as relações entre formas geométricas vão em duas direções. Primeiro, em suas cabeças há simples coroas que Longhi relaciona com a forma do círculo, a guirlanda, aqui, oferece uma verdade concreta à definição do círculo. Segundo, faz uma relação entre corpos e colunas, os corpos revestidos de tecidos que caem e são naturais, “como naturais foram outrora os canelados das colunas” (*Ibid.*), e, portanto, fica evidente um determinado endurecimento que dá a estes corpos o aspecto das mesmas. Sobre esta obra, o autor afirma que todo o seu conjunto aparece com uma admirável nitidez e um cromatismo primoroso que, segundo Longhi, é resultante do trabalho de um “conjunto divinamente espelhado pelo olho da perspectiva” (*Ibid.*, p.37).

Para Battisti, o *Batismo de Cristo* é regido por um sistema de proporção, a base de um quadrado mais a sua diagonal. A proporção também se colocada na figura do Cristo, sete vez a altura da cabeça. Segundo Battisti, “Tudo, na verdade, se desenvolve geometricamente em torno dele (...)” (1971, p.114). Tudo se deve ao ritmo geométrico e compositivo da obra, mesmo os elementos e sobretudo as cores. Isto vale também para o espaço, que se apresenta com a diminuição proporcional de dois elementos principais, árvores e figuras humanas.

Segundo Longhi, uma cabeça comparável a um “compacto polígono repartido igualmente entre o rosto claro e a cabeleira escura” (2007, p.47), é a forma de Malatesta no afresco de Rimini, polígono que se liga a uma massa “isósceles do mantel de damasco”, que “desce com a facilidade de um teorema de Euclides” (*Ibid.*).

Para Battisti a figura de Malatesta é construída segundo rígidas regras geométricas que se baseia na medida do nariz, mensuração comprovada segundo o tratado de Luca Pacioli, discípulo de Piero. O rosto humano, de perfil, segundo este método inscreve-se em um quadrado. No entanto, Piero sabe medir a quantidade de cálculo e, por isto construir uma imagem dotada de sensibilidade, que eleva ao mais alto grau a sobriedade de seus retratados. Para a construção em perspectiva, um duplo ponto de fuga, como

notado por Giuseffi, contrariando o sistema monofocal de Brunelleschi, que o pintor de San Sepolcro, também assume em seu tratado sobre a perspectiva na pintura (Battisti, 1971, p.70-71).

Nos retratos do casal *Federico da Montefeltro e Battista Sforza* a linearidade que mais facilmente seria proposta pelo perfil das cabeças é desconsiderada em favor de uma forma estrutural, ou como escreve Longhi, de um “senso estrutural de formas regulares no próprio Federico, na escolha do barrete redondo, nos planos do rosto” (2005, p.84). Para a cabeça de Batista Sforza o adjetivo escolhido por Longhi é igualmente geometrizar, cabeça esférica (2007, p.81).

No *Encontro de Salomão e a rainha de Sabá*, o homem com o manto sobre o ombro e a mulher à sua frente com a mão sobre a cintura formam, segundo Longhi, as arestas de um cubo invisível (*Ibid.*, p.75). Para Battisti, esta cena dos afrescos de Arezzo constitui um ponto crucial da obra de Piero. Não se trata de um acréscimo ao seu estilo pictórico, mas sim de uma confirmação do que se delineava em outras obras, a “estilização geométrica do rosto” (1971, p.160). E nesta obra, pela primeira vez, a configuração arquitetônica respeita as regras da perspectiva geométrica. O que, de modo geral, não aparece nas outras cenas de Arezzo. Apesar disto, segundo Battisti “os elementos compositivos em Arezzo, com poucas exceções, permanecem independentes de sua estrutura perspectiva e se apinham em primeiro e segundo plano, sem distribuir-se sobre três dimensões efetivamente” (*Ibid.*, p.136).

Para Battisti a *Anunciação*, contraria a moderada perspectiva do ciclo de afrescos de Arezzo e se coloca como “a ilustração erudita de um tratado prospectivo” (*Ibid.*, p.135)

Na análise de Battisti a *Flagelação* é a única obra em que Piero calcula com precisão a altura das figuras humanas, e também a relação destas com a espacialidade pintada, as figuras colocadas na cena à esquerda ocupam lugares exatos, isto é a diminuição proporcional para a figura humana coincide realmente com a esta da arquitetura (1971, p.329).

Para Longhi, esta obra traz uma “Misteriosa conjunção entre matemática e pintura”, diz o autor: “a arquitetura, sendo ela própria um sonho matemático e de uma perspicuidade espacial que nem Brunelleschi havia criado, nem Alberti ou Laurana haviam ainda reproduzido. Em suma, ele confere à arquitetura a forma íntegra que concede a todas as coisas, ou seja, coube a ele aqui demonstrar muito claramente “a força das linhas e dos ângulo que são produzidos pela perspectiva”, citando uma frase do tratado de Piero sem colocar a referência (2007, p.44).

Anunciação de Perugia, Piero, segundo Battisti, busca uma alternativa para o senso mecânico da perspectiva. Isto se dá por uma assimetria da galeria. Pela ótica de Battisti, mais uma prova do repúdio, mais ao final da carreira e Piero, da ordenação da perspectiva, “podemos dizer que a crise foi não só um fato de evolução estilística, mas algo de mais profundo, isto é uma separação da confiança absoluta no cálculo e na projeção abstrata, por motivo, talvez, de um ceticismo, cada vez mais corrosivo, entre a coincidência entre as leis racionais e as estéticas” (1971, p.420).

A *Anunciação* para Battisti é o ápice de uma pesquisa geométrica, e a crise prospectiva que se segue acontece justamente neste momento de maior diligência geométrica. O que provoca esta crise? “a

pesquisa perspectiva era um itinerário obrigatório” (*Ibid.*, p.420), mas Piero acredita na experiência visual, e busca distância da “frieza do cálculo, buscando tornar imperceptível o jogo de relações proporcionais, tentando mascarar a construção sob a narrativa, evitando que esta se transforme em uma demonstração científica” (*Ibid.*, p.421).

Motivado por uma amplitude espacial que cor e luz conquistam ao mesmo tempo, Longhi é taxativo em atribuir à obra de Piero um dos lugares mais importantes no estabelecimento de valores pictóricos que constituem um verdadeiro paradigma para o desenvolvimento da pintura ocidental. Por este poder de associar tão intrinsecamente cor, forma, luz, e de estabelecer através da quantidade de cor, ou pela extensão conquistada pela cor, a forma. E ainda, acrescentando a esta poderosa união uma dimensão poética, que se revela em momentos de aparecimento de uma qualidade pictórica para fatos imateriais, “onde o mundo se revela e se oculta, como a luz e a sombra” (Longhi, 2007, p.177).

Escreve Longhi “perguntamo-nos se, no fundo da operação pictórica de Piero, não havia um *exercitium geometriae occultum nescientis se mensurare animi*”⁴, (*Ibid.*, p.51). Como se “À diferença da arte dita “inspirada”, que parte do impulso e segue para sua revisão friamente estilística – seguisse o caminho contrário, por assim dizer, e postulasse inicialmente, como esboço do quadro, um teorema que depois vem suavemente se revestir e como que se abrandar com um espetáculo. Assim como Leonardo via as figuras nas manchas das paredes ou, melhor, ao contrário de Leonardo, Piero enxergava primeiramente as figuras nas jaulas mudas dos teoremas euclidianos” (*Ibid.*).

Nos comentários de Longhi percebemos diferentes aspectos da aproximação entre a forma pictórica e o pensamento matemático que a permeia, em alguns momentos, há uma geometria anterior que serve de estrutura as figuras, em outros, uma aproximação da forma a forma geométrica.

Sobre a relação entre coisas e vazios, uma busca fundamental de Piero, escreve Longhi, “ele procurava a métrica que os limites dos corpos deviam assumir para se emparedarem ao lado e junto dos intervalos de espaço, numa única síntese perspectiva de forma e cor e num espetáculo contínuo de natureza abertamente ostentada” (*Ibid.*, p.25).

Na *Madona de Senigallia*, conforme a leitura de Battisti, ainda predomina uma geometria mesmo que dissimulada por uma dessimetria do fundo, já o grupo da *Natividade* não participa mais de uma “trama geométrica” (1971, p.441).

Nas últimas páginas de sua obra Battisti, afirma que a *Natividade*, seria o fim de uma pesquisa, que dura por no mínimo uma década, e que busca ultrapassar a geometrização das figuras, “Piero renuncia a absoluta estilização dos rostos das figuras, e as altera e suaviza progressivamente” (*Ibid.*, p.441) e quanto à perspectiva, Piero dá, neste momento, uma função “instrumental, subjetiva” (*Ibid.*), com múltiplos pontos de vista.

A posição de Eugenio Battisti, em *Piero della Francesca*, atenta para a relação entre o tratado *De prospectiva pingendi*, de autoria de Piero, e sua obra pictórica. No texto de Battisti, nota-se uma preocupação

⁴ Segundo a edição brasileira (2007), “Exercício oculto de geometria feito por quem não sabe medir a si mesmo”.

por identificar a precisão da perspectiva geométrica nas pinturas. Em sua pesquisa, há o interesse por reconstituir os espaços das pinturas de Piero e compará-los com as mesmas.

O que se nota, com poucas exceções, é o desajuste que existe entre o espaço efetivamente pintado e o espaço que seria pintado, se as leis da perspectiva fossem aplicadas rigorosamente. Podemos observar, nas análises deste autor, que as ordenações geométricas das pinturas de Piero são desobedientes. Battisti aponta certo declínio da força da perspectiva nas obras de Piero, e uma intensa relação do pintor com a experiência visual.

Para Battisti “As preocupações prospectivas, de fato, não são absolutamente o fruto de uma exaltação científica, de uma utopia matemática, de um pitagorismo de segunda mão, ecc, mas nascem de uma precisa necessidade tectônica” (*Ibid.*, p.16).

Eugenio Battisti exclui a possibilidade de colocar Piero como pintor cujo uso da perspectiva era exímio, ele afirma que criou-se um mito de Piero como “cientista da perspectiva e até mesmo como máximo expoente da perspectiva do renascimento” (*Ibid.*, p.20)

No seu entender há um olhar de sobrevôo sobre as obras de Piero, jamais houve um estudo mais sistemático que pudesse revelar a relação de Piero com a perspectiva, diz Battisti, “Este coletivo mal-entendido, também por parte dos estudiosos da história da perspectiva, é a prova de que as pinturas de Piero são ainda estudadas de maneira muito distante, sem verificação dos métodos compositivos empregados efetivamente nestas” (*Ibid.*, p.21).

Battisti, ainda acrescenta que os escritos teóricos de Piero não têm a mesma importância dos de Alberti, e que na prática deve ter tido como influências importantes o trabalho dos arquitetos ativos na corte de Urbino. Apesar destes comentários, um tanto mal humorados com relação ao tratado de Piero, e também, à crítica mais comumente feita à obra do pintor, Battisti percebe a importância da relação de Piero com a perspectiva e promete um estudo sobre este aspecto, projeto que não chega a realizar.

Ao que parece a ordenação geométrica estabelecida pela perspectiva, presente em muitos momentos da pintura de Piero diminuem as qualidades que Piero vai reforçando ao longo de suas obras, segundo a análise de Battisti.

Piero, segundo Longhi, “consegue conferir (...) um valor clássico imutável, absoluto, à síntese perspectiva” (2005, p.84) que busca definir como a criação de um espaço de qualidades tectônicas e de composição poética, que teria se iniciado na arte italiana com Paolo Uccello, neste pintor “a sensação é de forma fixa, impessoal, arquitetônica. É a forma perspectiva” (*Ibid.*, p.52).

Em Longhi a perspectiva é assimilada ao corpo da pintura, toma lugar, e cria espacialmente coisas e vazios, e abre possibilidades, escreve o autor, “É ainda o acordo entre formas e cores, descoberto por Piero no fundamento da “perspectiva”, que facilita a abertura do famoso ‘colorismo’ vêneto ” (2007, p.110).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Battisti, E. 1971, *Piero della Francesca*, Ins.Editoriale Italiano, Milão.

Longhi, R. 2005, Breve mas verídica história da pintura italiana, Cosac Naify, São Paulo.

_____. 2007, *Piero della Francesca*, Cosac Naify, São Paulo.