

Pico della Mirandola, Botticelli e a « antropologização » do Direito - em busca de uma representação da Justiça no *Quattrocento*

Pic de la Mirandole, Botticelli et l'« anthropologisation » du Droit - À la recherche d'une représentation de la Justice au *Quattrocento*¹

Karine Salgado²

Thiago Álvares Feital³

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de evidenciar o modo como o homem renascentista compreendia o fenômeno jurídico através de um estudo multidisciplinar que considere as interações estabelecidas entre política, arte e filosofia na sociedade florentina do século XV. Por meio do estudo do *Discurso sobre a dignidade do homem* de Pico della Mirandola pretende-se caracterizar o ambiente filosófico do *Quattrocento*, após o que se investigará a forma como o artista e seu trabalho eram compreendidos na sociedade da Renascença, com vistas a identificar na obra *La Calunnia* de Botticelli elementos que permitam divisar uma representação da justiça característica do período.

PALAVRAS-CHAVE: Iconologia da justiça. Renascimento. Quattrocento. Florença. História do Direito.

RÉSUMÉ: Cet article a pour objectif de mettre en évidence la façon dont l'homme de la Renaissance a compris le phénomène juridique à travers une étude multidisciplinaire qui comporte les interactions établies entre la politique, l'art et la philosophie chez la société florentine au XVe siècle. Dans le cadre d'un examen du *Discours sur la dignité de l'homme* de Pic de la Mirandole on prétend caractériser l'ambiance philosophique du *Quattrocento*, ultérieurement on veut s'enquérir de la façon dont l'artiste et son travail y étaient compris en visant à identifier dans *La Calunnia* de Botticelli des éléments qui peuvent donner accès à une représentation de la justice caractéristique de la période en question.

MOTS-CLÉS : Iconologie de la Justice. Renaissance. Quattrocento. Florence. Histoire du Droit.

¹ Este artigo foi apresentado em parte no XV Encontro Nacional do Conpedi (2011) e é resultado de uma pesquisa em andamento: *O mecenato como instrumento político na Toscana renascentista – A afirmação do poder através do belo* (iniciação científica).

² Doutora e Mestre em Filosofia do Direito pela Faculdade de Direito da UFMG. Professora Adjunta de Teoria Geral e Filosofia do Direito na Faculdade de Direito da UFMG. Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Direito da UFMG.

³ Graduando em Direito pela UFMG.

1. INTRODUÇÃO

1.1 Sobre arte e direito

O estudo da arte relacionada aos demais elementos da cultura é sempre um processo delicado e a extensão da bibliografia sobre o tema não parece tê-lo esgotado, pelo contrário, este ainda se nos apresenta rico em controvérsias e com inúmeros campos a serem explorados. Desse modo, pretende-se já de antemão, esclarecer, à guisa de nota introdutória, o modo como estes domínios vêm sendo desenvolvidos em nossa pesquisa e como se apresentarão neste trabalho.

Primeiramente é preciso compreender a extensão das palavras «arte» e «direito». Com a primeira deseja-se significar toda manifestação criativa por parte de um indivíduo – o artista – cujo produto final seja inserido na cultura como objeto de arte. Tomando o artista como ponto de partida para um esboço conceitual, gostaríamos de alargar o âmbito de definição, de modo que se compreenda como «arte», tanto a arquitetura quanto a literatura. A subsunção da arquitetura e da literatura na arte não tem, naturalmente, o objetivo de lhes diminuir a importância ou o campo de influência. Não se ignora aqui as peculiaridades que fazem de ambos os domínios áreas, relativamente, independentes. Todavia, para os fins a que se pretende este trabalho, tal procedimento é absolutamente necessário, tanto por razões históricas quanto por razões de método.

Acerca da palavra «direito», cumpre dizer que adotamos o conceito em sua mais larga acepção, tal qual o conceito de «arte». De modo que, não raro, ao dizermos «direito» estaremos evocando conceitos outros, diversamente estabelecidos, para além da mera legislação. Com o termo «direito», gostaríamos de denotar o conjunto de fatos e valores e instituições que constituem o sistema de organização de uma dada sociedade. Tal definição aproxima-se em grande parte daquela proposta por Grossi: «law is a state of mind more than a set of commandments: the law expresses the values of a society and, by ordering those values, it preserves that society. » (Grossi, 2010, p. xii – xiv)

Esclarecido o âmbito de significação destes conceitos, passemos a análise das possibilidades de manipulação dos mesmos.

O exame da relação entre arte e direito pode se dar em duas frentes mais ou menos pertinentes de acordo com a natureza do trabalho que se pretende desenvolver. Em primeiro lugar, e mais vulgarmente, é possível pensar o *direito na arte*, é dizer: estudar mais detidamente a influência do cenário político-jurídico na produção, distribuição, crítica,

interpretação etc. de determinadas obras consideradas documentos relevantes numa dada sociedade. É o que se faz quando se analisa, por exemplo, a influência da Guerra do Vietnã na produção americana durante a década de sessenta ou as conseqüências do advento do *Federal Art Project* na pintura de Lee Gatch durante a Grande Depressão⁴.

Outro modo de enxergar a relação entre esses dois domínios é proceder a uma reflexão acerca da *arte no direito*, o que seria equivalente a desenvolver um estudo acerca da influência da obra de arte na constituição do direito, na formação daquela rede de fatos e valores que constituem o arcabouço jurídico de uma dada sociedade⁵. Nesse percurso teríamos um caminho mais ou menos tortuoso indo da análise direta do documento – a obra de arte escolhida para o estudo –, passando pelo seu processo de produção – o que implicaria um exame atento do ambiente no qual ocorreu tal produção – para, finalmente, chegar a vislumbrar as conseqüências, queremos dizer jurídicas, de sua inserção no mundo da cultura. Dito de outro modo, é o estudo da produção, distribuição, crítica, interpretação etc. das obras de arte e seus efeitos na constituição de um complexo de poder, valores, costumes etc. destinados à preservação dessa mesma sociedade. Adotar semelhante postura nos permite escapar de um historicismo ingênuo que vê no acervo artístico de uma sociedade apenas os sintomas-testemunhos – documentos inertes – de uma dada realidade histórica. Tal visão empobreceria drasticamente a compreensão do universo renascente, de modo que adotaremos esta última perspectiva – *a arte no direito* – por ser mais adequada aos propósitos aos quais visamos, ainda que não nos descuidemos do aspecto “documental” que pode ser explorado na obra de arte.

1.2 Mirandola e Botticelli

Giovanni Pico della Mirandola, o mais célebre membro da família Pico, da linhagem dos senhores de Mirandola, pode ser tomado como o arquétipo do humanista no século XV. Sua curiosidade desmedida, assim como a sua espantosa capacidade cognitiva fazem-no o exemplo ideal de um *habitué* da Academia Neoplatônica. O filósofo manteve relações com Girolamo Savonarola, Marsilio Ficino, Lorenzo, dito Magnifico, Poliziano, Egidio da Viterbo, Girolamo Benivieni, Girolamo Balbi entre outros. A sua relação com o Direito inicia-se já em sua juventude quando, em Bolonha, especializou-se nessa disciplina aos dezesseis anos. Na tentativa – partilhada por Marsilio Ficino, que vem a conhecer por

⁴ Um exemplo desse tipo de investigação pode ser depreendido da quinta seção do presente artigo: *Botticelli como crítico do fenômeno jurídico*.

⁵ De um modo amplo, isso seria investigar como a arte afeta e ajuda a moldar a sociedade, em detrimento do estudo de como a sociedade influencia a arte.

intermédio de Lorenzo o Magnífico – de conciliar Platão e a teologia cristã, profundamente influenciada pelo aristotelismo, Mirandola não se contentará apenas com a filosofia grega, debruçando-se sobre textos hebraicos, árabes e caldeus. Extremamente ativo e apreciado no cenário intelectual da época, Mirandola figura em algumas obras de arte do período, tendo inspirado Botticelli a pintar a *Primavera*, uma das obras chave do Renascimento.⁶

FIG. 1



Título: A *Primavera*, aproximadamente 1478. Sandro Botticelli. Fonte : WUNDRAM, Manfred. **Renascimento**. Alemanha: Taschen 1957. p. 39

A relação entre arte e filosofia, concretizada na intimidade entre artistas e humanistas vivenciada no século XV, encontra na pintura de Sandro Botticelli a ilustração perfeita. Discípulo de Filippo Lippi, iniciou na *botega* deste, após ter aprendido o ofício de ourives, a sua formação artística, tendo sido influenciado por Pollaiuolo e Verrocchio. Em sua produção

⁶ Acredita-se que o rosto da figura masculina à esquerda do quadro seja do próprio Pico.

nota-se uma transição do interesse pelo espaço ao interesse pela linha, como pode ser observado no contraste entre a *Adorazione dei Magi* e a *Primavera*. No final de sua vida, seu trabalho tomará um tom de fervorosa religiosidade, ganhando em sensibilidade e expressividade emocional, como pode ser constatado da observação de *La Calunnia*.

O *Discurso sobre a dignidade do homem* – obra central na eclética produção mirandolana – assim como a *Adorazione dei Magi* e *Primavera* – obras muito distantes uma da outra no arco temporal botticelliano, separadas por vinte anos de intensa produção artística – são os elementos chave para a compreensão da « cultura jurídica » do *Quattrocento* florentino. De sua análise resultará a compreensão do fenômeno jurídico como fenômeno cultural inserido, ainda que muito discretamente, na pauta de discussão do homem renascentista. O que ocorre é que ao longo dos séculos XIV, XV e XVI a produção intelectual e artística tomará um rumo particular: através da simbiose entre fé e razão se buscará compreender a dignidade humana e é essa compreensão que possibilitará o surgimento – lento e gradual, como o são todos os movimentos em história – da idéia do Direito como arauto dessa dignidade.

Este artigo tem o objetivo de tornar mais clara a compreensão renascentista do homem, evidenciando – por meio do exame da relação entre arte e filosofia – as implicações dessa compreensão na interpretação do fenômeno jurídico. Num primeiro momento trataremos de situar o pensamento mirandolano – tomado como humanismo típico do século XV – após o que faremos uma análise crítica da obra *Discurso sobre a dignidade do homem*, situando-a com relação ao pensamento de Marsilio Ficino, uma de suas principais influências. Em seguida, procuraremos determinar o lugar do artista na sociedade do Renascimento, na tentativa de alcançar a visão que a sociedade tinha do mesmo, para passarmos a uma interpretação do texto mirandolano que seja capaz de identificar na narrativa filosófica as influências dessa particular concepção do trabalho criativo e do artista. Procurando demonstrar como a « narração figurativa » toma de empréstimo e mescla-se aos conceitos desenvolvidos pela narrativa filosófica, estudaremos a obra *Adorazione dei Magi* de Botticelli no quadro de uma instituição típica do Renascimento, o mecenato. Buscaremos, então, identificar os efeitos dessa instituição na formação de uma estreita afinidade entre os « discursos » produzidos por artistas, humanistas e políticos. Por fim, estudaremos brevemente a obra *La calunnia*, propondo-a como um documento útil na árdua reconstrução da compreensão renascentista do fenômeno jurídico.

2. A DIGNIDADE DO HOMEM EM PICO DELLA MIRANDOLA

O nome de Pico della Mirandola está indissolúvelmente ligado à sua obra principal, o elegante *Discurso sobre a Dignidade do Homem*. Nessa obra o autor expõe, muito brevemente, uma das idéias-motriz do Renascimento. Redigido para a abertura de um debate frustrado que teria lugar em Roma, o texto traz algumas considerações acerca da *natureza humana*, desenvolvendo o antropocentrismo até a sua literalidade: na reconstrução do mito da criação, empreendida com o objetivo de ilustrar seus argumentos, o homem é oportunamente colocado no centro de um universo em pleno e prévio funcionamento. Na construção de seu discurso, o filósofo se valerá de sucessivas referências – oferecendo a seus detratores provas de sua erudição – para sustentar seus argumentos acerca da natureza privilegiada do ser humano. Mirandola orchestra uma polifonia filosófica que, além de familiarizar o receptor com as fontes de seus argumentos, contribui para a criação de um *efeito de verdade*, ao mesmo tempo em que serve de escudo contra possíveis críticas às suas teses.⁷ Graças a esse procedimento eclético, o filósofo será conhecido entre seus contemporâneos através do epíteto *princeps concordiae*.

Ao contrário de seus antecessores e, no entanto, com o auxílio destes, Mirandola afirma que a *dignidade* do homem não depende apenas do Criador, mas principalmente das ações humanas, considerando o homem enquanto criatura livre. Convém observar que a *dignitas* latina tem uma semântica ligeiramente maior que a *dignidade* portuguesa não soube conservar, ou conservou de modo muito discreto e apenas na linguagem formal. *Dignitas* pode significar, e de fato significa no *Discurso*, grau ou posição. Quando o autor diz *hominis dignitate*, está se referindo, portanto, à posição ocupada pelo homem em relação às demais criaturas.

Em um mundo criado e posto a *funcionar* sob as rígidas leis de um « Optimus Opifex⁸ » (Mirandola; Ganho, 2008, p.54), em um mundo onde todas as espécies têm desde o princípio uma função e uma atribuição, onde todas as criaturas vinculam-se rigidamente à sua própria natureza, não há lugar para o homem⁹, porque não há função que se lhe possa atribuir. Mirandola está a dizer que o ser humano não é, de modo algum, indispensável para o *funcionamento* do mundo. O universo tal como fora criado era já um sistema perfeito e, na

⁷ O Discurso fora elaborado com o propósito de servir de introdução às 900 teses que seriam apresentadas na mesma Disputa sob o título *Conclusões filosóficas, cabalísticas e teológicas*.

⁸ “Artesão ideal”. Na tradução de GANHO (Mirandola; Ganho, 2008) tem-se “ótimo artífice”. Trataremos adiante das constantes referências à Deus como artista, artesão e arquiteto no texto de Mirandola.

⁹ Nota-se na narrativa criada por Mirandola, na tentativa de explicar a criação, a confluência entre o Gênesis e a filosofia platônica. Cf. **De hominis Dignitate Testo Annotato**. Disponível em: <http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/pico/text/ov.html>. Acesso em: 11 abril de 2011.

verdade, a criação do homem seria como que a introdução de um corpo estranho e perturbador. Porque Deus fez, então, o homem? Responde Mirandola: porque, tendo já *construído* tudo o que existe, o supremo « Artífex » desejava que alguém pudesse « *compreender a razão* de uma obra tão grande, que *amasse a beleza e admirasse sua grandeza* » (Mirandola; Ganho, 2008, p. 55, grifo nosso) por isso fez o homem e o introduziu no *meio* do sistema-mundo. No original, « [...] *aliquem qui tanti operis rationem perpenderet, pulchritudinem amaret, magnitudinem admiraretur.* » (Mirandola; Ganho, 2008, p. 54, grifo nosso) cuja estrutura ternária – *perpenderet; amaret; admiraretur* – nos remete aos conceitos filosóficos de Marsilio Ficino¹⁰ segundo a qual « *Est autem homo anima rationalis, mentis particeps, corpore utens* » (Ficino in Panofsky, 1990, p. 211, grifo nosso). O homem em Ficino é o microcosmo perfeito de um universo macrocósmico¹¹ (Garin, 1937) e tem sua alma composta por cinco diferentes faculdades, das quais três interessam-nos mais particularmente: a *alma inferior* e o *intelecto* somado à *razão* ou alma superior.

A alma inferior – « l'anima secunda » – está em contato direto com a matéria. É o domínio da fisiologia, dos sentidos, da imaginação condicionada aos estímulos. A alma superior – « l'anima prima » – por seu turno, possui duas faculdades, quais sejam o intelecto intuitivo-criador e a razão discursivo-reflexiva. Cabe à razão, por meio das operações lógicas, coordenar as imagens fornecidas pelo intelecto. De modo similar, o mundo divide-se em zonas de perfeição variável as quais são, em ordem decrescente de perfeição, o intelecto cósmico, a alma cósmica, o reino natural e o reino da matéria (Panofsky, 1990, pp. 210-211).

¹⁰ As idéias acerca do homem, elaboradas por Marsilio Ficino, estão no discurso de Mirandola, assim como em suas teses que em muito se aproveitam dos discursos desse “outro Platão”, sem no entanto perder a originalidade que lhe é peculiar

¹¹ Mirandola desenvolve seu conceito de natureza humana a tal ponto que não é possível se dizer que a peculiaridade humana consista em ser uma miniatura do universo ou em reunir o que na natureza está disperso. Para Mirandola essa característica é ofuscada pela liberdade. A idéia do homem como microcosmo encontra ressonância em textos de Pitágoras, Platão e no estoicismo. Encontra-se presente também na filosofia de Nicolau de Cusa, com a qual é possível trabalhar um paralelo com a filosofia mirandolana ainda que este faça destacar sua orientação histórica, ao passo que aquele mostra um pensamento predominantemente gnoseológico e apriorista, como faz ver Eusebio Colomer: « (...) l'Italiano há accentuato ancor più del Tedesco la funzione mediatrice dell'uomo nel cosmo e há visto in essa, e non nella sua capacità intellettuale, la ragione profonda del suo carattere di immagine di Dio. (...) E se il Cusano, coerente col suo orientamento gnoseologico, fissa soprattutto la sua attenzione sull'elogio della *conoscenza* umana, Pico com um interesse piuttosto *antropologico* ed *etico*, pone l'accento in modo particolare sulla grandezza della sua *libertà*. » (COLOMER, 1965, p. 87-88, grifo do autor) Karine Salgado explicita o papel do conceito na formação do indivíduo no pensamento medieval, por meiode Alain de Lille e seus efeitos emancipatórios: « A valorização do indivíduo se reflete no resgate da idéia do homem microcosmos no pensamento de Alain de Lille e que será exaltada de maneira brilhante em Nicolau de Cusa. Como microcosmo, se pretende significar que o homem 'se encontra no centro do universo que ele reproduz, em harmonia com ele, apto a desatar-lhe os cordéis, em estado de convivência com o mundo.' *Desta idéia se assume a convicção da capacidade de criação humana. Será o homem artífice de si mesmo, como declarado por Pico della Mirandola e artífice do mundo que transforma de acordo com suas demandas pessoais.* » (Salgado, 2011, p. 34, grifo nosso)

Retomando o homem mirandolano, observamos que: por meio da *alma inferior* ele *admira*, e nisso não difere dos *animais* – porque tendo Deus esgotado as possibilidades, estando todos os arquétipos distribuídos, entregou ao homem um pouco daquilo que já tinha dado aos outros. Esse homem *ama*, pois, o belo através de seu *intelecto* e aqui também não há nenhuma peculiaridade, porque os *anjos* igualmente amam o belo. Por fim, *compreende* o mundo através da *razão*, donde, finalmente, distancia-se de todas as outras criaturas, estando por isso acima dos animais que não a possuem e abaixo dos anjos que possuem qualquer outra coisa superior. A razão, sustenta o filósofo, é exclusivamente *humana*.

Tem-se, em síntese, no homem de Mirandola, uma *alma inferior* para *admirar*, um *intelecto* para *amar* e uma *razão* para *compreender*. É desse modo que o homem assume sua dignidade: no meio do mundo, mais precisamente no ponto médio *aparente* de uma reta que vai das bestas aos anjos. O homem surge, aqui, como a única criatura cuja existência não foi predeterminada pela natureza, mas determina-se ininterruptamente através de um constante exercício de escolha. Seu existir não está, desse modo, *fixado* na metade de uma reta entre o « fermentante » e o « Uno », muito pelo contrário. Em sua individualidade, no exercício de seu *livre-arbítrio*, o homem desloca-se ao longo dessa reta, ora aproximando-se dos anjos e de sua inteligência espiritual, ora afastando-se deles e comungando dos apetites bestiais. O que determinará a natureza do homem, segundo Mirandola, é o próprio exercício da *condição humana*, donde se conclui que nenhuma generalização é possível: há homens que em muito se igualam às bestas, assim como há aqueles que se aproximam da mais pura contemplação angelical. A identidade que se estabelece entre esses dois seres, de tal modo que possamos agrupá-los sob o rótulo de « seres humanos », é o fato de sua dignidade depender exclusivamente de suas ações. É a ação que vai orientar e determinar a sua natureza plástica. Pode-se, assim, ir mais além e afirmar que o homem existe à parte de toda hierarquia divina (Cassirer; Kristeller; Randall, 1956, p. 219), seu trânsito nos círculos da matéria faz com que seu mundo seja, de certo modo, outro, alheio àquilo que há de fixo no universo¹².

¹² A respeito da posição do homem na cosmologia mirandolana, diz Colomer: «(...) Creato da Dio a sua immagine e somiglianza, l'uomo costituisce un 'quarto mondo', nel quale, come sintesi e compendio degli altri tre, è contenuto quanto si trova in essi. (...) Tuttavia, sarebbe erroneo pensare che il giovane conte si contenti di ripetere a questo proposito la smunta idea dell'uomo come 'microcosmo' che riassume in piccolo le diverse regioni del 'macrocosmo'. (...) Infatti, Pico riassume la vecchia concezione del microcosmo, dandole allo stesso tempo un senso nuovo, nell'interpretare per mezzo di essa l'uomo come vero 'mediatore' tra Dio e l'universo.» (Colomer, 1965, pp. 85-86, *grifo nosso*)

Entregue à contingência de sua existência¹³, o homem – plástico e indeterminado em sua origem – encontra-se a meio caminho entre dois opostos na escala de perfeição – resta-lhe o fardo de escolher o que será: ou segue o caminho da intelectualidade e assim se aproximará dos anjos – « si intellectualia, angelus erit» (Mirandola; Ganho, 2008, p. 56) –, ou, do contrário, segue sua sensibilidade e estará próximo dos animais – « si sensualia, obrutescet» (Mirandola; Ganho, 2008, p. 56) –, não podendo responsabilizar, por sua condição, a ninguém além de si mesmo.

O homem dignifica-se, no discurso mirandolano, através do exercício de sua liberdade natural e desse exercício surge o dever de aprimorar-se. Caminhar rumo à natureza celestial, ao inteligível racional, é dever do homem, consequência de seu direito de escolha e *encargo* do livre arbítrio. Da liberdade – enquanto *direito* – decorre o *dever* de empregar todos os meios possíveis para afastar-se da bestialidade, aproximando-se do intelecto cósmico. Ainda que haja uma ampla discricionariedade, há também uma diretriz: o caminho desejável é aquele que se aproxima da perfeição divina, do contrário – caminhando em direção ao reino da matéria – o homem, no mínimo, não estará fazendo jus à *doação*¹⁴ divina. Esse modo de conceber a «liberdade como estrutura constitutiva do homem» (Garin, 1967, p. 27)

Passemos agora a uma sintética interpretação da confluência entre o lugar da arte na sociedade florentina de fins do século XV e o vocabulário adotado por Mirandola em seu discurso, tendo em vista o significado particularmente rico que assumem as palavras de Eugenio Garin quando, acerca da filosofia renascentista, afirma: «Ed è, questo, l'umanesimo civile Fiorentino del 400, e Leon Battista Alberti, e Pico com la sua trasposizione dell'umanesimo filologico e retorico sul piano di una *metafisica dell'uomo creatore*. Che è, io credo *la parola più profonda di tutto il Rinascimento.*» (Garin, 1966, p. 93, *grifo nosso*)

3. O ARTISTA DO RENASCIMENTO NA ORATIO

A palavra *artista* não consta no léxico da Renascença italiana (Chastel, 2000, p. 240). No ideário da época, artista e artesão eram equiparados porque, a princípio, não se vislumbrava uma diferença suficientemente clara entre arte e artesanato. Os « artefici » eram

¹³ A liberdade enquanto indeterminação parece ser o aspecto mais moderno do pensamento mirandolano, o que de certa forma o aproxima de Sartre, a partir do momento em que tanto a filosofia mirandolana quanto o existencialismo tecem um *elogio da liberdade* (Colomer, 1965).

¹⁴ A razão é uma liberalidade divina destinada à criatura que deverá admirar o todo da criação. Nas palavras de Mirandola: “summam Dei patris liberalitatem, summam et admirandam hominis felicitatem! Cui datum id habere quod optat, id esse quod velit.”(Mirandola; Ganho, 2008, p. 56).

todos aqueles que produziam coisas úteis e agradáveis para usufruto do homem. Como registra Chastel: « Per il rinascimento *artifex* è colui che participa coi suoi propri mezzi a un'impresa generale che mira, secondo la vecchia formula, al bello e all'utile.¹⁵ » (Chastel, 2000, p.240). Com o passar do tempo a especialização do trabalho e a exaltação do artista em detrimento do artesão se farão cada vez mais acentuadas, separando definitivamente¹⁶ os dois « profissionais », com o que a sociedade passará, então, a distingui-los de modo semelhante ao que fazemos hoje. A parte o longo percurso pelo qual passará o conceito de artista na história, é fundamental ter em mente que a sua concepção como um indivíduo que isolado em seu estúdio trabalha como bem queira, seguindo os singulares ditames de sua genialidade não se aplica de maneira nenhuma ao *artifex* do Renascimento, mas é fruto do Romantismo do século XVIII, cujo pensamento será dominado pela noção de gênio. No Renascimento, o artista – partilhando a guilda com o artesão comum – desempenha essencialmente um trabalho de artesanato que, conformado por um contrato, submete-se não apenas aos seus próprios ideais estéticos, mas, sobretudo, às concepções do próprio mecenas. É o que procura mostrar Gombrich citando uma carta de Matteo de' Pasti – arquiteto e medalhista do *Quattrocento* – a Piero de' Medici – filho de Cosimo de' Medici a quem sucedeu no governo de Florença, viria a ser pai de Lorenzo o Magnífico – em 1441 por ocasião de uma encomenda:

Quero dizer-vos que, desde que cheguei a Veneza, aprendi algo que seria especialmente adequado à obra de que me incumbistes, uma técnica para a utilização de ouro em pó, como se fosse apenas mais uma cor; e já comecei a pintar os triunfos dessa maneira, o que os tornará diferentes de tudo o que já vistes antes. A luminosidade da folhagem é toda em ouro, e ornamentei de mil formas diferentes as vestes da pequena senhora. *Gostaria, agora, de receber as instruções sobre o outro triunfo, para que possa continuar meu trabalho. ... Já tenho as instruções para o Triunfo da Fama, mas não sei se desejais a mulher sentada com roupas simples ou com um manto, como, aliás, seria de meu agrado. O resto, já sei: a carruagem deve ser puxada por quatro elefantes. Dizei-me, porém, se do séquito da mulher devem fazer parte apenas homens e mulheres jovens, ou também anciãos ilustres.* (Gombrich, 1990, p. 61, grifo nosso)

Como se observa da leitura do trecho, de' Pasti submete-se quase que servilmente às indicações de Piero. Isso porque o contrato era estipulado de tal modo que o mecenas se responsabilizaria pela aquisição de todo o material necessário, pagando ao artista, quando do

¹⁵ “Para o Renascimento *artifex* é aquele que participa com seus próprios meios de uma empresa geral que visa, segundo a velha fórmula, ao belo e ao útil”.

¹⁶ Tal separação será questionada séculos mais tarde por Walter Gropius, fundador da Bauhaus..

término da obra, uma módica quantia que – ao contrário do que se pode pensar – não se baseava num juízo de qualidade, e sim no tempo efetivamente empregue na execução da obra.¹⁷ Evidentemente, tal contrato gerava, não raro, situações um tanto pitorescas quando o produzido resultava extremamente diferente do acordado, o que ocasionava além da recusa da obra a possíveis atritos e polêmicas bastante apreciadas pelas crônicas do período.¹⁸

Seria necessária toda uma sociologia da arte renascentista para demonstrar, de maneira satisfatória, como ocorriam as interações entre o artista e a sociedade de seu tempo. Não é o que pretendemos aqui. Basta-nos a percepção de que a obra carregava consigo a expressão do patrono, não raro, mais que a do próprio artista, e que aos olhos de seus contemporâneos « a obra de arte é a obra do doador » (Gombrich, 1990, p. 52). Partindo dessas constatações histórico-sociológicas, esboçaremos algumas considerações depreendidas do fato de Mirandola – seguindo a tradição da filosofia antiga¹⁹ – empregar, no lugar ou ao lado do substantivo « Deus », os nomes « artifex », « opifex » e « architectus ».

Começemos por uma análise etimológica dos termos empregados por Mirandola: « artifex » – aquele que pratica uma arte ou ofício; criador; autor; mestre em uma dada técnica; especialista; operário – assim como « opifex » – aquele que faz uma obra, criador, autor, mestre na arte, artista (Gaffiot, 1934) – formam-se a partir de uma aglutinação onde, respectivamente, « ars » – arte – e « opus » – obra – somam-se a « fex », forma derivada do verbo latino « facio », significando fazer.

« Architectus », por sua vez, é resultado de uma contribuição grega ao vocabulário latino. Em grego, ἀρχιτεκτων é, também, um vocábulo formado pela união de dois outros termos: αρχή (arché) – começo, início, princípio e, por extensão, autoridade – e τεκτων (tekton) – originalmente carpinteiro, posteriormente construtor. (Gaffiot, 1934) Donde se conclui que o *arché-tekton* é o chefe da construção ou, dito de outro modo, a *autoridade que constrói*. Essa última definição, um tanto mais instigante, é a que faremos colidir com o texto mirandolano: Deus é uma autoridade que constrói, um artifex sobremaneira superior aos que se podia encontrar em Florença, ainda assim um artifex. Do mesmo modo, os artistas terrenos que se destacavam no meio urbano eram dignos dos qualificativos « divino » e « deus ».²⁰

¹⁷ Essa forma de remuneração está explicitamente relacionada ao modo como a cosmologia florentina à época do Renascimento compreendia o tempo. Para uma análise mais profunda, remetemos à obra de Richard Trexler.

¹⁸ Talvez o caso mais emblemático seja o da celeuma entre Michelangelo e o papa Julio II.

¹⁹ É em Platão que se encontra a idéia de Deus como artífice do mundo. A esse respeito, veja-se o Timeu.

²⁰ Dizia-se, por exemplo, que Michelangelo era um deus da escultura ou que Rafael era divino. A respeito do status social do artista, remetemos o leitor para o ensaio de Panofsky em PANOFSKY, Erwin. « Un essai de synopsis historique » in _____. **L'oeuvre d'art et ses significations: essais sur les "arts visuelles"**. Paris: Gallimard, 1972

Observa-se um fenômeno no qual Deus e o artista²¹ partilham uma identidade. Há uma semelhança entre o papel do artifex na sociedade italiana da Renascença e o papel exercido por Deus na construção do cosmo, conforme narrado por Mirandola. É que o artista, quando da feitura de suas obras – *opus-fex* –, introduz no mundo elementos estranhos que, ao menos a princípio, não se destinam a um nenhum nicho específico. Não possuindo nicho peculiar, a obra *parece* não dispor de uma função precisa; encontra-se ligeiramente externa ao sistema; é uma ponte entre o mundo – a cidade –, onde tudo tem desde logo uma função, e o divino. A obra de arte está para a *construção* da cidade assim como o homem está para o *raciocínio* do universo.

É nesse papel de criador privilegiado de elementos que não se inserem, senão com um certo estranhamento, no seio social, que estudaremos a atuação do artista na Florença do Renascimento, uma sociedade que fazia do mecenato, mais do que um exercício de generosidade, um aparato político. Somente após um atento exame dessa dinâmica política é que se poderá compreender de que modo o indivíduo vivenciava o fenômeno jurídico nessa sociedade. A análise que se segue procurará identificar a nova posição conferida ao artista em relação surgimento do discurso humanista de Mirandola. A compreensão de tal posição é crucial para que se possa depreender da obra de arte da Renascença uma significação social que reflita o modo como o direito era experimentado em Florença. É desse novo status, dessa liberdade adquirida pelo homem, enquanto gênero, e pelo artista, enquanto espécie, que decorre, como veremos oportunamente, o que podemos chamar de « antropologização » do direito na cultura do Renascimento.

4. BOTTICELLI E O ENSAIO VISUAL DO HUMANISMO

Em *L'adorazione dei Magi* (1475 aproximadamente) FIG.1, Botticelli ilustra tão claramente a confluência no imaginário da época entre política, religião, filosofia e arte, que poderíamos tomá-la como um prelúdio ao texto de Mirandola datado de 1486:

Aux pieds de la Vierge est représenté Côme de Médicis, et tous les personnages sont des hommes de la cour ou de l'entourage des Médicis (le dernier à droit, se tournant vers le spectateur, est Botticelli lui-même). Le but social et commémoratif, *sinon politique*, de cette oeuvre étant explicite, les allusions deviennent moins évidentes, réduites même à de simples rappels symboliques. (Argan, 1957, p. 56, *grifo nosso*)

²¹ Entenda-se o arquiteto e a arquitetura aqui incluídos.

Antes de avançarmos em nossas considerações, é preciso fazer uma pequena advertência: não estamos a dizer que Botticelli direcione conscientemente sua produção em favor de um ideal político. Tal fenômeno de alinhamento político *consciente* não pode ser identificado na obra do pintor que é toda ela uma poética da beleza *aliquid incorporeum* (o conceito é de Ficino) e um manifesto contra a pintura representação da natureza, inserindo-se num contexto maior de crise:

(...) [crise] de la forme en tant que connaissance ou représentation de la nature ; la crise de l'*historia* considérée comme une figuration dramatique des actions humaines, celle du caractère moral et religieux de l'art ; la crise enfin de la fonction sociale de l'artiste comme représentation d'un artisanat supérieur et celle de la capacité productive d'une communauté. (Argan, 1957, p. 17)



FIG. 2

Título: *L'adorazione dei Magi*, aproximadamente 1475. Sandro Botticelli. Fonte : ARGAN, Giulio Carlo. **Botticelli**: etude biographique et critique. Lausanne: Éditions d'art Albert Skira 1957. p. 57²²

²² Remetemos o leitor para a análise disponível no site oficial do Palazzo Medici Riccardi. Disponível em <http://www.palazzo-medici.it/mediateca/it/Scheda_Adorazione_dei_Magi_di_Sandro_Botticelli>. Acessado em 19/04/2011.

Nesse contexto de crise, Botticelli fará figurar lado a lado elementos da religiosidade cristã e da política de seu tempo, ele atualiza o mito cristão e transforma-o numa espécie de ilustração política aos olhos de seus contemporâneos, para além da simples celebração e sem nenhum compromisso com a narrativa bíblica que o inspirou.

Botticelli ne cherche plus à dissimuler que la représentation entière est fiction. L'ensemble ruines-rocher-auvent, qui abrite le groupe de la Sainte Famille, est de toute évidence une véritable « machine théâtrale » où, comme toujours, chaque élément est une « partie pour le tout », une allusion et parfois nettement un symbole . (...) Du reste, il n'essaie même pas de dissimuler le caractère artificiel et officiel que prend pour lui le rite (...) le mythe n'est plus évoqué «naturellement» mais intellectuellement. (Argan, 1957, p. 56-58).

Ao representar os reis magos como os primeiros Médici e encarnar os demais personagens nas figuras proeminentes da “corte” – em um ato de devoção e homenagem (Argan, 1957, p. 59) –, Botticelli confere um status de legitimidade divina e justifica o poder dessa família desde a sua origem, oferecendo um mito que possa sustentá-los em suas vigorosas atuações políticas através da incorporação de um espaço plástico ao espaço político. Trata-se de um elemento da exploração ótica do universo, característica do Renascimento²³ (Queiroz, 1995, p. 30), “subordinada” à representação política e, ao mesmo tempo, condicionando-a às disposições visuais, estilísticas e filosóficas então em voga. A substituição dos personagens sagrados da literatura cristã por personagens históricos um tanto quanto cotidianos, relaciona-se particularmente ao *desejo* de manutenção do *poder*, e a intenção torna-se tanto mais clara quando se observa que os protagonistas do mito da Adoração – a Sagrada Família – sequer ocupam uma posição no primeiro plano, situando-se, curiosamente, no ponto de encontro das linhas de fuga (Argan, 1957, p. 58) no ápice de uma composição triangular onde os demais vértices são ocupados por um provável Lorenzo e pelo próprio Botticelli.

O que está em jogo é não só a construção de uma legitimidade política, mas a necessidade de se desenhar uma « imagem de seu poder » (Bignotto, 1991, p. 95) que seja, naturalmente, favorável à conservação do mesmo. Acreditamos que, evidentemente, não havia uma consciência absoluta por parte do mecenas – tampouco por parte do artista, como já o afirmamos – de que sua ação estaria ajudando a legitimar seu legado político. O que havia, em seu lugar, era uma consciência periférica e diáfana resultante da apreensão dos fatos políticos que tivessem sido causados pela obra encomendada. Essa consciência diáfana é suficiente

²³ Sintetizando o pensamento de Pierre Francastel acerca da sociologia da arte renascentista Queiroz introduz este conceito em sua obra.

para suscitar, por vezes, o receio dos mecenas e a crítica por parte de seus opositores, como se observa no comportamento acanhado de Cosimo de' Medici que em tudo desejava evitar que seus adversários vislumbrassem em sua magnificência indícios de soberba. A estratégica sutileza de seu patronato pode ser averiguada, por exemplo, quando da recusa do projeto de Brunelleschi para o novo palácio Médici, provavelmente, em razão de sua suntuosidade excessiva, ou pela sua preferência por projetos coletivos, onde pudesse dissolver sua influência, como a construção de San Marco.

Através do patronato, o mecenas impunha uma imagem política aos seus contemporâneos. Ora, em um Estado onde há abruptas e constantes alternâncias no governo – no qual a Fortuna mostra-se insensível aos fracos – construir é precaver-se contra o esquecimento e, ainda mais, contra a calúnia que poderia levar as gerações posteriores à desgraça. Os mecenas concorriam pela construção de um *espaço plástico* que lhes associasse de maneira definitiva àquilo que era adequado à cidade. Por isso a exigência de brasões nas obras, as armas da família funcionavam como uma sorte de assinatura, a marca de sua intervenção no espaço público, um registro personalíssimo do melhoramento empreendido à cidade. E tem-se, então, a função do patrono confundindo-se, novamente, com a função do artista.



FIG. 3

Título: *L'adorazione dei Magi (detalhe)*, aproximadamente 1475. Sandro Botticelli. Fonte : ARGAN, Giulio Carlo. **Botticelli**: etude biographique et critique. Lausanne: Éditions d'art Albert Skira, 1957. p. 60

A construção da legitimidade, por meio da interferência no plano físico – que é característica de qualquer expressão artística – deu-se de modo muito explícito em Florença devido à necessidade que essa república tinha de administrar um complexo jogo político. O que deveria evidenciar-se é que, a despeito de toda a turbulência interna, Florença tinha algo de estável que transcendia qualquer intriga e que a individualizava no plano externo. Era necessário estabelecer algo de fixo e duradouro que servisse de marco entre a personalidade do governante em exercício e a cidade em si mesma. Construía-se, por um lado, a legitimidade do governante, por outro, a individualidade da cidade, mas a relação entre um e outro, parece-nos, era de complexa dependência. Da mesma maneira que a cidadania surgia como um elemento *con-formador* da personalidade²⁴, a pessoa do governante e seu *gosto*, *con-formavam* as intervenções urbanísticas. Cosimo e posteriormente Lorenzo são tomados como referenciais estéticos, sendo previamente consultados acerca de qualquer modificação que se pretendia efetuar no espaço público, tornam-se significativos exemplos dessa dependência.

A arte florentina, entendida sob a luz do desenvolvimento do humanismo, retoma os princípios da arte clássica, os adaptando e modificando. Aqui encontramos inclusive uma das justificativas para o interesse do homem renascentista pela antigüidade. Na verdade seu interesse encontrava-se mais na representação da natureza e na recuperação de um ideal de beleza do que nos antigos por si mesmos. Há uma necessidade de se representar o natural, a perfeição *natural* do homem, necessidade essa que não é encontrada na arte medieval, por conseguinte, não pôde esta ser tomada como fonte de inspiração pela Renascença. Destarte, a figuração converte-se em uma obrigação para o homem florentino, constantemente

²⁴ Já em Dante é possível observar a cidadania como um fator de especial relevância na constituição do indivíduo. Cf. Divina Commedia, Inferno, Canto VI no qual Dante interroga um antigo cidadão de Florença acerca do futuro da cidade. “Ed elli a me: «*La tua città, ch'è piena/ d'invidia sì che già trabocca il sacco,/ seco mi tenne in la vita serena.// [...]Voi cittadini mi chiamaste Ciacco// [...]ma dimmi, se tu sai, a che verranno/ li cittadin de la città partita[...]*.” DANTE. **Divina Commedia**. Disponível em: <<http://books.google.it/books?printsec=frontcover&dq=divina%20commedia&ei=Lla3TZKjFITg0QHt-ezCdW&ct=result&id=B7gAaWeOh0sC&output=text&pg=PA4>> Consultado em: 25/04/2011

requisitado a explicitar seus símbolos políticos. É devido a essa necessidade de *fazer figurar* que o homem renascentista procura os antigos, porque, aos olhos da época, estes eram compreendidos como os mestres na arte de representar a natureza, sobretudo quando ingenuamente contrapostos aos medievais. A antigüidade clássica é tomada a partir do momento em que serve de instrumento à arte, na medida em que confere determinada técnica, determinado *modus operandi*. Talvez a utilização dos padrões estéticos dos antigos não tenha sido mais do que isto, uma opção « metodológica » mais viável.

Da *mélange* de *L'adorazione* passamos facilmente à amálgama mirandolana. Estendendo-se à filosofia a idéia do retorno aos antigos como método, teremos no neoplatonismo um sintoma da necessidade florentina de afirmar-se autônoma em um universo que lhe era hostil: constantemente assolada por lutas internas, tendo a ambição papal sempre à espreita e o eminente perigo de invasões pelas potências estrangeiras, Florença encontrava-se particularmente ameaçada. Contra a hegemonia aristotélica da Igreja deu-se o retorno de Platão e a tentativa de conciliação deste com o primeiro; contra os discursos oficiais, uma profusão de argumentos marginais buscados em fontes das mais diversas, da cabala judaica ao hermetismo.

Por outro lado, a exaltação da personalidade artística, atestada pelo florescimento dos relatos biográficos na época, não pode ser entendida apenas em termos de uma curiosidade manifesta para com um grupo que se mostrava extravagante. A exaltação da figura do artista surge justamente no momento em que a cultura da individualidade, a valorização do socrático governo de si e a liberdade, passam a ser reconhecidas como características distintivas, *dignas*, do homem. Mais do que narrar as peculiaridades do comportamento desse ou daquele artista, o que se desejava era louvar a personalidade através de uma narrativa biográfica – narrativa cujo protocolo de leitura mostra-se, convenientemente, mais acessível que o protocolo dos textos filosóficos do mesmo período – que exaltasse a individualidade. Trata-se de justificar o sucesso de alguns na técnica artística, a partir de sua personalidade. Aquele que produzia melhores obras, « como um deus », era o mais sensível ao belo, assim como os mecenas que as tivessem encomendado também o eram, e um mecenas sensível ao belo era, *naturalmente*, um governante mais próximo do *Divino Artifex*. Ora, um governante próximo de Deus, magnífico e piedoso, não carece mais de justificativas.

Governantes, filósofos e o artista misturam-se no quadro de Botticelli tal qual misturavam-se, de fato, na complexa vida pública de Florença, onde o artista é o único capaz de olhar para fora, capaz de escapar da cena, mesmo que retratando-a. Tal qual o homem

mirandolano que é capaz de compreender o mundo em função de sua posição é o artista na esfera pública renascentista: o único capaz de construir a cidade ideal, de alinhar a cidade real com as esferas superiores do universo, porque, ocupando uma posição privilegiada na cidade, é capaz de manejar filosofia, religião e política.

Dada essa posição privilegiada na qual Botticelli – enquanto artista – encontrava-se, cremos ser possível distinguir em uma de suas obras uma representação crítica da justiça que reflete, de certo modo, a mentalidade jurídica de seu tempo.

5. BOTTICELLI COMO CRÍTICO DO FENÔMENO JURÍDICO

A segunda obra de Botticelli que interessa-nos de perto, porque traz uma interessante e elaborada alegoria da justiça, é *La calunnia*, (FIG. 2) pintada em torno de 1495, baseou-se na *ekphrasis*²⁵ de uma obra do pintor grego Apeles por Luciano di Samostata em *De Calunnia*. E apesar dessa pintura ter como objeto a calúnia, acreditamos que é possível extrair da imagem uma interessante representação da justiça.



FIG. 4

²⁵ “Termo grego que significa “descrição” (no plural, *ekphraseis*), aparecendo em primeiro lugar na retórica de Diôniso de Halicarnasso (*Retórica*, 10.17). Tornou depois um exercício escolar para aprender a fazer descrições de pessoas ou lugares. O *locus classicus* na literatura épica é a descrição do escudo de Aquiles feita por Homero (*Ilíada*, 18, 483-608). Virgílio seguiu o mesmo modelo para a descrição do escudo de Eneias na *Eneida* (8, 626-731). Um outro tipo de *ekphrasis* concentra-se em descrições epigramáticas de pinturas e estátuas, como *La galeria* de Marino e muita poesia emblemática. O termo alemão *Bildgedicht* corresponde praticamente ao conceito de *ekphrasis*, neste sentido de descrição de uma obra de arte (pintura ou escultura). Os poetas românticos recorreram amiúde a este artifício, tendo ficado célebre, por exemplo, a “Ode on a Grecian Urn”, de Keats [...]” **E-dicionário de Termos literários:** Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/E/ekphrasis.htm>> Consultado em: 28/04/2011

Título: *La calunnia*. Sandro Botticelli, aproximadamente 1494.

Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. **Botticelli**: etude biographique et critique. Lausanne: Éditions d'art Albert Skira, 1957. p. 116

O que se observa na têmpera em questão é uma diversidade de figuras e uma dramaticidade intensa provocada tanto pelos gestos teatrais como pela disposição das personagens que se acumulam à direita do quadro, pendentes, como numa corrida. A iconologia habituou-se a ver na pintura a Calúnia, precedida pela Inveja, arrastando pelos cabelos um homem suplicante diante de um Rei Midas que, profundamente perturbado, ouve cochichar em seus ouvidos a Suspeita e a Ignorância, enquanto o Remorso fita melancólico a Verdade nua.

Influenciado pela pregação de Savonarola²⁶ – crítico severo da cultura florentina (Najemy, 2006, pp. 390-400) –, Botticelli executará em *Calunnia* um estilo assaz diferente daquele presente em *Adorazione*. *Calunnia* é uma obra mais sombria – de fato é a última obra não religiosa de Botticelli – e expressa uma tensão que não se encontra na plácida *Adorazione*, mesmo as cores, graças ao emprego cada vez mais recorrente do *chiaroscuro*, tornam-se mais severas.

A alegoria coloca em cena a figura do juiz atormentado diametralmente oposto à uma Verdade distante que aponta para o céu. Diante da incerteza do magistrado o réu inocente cumpre já uma pena: é arrastado pelos cabelos. O quadro, trazendo os elementos mais fundamentais do inquérito – o réu, a verdade, as testemunhas e o inquisidor – parece conter a soturna mensagem de que a justiça não é possível neste mundo.

As razões que fizeram Botticelli interessar-se pela reconstrução dessa *ekphrasis* antiga podem ser buscadas nas experiências vivenciadas pela República florentina em meados de 1494, assim como em possíveis considerações biográficas acerca de seu autor, todavia cremos que tais considerações, do modo como vem sendo tratadas, menosprezam o aspecto mais instigante da obra, sua representação da justiça. Estamos certos de que essa imagem, é um produto da interação do ambiente filosófico do qual Botticelli comungava – aqui

²⁶ «Il est faux de dire que l'art de Botticelli devient religieux à une certaine époque, que l'on fait généralement coïncider avec les prédications de Savonarole. (Le point de départ est absolument religieux ; les tableaux profanes cherchent à démontrer une coïncidence entre le mythe chrétien et le mythe antique ; les tableaux de la dernière période sont un retour à la tradition religieuse de la peinture.) A partir de ce moment, après avoir traversé de tout évidence une crise de conscience, le peintre tend plutôt vers un sens "piétiste" et moralisateur, mais il avait déjà révélé son sentiment religieux dans les oeuvres que l'on considère généralement comme profanes et païennes.» (Argan, 1957, p. 29)

considerar-se-iam os aspectos biográficos mais relevantes do que a inócua questão se teria Botticelli experimentado a calúnia, tais quais o seu relacionamento com Ficino, sua amizade com Lorenzo o Magnífico e a sua presença na Academia Neoplatônica – com o atribulado momento político florentino, no qual a obra fora composta, marcado pela invasão francesa e a expulsão dos Médici. No entanto, indo mais além, diríamos que a obra – assim como a *Oratio* de Mirandola – testemunha o início de um longo processo de « antropologização » da cultura que culminará na edificação da modernidade.

A verdade na estranha corte de Botticelli curva-se aos usos da palavra mais do que à averiguação dos fatos propriamente ditos. O juiz, cercado pelas « testemunhas », atormenta-se porque seu encargo – a sentença – não pode mais fundamentar-se apenas sob o consolo dos argumentos divinos, um tanto mais cômodos, mas deve se justificar na reconstrução dos fatos que lhe são trazidos pelas testemunhas – aqui nomeadas Ignorância e Suspeita. O juiz deve partir da palavra dos envolvidos para então chegar à sua própria interpretação, do que concluímos que as duas « testemunhas » indicam a necessidade de ponderar o discurso. É, por isso, que o juiz-Midas de Botticelli não enxerga o que se passa, por isso seus olhos fitam o vazio na direção do pavimento.



FIG 5

Título: *La Calunnia*. Sandro Botticelli (detalhe), aproximadamente 1494.

Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. **Botticelli**: etude biographique et critique. Lausanne: Éditions d'art Albert Skira, 1957. p. 115

O testemunho, tanto na obra, quanto na mentalidade florentina, é percebido como algo que pode ser manipulado, pervertido, usado como arma. Não há relação direta entre o discurso da testemunha e a verdade (Ricoeur in Castelli; Mause; Gomart, 1972, 1991) – há uma enorme distância entre a mulher nua e as duas jovens que cochicham –, o testemunho torna-se, portanto, um instrumento político: aquele que permitirá que o homem seja arrastado pelos cabelos – a cujo uso a sociedade florentina habituou-se ao longo de séculos de instabilidade política. Experimentando uma «crise contínua» (Trexler, 1980, p. 333) e afetada por constantes revoluções, a sociedade Florentina relacionava-se de modo bastante peculiar

com a idéia de Justiça. Esse atribulado relacionamento permeado pela fertilidade político-filosófica – e mesmo jurídica, dado que conviviam em Florença *no mínimo* três ordens normativas diferentes: o Direito romano, o canônico e o municipal – característica do *Quattrocento*, permitiu que Florença tomasse a dianteira do processo de *antropologização* da cultura porque, identificando o que há de político no Direito, foi capaz de perceber que, assim como a « perda de uma cidade é o produto da opacidade de suas leis » (Bignotto, 1991, p. 95) a perda de cidadãos inocentes, individualmente considerados, também pode ocorrer por meio das leis e isso não porque sejam imperfeitas em si mesmas²⁷, mas pelo fato de dependerem, para sua eficácia, de um mediador fatal e demasiadamente *humano*.

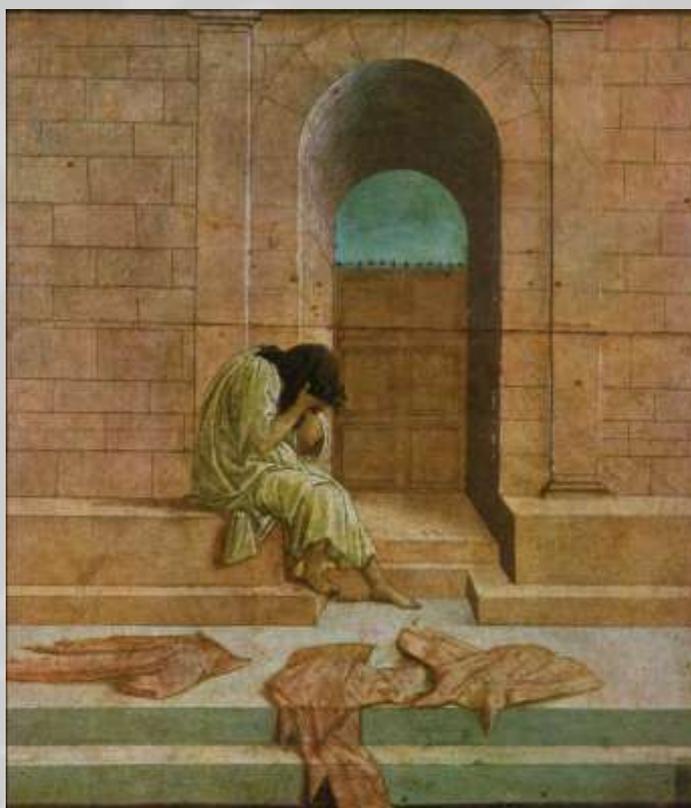


FIG 5

Título: *La Derelitta*. Sandro Botticelli, aproximadamente 1490.

Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. **Botticelli**: etude biographique et critique. Lausanne: Éditions d'art Albert Skira, 1957. p. 117

6. CONCLUSÃO

É pouco discutível o valor documental da obra de arte quando da investigação histórica. Ainda que se possa questionar, no plano raso da iconografia, a fidelidade da

²⁷ Não se trata mais de buscar uma suposta perfeição por intermédio, ou amparo, de uma legislação divina.

representação do real, contida na obra de arte figurativa, ao cenário histórico contemplado, parece-nos que os «meios de expressão» empregues por uma época, os usos que determinada sociedade faz de suas imagens ou a função a que as destina são seguramente fonte de conhecimento histórico (Alazard, 2002, p. 19). A conjuntura social da Florença renascente mostra-se, nesse sentido, favorável à integração da obra de arte no discurso histórico, de sorte que a história da arte é francamente sedutora aos olhos daquele que investiga o Renascimento. E ainda que a investigação se debruce sobre o Direito, uma fina rede de interseções e coincidências discursivas mostra-se facilmente acessível ao investigador e só a muito custo é que se pode separar a arte – ou o Direito – dos demais «rizomas» (Deleuze; Guattari, 1972, p. 13) que formam o todo da cultura, de um modo que violentaria o evento ou a realidade que se pretende reconstruir. Este artigo pretendeu evitar uma abordagem pobre do fenômeno jurídico que seria resultado de uma visão demasiado restrita de seu papel na cultura.

Partindo de um comentário sintético ao texto mirandolano, de fins do século XV, *De hominis Dignitate*, procurou-se demonstrar a sincronicidade da produção filosófica do período com a produção artística e, em seguida, o envolvimento de ambas na constituição de um espaço político característico do complexo jurídico florentino renascente. Da noção de dignidade do homem, – intensamente ligada à dimensão mística do Renascimento e ao mito da criação divina – que está colateralmente relacionada à idéia do homem como algo por fazer, do sábio como aquele «qui se fecit hominem» (Arlette, 2002, p. 11), passando pelo papel da obra de arte no cenário político, desejou-se vislumbrar em duas obras de Botticelli – particularmente em *La Calunnia di Apelle* – os indícios de uma compreensão pré-moderna do Direito. Assim, situando o artista no emaranhado cenário político-jurídico do período pretendeu-se elucidar o papel da arte na constituição desse cenário.

O artista do Renascimento – «atuando sob a pressão dos acontecimentos» (Gombrich, 1990, p. 45) –, ao lado do mecenas – que, não raro, tomava para si o encargo criativo, submetendo a obra aos seus ditames –, em constante relacionamento com os filósofos humanistas compõem a tessitura política de Florença durante o Renascimento, de tal modo que não é possível compreender a cultura do período sem considerá-la como um todo formado pela interação entre arte, filosofia e política. É essa complexa totalidade, dotada de uma fertilidade criativa e de uma permuta intelectual constante, que abrirá caminho para a compreensão do homem enquanto ser *digno* – em razão de sua condição *sui generis* – de determinadas garantias. E será graças, justamente, ao desenvolvimento dessa compreensão – empreendimento fomentado pelo humanismo no Renascimento, mas iniciado já no Medievo,

arrastando-se até nossos dias – que o Direito poderá surgir contemporaneamente como o paladino da *dignidade humana*.

Referências:

ALAZARD, Florence. « Les tempos de l'histoire : à propos des arts dans l'Italie de la Renaissance ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*. 2002 (nº49-4bis), p. 17-37. Disponível em : www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2002-5-page-17.htm. Acessado em: 27/02/2011

ARGAN, Giulio Carlo. **Botticelli**: etude biographique et critique. Geneve: 1957.

ARLETTE, Jouanna. « La notion de Renaissance : réflexions sur un paradoxe historiographique ».

Revue d'histoire moderne et contemporaine. 2002 no49-4bis, p. 5-16.

BIGNOTTO, Newton. **Maquiavel Republicano**. São Paulo: Loyola, 1991.

CASSIRER, Ernst; KRISTELLER, Paul Oskar; RANDALL, John Herman. **The Renaissance philosophy of man**. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

CHASTEL, André. “L’artista”. Cap. 7 in: GARIN, Eugenio; BURKE, Peter. **L’uomo Del Rinascimento**. 4ed. Roma: Laterza, 2000.

COLOMER, Eusebio. *Individuo e Cosmo in Nicolo’ Cusano e Giovanni Pico* in **L’opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola nella storia dell’umanesimo**: Convegno Internazionale (Mirandola: 15-18 settembre 1963): comunicazioni. Firenze: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1965.

DANTE. **Divina Commedia**. Disponível em: <<http://books.google.it/books?printsec=frontcover&dq=divina%20commedia&ei=Lla3TZKjFITg0QHt-ezcDw&ct=result&id=B7gAaWeOh0sC&output=text&pg=PA4>> Consultado em: 25/04/2011.

De hominis Dignitate Testo Annotato. Disponível em: http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/pico/text/ov.html. Acessado em: 11/04/2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **L’anti-OEdipe**: capitalismo et schizophrénie. Paris: Editions de Minuit, 1972.

E-dicionário de Termos literários: Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/E/ekphrasis.htm>> Consultado em:

28/04/2011.

Gaffiot **diccionaire** **latin-français.** Disponível em:

<<http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?p=155>>. Acessado em 14/04/2011.

GARIN, Eugenio. **Giovanni Pico Della Mirandola : vita e dottrina.** Firenze: Felicien Le Monnier, 1937.

GARIN, Eugenio. **Medioevo e rinascimento.** Bari: Laterza, 1966.

GARIN, Eugenio. **Ritratti di umanisti.** Firenze: Sansoni, 1967.

GOMBRICH, E. H. (Ernest Hans). **Norma e forma** : estudos sobre a arte da Renascença. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GROSSI, Paolo. **A History of European Law.** Translated by Laurence Hooper. United Kingdom: Wiley-Blackwell, 2010.

MAUSEN, Yves e GOMART, Thomas. “Témoins et témoignage”. in: **Hypothèses.** Paris : Publications de la Sorbonne, 1991/1. pp. 69-79 Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-hypotheses-1999-1-page-69.htm>>. Consultado em: 28/04/2011.

NAJEMY, John M. **A History of Florence.** United Kingdom: Blackwell, 2006.

PANOFSKY, Erwin. **Essais de iconologie:** thèmes humanistes dans l’art de la renaissance. Paris: Gallimard, 1990.

PANOFSKY, Erwin. **L'oeuvre d'art et ses significations:** essais sur les "arts visuelles". Paris: Gallimard, 1972.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni; GANHO, Maria de Lurdes Sergado. **Discurso sobre a dignidade do homem.** Lisboa: Edições 70, 2008.

QUEIROZ, Teresa Aline Pereira. **O Renascimento.** São Paulo: EdUSP, 1995.

RICOEUR, Paul. “L’herméneutique du témoignage”. in: CASTELLI, E. **Le témoignage.** Paris, 1972.

Rosgovas **diccionaire** **grec-français.** Disponível em:

<http://www.lexilogos.com/grec_langue_dictionnaires.htm>. Consultado em 14/04/2011.

SALGADO, Karine. **A filosofia da dignidade humana:** por que a essência não chegou ao conceito?. Belo Horizonte: Mandamentos, 2011.

TREXLER, Richard C. **Public life in Renaissance Florence.** New York: Cornell University Press, 1980.

VASARI. **Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani, Da Cimabue insino a’ tempi nostri.** Disponível em:

<http://biblio.signum.sns.it/vasari/consultazione/Vasari/indice.html>.
28/04/2011.

Consultado em: