

III

O RENASCIMENTO

Com uma firmeza e uma resolução que a citação precedente talvez permita explicar, as publicações do Renascimento italiano em matéria de teoria e de história da arte insistiram, em contrapartida, no fato de que a arte tem por missão ser uma imitação direta da realidade. O leitor moderno experimentará certamente um sentimento de estranheza ao descobrir que Cennino Cennini em seu tratado — profundamente enraizado aliás nas tradições dos ateliês da Idade Média — dá ao artista preocupado em representar uma paisagem de montanhas o carinhoso conselho de tomar fragmentos de rochas e pintá-los segundo dimensões e sob uma iluminação convenientes⁹⁴. Essa prescrição marca no entanto o começo de uma nova época cultural. Algo de extraordinariamente novo aparece: o pintor é aconselhado a colocar-se em frente a um modelo (mesmo que, no presente caso, este ainda seja curiosamente “escolhido”) e a

teoria da arte arranca de um esquecimento milenar uma concepção que, evidente na Antiguidade, fora rejeitada pelo Neoplatonismo e praticamente desconsiderada pelo pensamento medieval, e que pretendia que a obra de arte fosse a reprodução fiel da realidade; não contente aliás em arrancar essa concepção do esquecimento, a teoria da arte, com pleno conhecimento de causa, promove-a à dignidade de um verdadeiro programa artístico. Desde o início, a literatura do Renascimento sustentou que o mérito revolucionário dos grandes artistas dos séculos XIV e XV fora trazer de volta o imperativo da “semelhança com a natureza” a uma arte “antiquada, puerilmente extraviada da verdade da natureza”⁹⁵ e que se baseava apenas numa tradição continuamente retransmitida⁹⁶. Assim, quando Leonardo da Vinci estabelece como princípio que “a pintura mais digna de elogio é a que apresenta maior semelhança com a coisa que quer pintar, e digo isso para refutar os pintores que querem corrigir as coisas da natureza”⁹⁷, ele exprime um ponto de vista contra o qual, durante séculos, nenhuma contestação haveria de se levantar.

Mas, paralelamente à idéia de uma imitação da natureza — que, considerada como um requisito, contém a exigência de uma exatidão ao mesmo tempo formal e objetiva em relação à coisa⁹⁸ —, uma outra idéia aparece na literatura do início do Renascimento e que já estava presente na literatura antiga dedicada à arte: a de um triunfo da arte sobre a natureza; essa dominação realiza-se primeiro graças à “imaginação”^d, cuja liberdade criadora pode modificar as aparências ao se afas-

tar das possibilidades e das variantes presentes na natureza, e inclusive produzir formas inteiramente inéditas como as dos centauros e quimeras; realiza-se também, e sobretudo, graças à inteligência do artista, cuja atividade consiste menos em “inventar” do que em escolher e aperfeiçoar, e que por conseqüência tem o poder e o dever de dar a contemplar uma beleza sempre incompletamente realizada naquilo que existe; embora exortando constantemente o artista à fidelidade à natureza^a, ordena-se não menos insistentemente que ele escolha na diversidade dos objetos da natureza o que há de mais belo⁹⁹, que evite toda deformidade, sobretudo quanto às proporções¹⁰⁰, e de maneira geral se afaste da simples verdade natural para se elevar à representação da beleza. Também aqui Demetrius, pintor tão desacreditado, fornecia o exemplo a não ser seguido. “O pintor não deve apenas”, diz Alberti, “obter uma semelhança total; deve ainda acrescentar-lhe a beleza; pois em pintura a beleza é tão agradável quanto indispensável”¹⁰¹; e, com o mesmo entusiasmo com que se espalhavam as anedotas relativas aos pardais e aos cavalos, completadas ocasionalmente por exemplos mais fidedignos e extraídos de uma época mais recente¹⁰², talvez com maior freqüência ainda, conta-se que Zêuxis fez uma escolha ao reproduzir as virgens de Crotona; sem falar dos teóricos da arte, o próprio Ariosto não dispensa seus leitores dessa anedota¹⁰³.

Da mesma forma que a Antiguidade (e, afinal de contas, a noção de “*imitatio*” é uma herança da Antiguidade tanto quanto a noção de “*electio*”), também o Renascimento exigiu de suas obras de arte simultanea-

mente fidelidade à natureza e beleza, sem perceber nisso a menor contradição; essas duas exigências, que só haveriam de se tornar incompatíveis mais tarde, na verdade podiam ainda aparecer como os postulados constitutivos de uma única e mesma exigência que solicita, a cada obra, que se volte a confrontá-la com a realidade, seja para corrigi-la, seja para imitá-la¹⁰⁴. Aliás, é muito significativo ver o Renascimento pôr-se de sobreaviso contra a “imitação” dos Mestres¹⁰⁵, não ainda porque incriminasse a falta de “idéias” do imitador (o argumento não podia valer antes que a idéia se tornasse o conceito central da teoria da arte)¹⁰⁶, mas simplesmente porque a natureza é infinitamente mais rica que as obras dos pintores, e o artista que imitasse as obras, em vez de imitar a natureza, se rebaixaria a ser apenas o neto de uma natureza da qual no entanto podia ser o filho¹⁰⁷.

Essa dupla exigência, que consistia doravante em explicar-se diretamente em face da realidade, imitando-a mas também corrigindo-a, teria parecido quimérica na época se as tradições de ateliê, formalmente reprovadas¹⁰⁸ na medida em que dispensavam o artista dessa explicação diante da natureza, não tivessem sido substituídas por algo inteiramente diferente. Essa explicação tornava-se possível na medida em que o artista era projetado de um recanto limitado, mas seguro, para uma região infinitamente extensa, mas ainda inexplorada: surgiu de fato, e não podia deixar de surgir, aquilo que costumamos chamar de teoria da arte; embora em muitos aspectos ela se apóie sobre antigos fundamentos, no seu conjunto constitui uma disciplina especifi-

camente moderna, e distingue-se dos anteriores escritos sobre a arte, que já eram abundantes, pelo fato de não mais responder à questão: “Como se faz isso?”, mas a uma questão totalmente diferente e inteiramente estranha ao pensamento medieval: “O que se pode fazer e, sobretudo, o que se deve saber para ser capaz, dada a circunstância, de enfrentar a natureza com armas iguais?”

As concepções artísticas do Renascimento, em oposição às da Idade Média, têm portanto como característica o fato de que, de certo modo, elas arrancam o objeto do mundo interior da representação subjetiva e o situam num “mundo exterior” solidamente estabelecido; também dispõem entre o sujeito e o objeto (como o faz na prática a “perspectiva”) uma distância que ao mesmo tempo reifica o objeto e personifica o sujeito¹⁰⁹. Era de esperar então que, com essa colocação fundamentalmente nova, se aguçasse ao máximo um problema que até nossos dias constituiu o centro do pensamento em matéria de ciência da arte; esse problema poderia e, como era de esperar, deveria aparecer a partir do momento em que, pela primeira vez, se achassem dissociados os dois componentes da criação artística: problema das relações entre o eu e o mundo, a espontaneidade e a receptividade, o dado material e a atividade formal, em suma, o que qualificaremos de “problema sujeito-objeto”. Mas foi o contrário que aconteceu: os objetivos dessa teoria da arte, que apareceu no século XV, eram primeiramente práticos e em segundo lugar históricos e apologéticos, mas de maneira alguma especulativos, o que significa que seu objetivo era apenas, por um lado,

fazer da arte contemporânea a herdeira legítima da Antiguidade greco-romana e conquistar-lhe, com base em seus méritos e suas superioridades, um lugar entre as “artes liberais”^d, e, por outro lado, fornecer aos artistas, para orientar sua atividade criadora, regras firmemente e cientificamente fundadas. Mas a teoria da arte só podia atingir esse objetivo importante com a condição de pressupor (o que era então universalmente reconhecido), para além do sujeito e do objeto, a existência de um sistema de leis universais e válidas incondicionalmente, do qual as regras da arte seriam deduzidas e cujo conhecimento constituiria a tarefa específica da teoria da arte. Ingenuamente, essa nova disciplina acreditava poder, tal como formulava as exigências de exatidão e beleza, também indicar e trilhar o caminho de sua realização: a exatidão quanto à forma e quanto ao conteúdo parecia-lhe assegurada a partir do momento em que o artista respeitasse por um lado as leis da percepção, por outro as da anatomia, as da teoria psicológica e fisiológica do movimento e as da fisiognomonia. Além disso ela achava que a beleza era atingida toda vez que o artista escolhia uma “bela invenção”^{c 110}, evitava “inconveniências” e “incompatibilidades”, e conferia às aparências a harmonia que era então concebida como uma “harmonia”^d, racionalmente determinada, das cores¹¹¹, das qualidades e sobretudo das relações entre os volumes. Colocou-se decerto a questão, e a importância disso foi mostrada principalmente pela teoria das proporções¹¹², de saber como determinar essa harmonia e o prazer que dela resulta, e o que constitui o fundamento desse prazer. Mas

as respostas a essa questão, qualquer que fosse sua formulação em cada caso particular, coincidiam todas no fato de que jamais a apreciação puramente subjetiva e individual do artista podia servir de critério para uma justa proporção. Se não se apoiavam nas leis fundamentais da matemática ou da música (o que na época significava a mesma coisa), referiam-se ao menos às declarações de veneráveis autoridades ou ao exemplo da antiga estatuária¹¹³, e até espíritos críticos e mesmo cétricos a esse respeito, como Alberti e Leonardo, esforçavam-se por extrair, a partir daquilo que já fora julgado pela opinião pública¹¹⁴ ou pelo olhar dos “entendidos”¹¹⁵, uma espécie de norma, opondo-a ao critério de gosto puramente individual.

Se não existia, podemos dizer, nenhuma problemática da criação artística para o pensamento medieval, porque esta negava fundamentalmente o sujeito e o objeto (para ele, com efeito, a arte era apenas a realização numa matéria de uma forma que não estava ligada à manifestação de um objeto real, que também não era produzida pela atividade de um sujeito real, mas antes preexistia enquanto “imagem prévia” no espírito do artista¹¹⁶), essa problemática não podia revelar-se de repente ao pensamento do Renascimento, o qual considerava que o ser e o comportamento do sujeito e do objeto eram regidos por regras que tinham ou uma validade *a priori*, ou um fundamento empírico; em todo caso é isso que permite compreender, fenômeno bastante singular, que a teoria da arte, que acaba de se constituir como disciplina no século XV, permaneça quase completamente independente, no ponto de partida, do

renascimento da filosofia neoplatônica que tem lugar na mesma época e no mesmo meio de cultura florentino. Pois essa visão do mundo, determinada de forma inteiramente metafísica e até mística, que via em Platão antes um cosmólogo e um teólogo do que um filósofo crítico e que jamais havia tentado sequer distinguir o platonismo do neoplatonismo¹¹⁷, mas confundia num grandioso conjunto Platão e Plotino, a cosmologia da Grécia antiga e a mística cristã, os mitos homéricos e a Cabala judaica, a ciência árabe da natureza e a escolástica medieval — essa visão do mundo podia muito bem estimular uma especulação teórica sobre a arte (e foi o que ela fez mais tarde, como veremos), mas não podia ter nenhuma importância essencial para uma teoria, surgida com o Pré-Renascimento, que fazia da arte uma concepção ao mesmo tempo prática e racional.

Semelhante teoria da arte não era ainda receptiva a noções como as que Marsilio Ficino extraía de suas leituras de Plotino e Dionísio, o Areopagita, e introduzia em suas leituras de Platão: a concepção fundamentalmente naturalista dessa teoria da arte haveria justamente de insurgir-se contra a crença de que a alma humana trazia nela, impressa pelo espírito divino, uma idéia representativa do homem, do leão ou do cavalo apreendidos em sua perfeição, e segundo a qual julgava as coisas da natureza¹¹⁸; por outro lado, o levantamento puramente lógico que ela fazia das “sete formas possíveis de movimento”¹¹⁹ não tinha nada em comum com a teoria mística do movimento no Neoplatonismo, para o qual o movimento retilíneo simbolizava a iniciativa divina, o movimento oblíquo a continuidade criadora

de Deus e o movimento circular, a identidade de Deus consigo mesmo¹²⁰. Ficino, por sua vez, ora define a beleza, estreitamente de acordo com Plotino, como uma “semelhança evidente dos corpos com as Idéias” ou como um “triunfo da razão divina sobre a matéria”¹²¹, ora a caracteriza, aproximando-se do Neoplatonismo cristão, como um “raio emanado da face de Deus”, que penetra primeiro os anjos para iluminar em seguida a alma humana e finalmente o mundo da matéria corporal¹²²; Alberti, em contrapartida — que estava de pleno acordo com as aspirações de seus discípulos e que haveria de definir por mais de um século as concepções da teoria da arte —, havia oposto a essa interpretação metafísica da beleza a interpretação puramente fenomênica da Grécia clássica: “A beleza consiste numa harmonia e num acordo das partes com o todo, segundo determinações de número, de proporcionalidade e de ordem, tais como o exige a ‘harmonia’^d, isto é, a lei absoluta e soberana da natureza”¹²³; e ele diz ainda mais claramente: “Deve-se cuidar que os diferentes elementos se harmonizem entre si, e eles se harmonizarão desde que contribuam, pelo tamanho, pela disposição, pelo motivo, pela cor e por outras propriedades semelhantes, para uma única e mesma beleza.”¹²⁴ Harmonia das proporções assim como das cores e das qualidades sensíveis, eis o que Alberti e, com ele, todos os outros teóricos da arte do Renascimento reconhecem como a própria essência da beleza. Ora, essa definição da beleza, que Plotino combatia com o maior vigor por ela apreender apenas os sinais exteriores mas não o princípio nem o sentido íntimos da beleza, foi Alberti que contribuiu para fazê-la triunfar por muito tempo: “A harmonia das partes entre

si e com o todo, ligada à combinação da cor”^b. Mas o mais significativo é que, renunciando a uma interpretação metafísica da beleza, pela primeira vez distendiam-se os vínculos, que desde a Antiguidade nunca se haviam afrouxado, entre o “belo” e o “bem”^d, e isso silenciando sobre eles mais do que rejeitando-os abertamente; era de fato, senão já de direito, conferir à esfera da estética uma autonomia que só haveria de receber seus fundamentos teóricos mais de três séculos depois, e que nesse meio tempo, como veremos, voltaria seguidamente a ser questionada.

Pode-se portanto afirmar, com base, que a teoria da arte do Pré-Renascimento não sofreu muito, no conjunto, a influência do despertar neoplatônico¹²⁵; ela se ligou, por um lado, a Euclides, Vitruvius e Alhazen, por outro a Quintiliano e Cícero, mas não a Plotino nem a Platão, que Alberti designa ainda simplesmente como pintor¹²⁶ e cuja influência só se fará sentir em maior escala a partir da *Divina proporzione* de Luca Pacioli, publicada em 1509, isto é, numa obra que não é propriamente de um teórico da arte, mas de um matemático e cosmólogo¹²⁷.

Apenas num aspecto o Renascimento do Platonismo parece ter exercido desde o início uma influência sobre a teoria da arte, primeiro em alguns casos isolados e num domínio relativamente insignificante; depois, com maior frequência e insistência, encontramos a noção de “Idéia” no sentido da teoria da arte. Mas, para perceber a diferença essencial que separa originariamente a intuição fundamental da teoria da arte e a do Platonismo, nada é mais esclarecedor, talvez, do que este fato:

a união da doutrina das Idéias e da teoria da arte só foi possível mediante sacrifícios consentidos de parte a parte e, na maioria das vezes, conjuntamente. Com efeito, quanto mais a concepção da Idéia cresce em influência e se aproxima de seu sentido próprio, ou seja, de seu sentido metafísico (o que se produziu na época do chamado Maneirismo), mais a teoria da arte se afasta de suas origens, ou seja, de seus objetivos práticos e de seus pressupostos não problemáticos; e, inversamente, quanto mais a teoria da arte se atém a seus objetivos e pressupostos (como é o caso do Renascimento propriamente dito e, depois, do Neoclassicismo), mais a concepção da Idéia perde a validade metafísica ou, pelo menos, a validade *a priori* que tinha até então.

Segundo as concepções da “Academia platônica”, que encontraram na filosofia de Marsilio Ficino sua formulação definitiva, as Idéias são realidades metafísicas: elas existem como “verdadeiras substâncias”, ao passo que as coisas terrestres são simplesmente suas “imagens”^d (isto é, as imagens das coisas efetivamente existentes¹²⁸); e, posta de lado sua substancialidade, são realidades “simples, imutáveis e subtraídas à mistura dos contrários”¹²⁹. São imanentes ao espírito de Deus (às vezes também ao dos anjos¹³⁰, sendo definidas, de acordo com a concepção plotiniana e patrística, como “os modelos das coisas no espírito divino”^d). Mas a consciência humana só pode chegar a um conhecimento qualquer porque as “impressões” (em latim: “*formulae*”) das Idéias existem em nossa alma desde sua existência anterior e supraterestre¹³¹. Essas impressões, análogas a “centelhas arrancadas à luz originária de

Deus'', estão, por causa de uma longa inatividade, ''a ponto de serem extintas'', mas, quando reanimadas pela ''doutrina'', tornam-se de novo luminosas graças às Idéias, ''como os raios da visão graças à luz das estrelas'': ''O que se acrescenta ao espírito, que deste modo não é afetado progressivamente de um amor simplesmente humano, é súbito a luz de uma ardente verdade. Mas de onde ela provém? Provém do fogo, isto é, de Deus que brilha ou cintila. Por essas centelhas ele representa as Idéias... representa também as impressões engendradas em nós pelas Idéias, e que, inicialmente adormecidas por inatividade, são reanimadas ao sopro da doutrina e iluminadas pelas Idéias, como o são os raios que brotam dos olhos pelos raios que vêm das estrelas.''¹³²

Ora, o que vale para o conhecimento em geral vale ainda mais (e com maior razão) para o conhecimento do belo. Também a Idéia do belo está impressa em nosso espírito como uma ''fórmula''^d, e é somente essa noção inata que confere a nós, ao que há de ''espiritual'' em nós, a faculdade de reconhecer a beleza visível e de julgá-la em função de uma invisível beleza e saboreando o triunfo, tal como nela se manifesta, do ''eidos''^b sobre a matéria: bela é a coisa que, na terra, está em harmonia mais completa com a Idéia da beleza (e ao mesmo tempo com sua idéia própria), e reconhecemos essa harmonia relacionando a aparência sensível à ''fórmula''^d conservada em nós¹³³.

O conceito da Idéia apresenta, em Leone Battista Alberti, um caráter^d completamente diferente. Mesmo discutindo sobre os postulados do belo, após ter vilipen-

diado Demetrius, o realista da Antiguidade, e pouco antes de contar a inevitável história de Zêuxis e das virgens de Crotona, Alberti deixa transparecer, como advertência ao excesso em sentido contrário, uma acusação vigorosa contra os que se julgam capazes de fazer obra bela sem estudar a natureza: ''A fim de poupar tempo e trabalho, convém precaver-se do hábito de alguns tolos; vangloriando-se de seu talento, desejam obter apenas de si mesmos sua reputação de pintor, sem tomar da natureza nenhum modelo a imitar através dos olhos e do espírito. Mas esses nunca aprendem a pintar bem: fazem apenas se acostumar a seus próprios defeitos. Pois o que escapa ao espírito inexperiente é a idéia das belezas, que mesmo os mais versados dificilmente são capazes de reconhecer.''^{c134} Essa afirmação prova, sem dúvida alguma, que também Alberti fora marcado de certa maneira pelo movimento platônico (a concepção segundo a qual a ''idéia das belezas''^c aparece ao olhar espiritual* do pintor ou do escultor é, com efeito, totalmente estranha ao pensamento da Idade Média). Mas ainda assim é compreensível que essa afirmação tenha sido, de comum acordo, passada em silêncio pelos partidários do ''Neoplatonismo'' de Alberti. Pois a noção de Idéia, que em Cícero e em Plotino provava justamente a potência infinita do gênio do artista bem como sua independência de princípio em relação a toda experiência exterior, é utilizada aqui para alertar o gê-

* É altamente provável que a expressão ''geistiges Auge'', aqui empregada, seja uma réplica quase fiel da célebre metáfora platônica do ''olhar da alma'' (cf. *República*, VII, 518 c). (N.T.F.)

nio do artista contra a superestima de si e para reconduzi-lo à contemplação da natureza. “A idéia do belo escapa ao espírito inexperiente e mesmo os mais versados dificilmente são capazes de reconhecê-la”: isso significa que a teoria do Renascimento, que não queria nem podia sacrificar à Idéia o *credo* realista adquirido a tão duras penas, transformara tão completamente o sentido da noção de Idéia que este podia, desde então, conciliar-se com esse mesmo *credo*, e até reforçá-lo. Para um autêntico neoplatônico como Petrarca, o poder de tornar visível a beleza pelo desenho e pela cor só parecia explicável por uma visão celeste¹³⁵. Alberti acreditava, por sua vez, que a faculdade de perceber em espírito a beleza só podia ser adquirida pela experiência e pelo exercício. De fato, se Cennini¹³⁶, e depois dele Leonardo¹³⁷, conferiam ao artista o poder de emancipar-se da realidade, modificando e inventando, nenhum pensador do Renascimento teria ousado considerar, como Dión ou Cícero, que a beleza fosse filha da imaginação.

É significativo que um longo tempo tenha transcorrido até que a teoria italiana da arte conferisse à noção de Idéia um alcance maior, e um tempo mais longo ainda até que ela tomasse claramente consciência das conseqüências dessa instauração. No que se refere a Alberti, ficamos apenas com essa declaração isolada e marginal. Quanto a Leonardo, tanto quanto podemos constatar, ele geralmente não utiliza o termo Idéia, e — o que é muito característico das concepções artísticas do alto Renascimento — o *Cortigiano* do conde Castiglione, que interpreta e celebra o amor num panegírico de inspiração totalmente platônica, baseia seu julgamento

sobre a arte unicamente no critério da imitação adequada da natureza¹³⁸.

Somente Rafael, numa carta muito famosa endereçada justamente ao conde Castiglione em 1516, menciona a noção de Idéia, mas explica menos ainda do que Alberti o modo como devemos conceber as relações da “Idéia” com a “experiência”, e até se recusa explicitamente a qualquer declaração sobre o assunto: “Para pintar uma bela mulher”, diz ele, “eu deveria olhar mulheres mais belas ainda, e evidentemente com a condição de que me ajudeis nessa escolha; mas como existem tão poucas belas mulheres quanto bons juízes para decidir a respeito, sirvo-me pois de uma certa idéia que me vem ao espírito. Não posso dizer se ela contém algum valor artístico; já peno o suficiente para possuí-la.”¹³⁹ Essas observações notáveis, que dissimulam tão delicadamente a confissão de um artista sob a saudação endereçada a um grande conhecedor de mulheres, e que de maneira nenhuma devem ser pesadas na balança da crítica da teoria do conhecimento, significam no entanto alguma coisa: por um lado, Rafael tinha consciência de só poder se inspirar, para fazer o retrato da mulher ideal, numa “representação interior”, independente de todo objeto singular; por outro, ele não atribuía nem valor normativo, nem origem metafísica a essa representação interior, a ponto de só poder definir sua essência pela expressão: uma “certa idéia”*. Esta lhe vem espontaneamente ao espírito, mas ele não sabe nem quer saber

* “Certa idea”, o que significa também uma idéia precisa e “determinada”. (N.T.F.)

se ela contém algum valor e alguma verdade. E, se lhe perguntassem de onde ela provinha, certamente não teria negado que era a soma das experiências sensíveis que se transformava de algum modo numa imagem interior e espiritual (mais ou menos no sentido em que Dürer fala “de um tesouro reunido nas profundezas do coração”, que aparece apenas quando o artista, “graças a muitos expedientes, encontra-se em plena posse de seu gênio”, e de cuja riqueza ele extrai o poder de produzir em seu coração uma “criatura nova” e de conferir-lhe “a forma de uma coisa”¹⁴⁰). Mas sua última palavra, aqui também, teria sido: “Eu não sei.”^c

Apenas Vasari — que não deixou de sofrer a influência das teorias da arte do recente Maneirismo, e isso apesar da orientação intensamente passadista de suas opiniões sobre a teoria da arte — mostra-se mais explícito na segunda edição de suas *Vidas*, mas jamais vai além de uma simples constatação de fato, abstendo-se de concluir seus fundamentos filosóficos e implicações teóricas¹⁴¹. Em Alberti — pois Rafael, como vimos, não se pronunciou absolutamente sobre a questão — a “idéia das belezas”^c, que para ele conserva ainda algo de sua aura metafísica, parece efetivamente depender da “experiência”, mas ainda não nos é dito que ela tenha sua origem na “experiência”; ela tem por morada favorita, por assim dizer, o espírito que conhece a natureza, de preferência àquele desprovido de intuição concreta. Mas falta ainda a afirmação de que essa idéia, para falar em termos kantianos, seria “deduzida” dos objetos da natureza. Eis, em contrapartida, o que lemos em Vasari: “O desenho, que é o pai de nossas três artes¹⁴²,

produz, a partir de uma multiplicidade de coisas, um julgamento universal^c comparável a uma forma ou uma idéia que abranja todas as coisas da natureza e que, em todas as suas proporções, seja ela própria inteiramente submetida a regras. Resulta daí que o desenho, em tudo o que concerne ao corpo dos homens e dos animais, mas também às plantas e às edificações, às pinturas e às esculturas, conheça as proporções que existem entre o todo e suas partes, e as que unem as partes entre si e ao todo. Ora, esse conhecimento está na origem de um julgamento determinado que no espírito dá forma a essa coisa da qual a mão traçará mais tarde os contornos e que se chamará ‘desenho’; pode-se portanto concluir que o desenho nada mais é do que a criação de uma forma intuitivamente clara e correspondente ao conceito que o espírito contém e se representa, e do qual a idéia é de certo modo o produto.”¹⁴³ Nessa passagem, a idéia recebe da experiência, portanto, não apenas sua condição de possibilidade, mas precisamente sua origem; ela não somente está ligada à intuição do real, como ela própria é essa intuição, à qual a atividade do espírito, escolhendo no múltiplo o particular e reunindo as particularidades escolhidas numa totalidade nova, confere mais clareza e universalidade. Essa concepção introduz uma primeira inversão de significação no conceito de idéia que doravante adquire um sentido naturalista, e tal inversão pressupõe e manifesta um desconhecimento completo da teoria platônica das Idéias, para não falar da teoria plotiniana¹⁴⁴; introduz também uma segunda inversão que se opera num sentido funcionalista: dado que a idéia já não preexiste à experiência nem existe *a priori*

no espírito do artista, mas se apresenta ao contrário como o produto da experiência da qual decorre *a posteriori*, verifica-se, de um lado, que ela já não é o duplo nem o arquétipo, mas é o derivado da realidade sensível, e, por outro lado, que ela já não se apresenta como um conteúdo que seria dado ou como um objeto que seria transcendente ao conhecimento humano, mas antes como um produto deste. Pode-se aliás observar, a partir da linguagem corrente, uma consciência mais clara dessa mudança de sentido. A partir de agora, a idéia não “reside” ou não “preexiste” mais na alma do artista, como era dito em Cícero¹⁴⁵ e em Tomás de Aquino¹⁴⁶; tampouco ela lhe é “inata”, conforme a expressão típica do Neoplatonismo¹⁴⁷; muito pelo contrário, ela “vem ao espírito”¹⁴⁸, “nasce”¹⁴⁹, é o “produto”¹⁵⁰ ou uma “aquisição”¹⁵¹ da realidade, sendo realmente “modelada e esculpida”¹⁵². Na metade do século XVI, difunde-se o hábito de entender por “*Idea*” a faculdade da representação, bem mais do que o conteúdo da representação artística, de sorte que a expressão equivale ao termo “imaginação”^{c153} e se tornam possíveis figuras de linguagem como as que aparecem no final da citação de Vasari: “o conceito que foi modelado na Idéia”¹⁵⁴, ou ainda: “as coisas que são imaginadas na Idéia”¹⁵⁵, “a forma do corpo que, graças à Idéia, acha-se fixada em mim”¹⁵⁶, “a forma do corpo que é desenhada na idéia que o artista possui”¹⁵⁷, etc.

Vemos assim que o problema “do sujeito e do objeto” está doravante maduro e pronto a receber uma solução de princípio; com efeito, já que compete ao sujeito obter por si mesmo e a partir da realidade as leis da

criação artística em vez de pressupor sua existência para além da realidade e dele próprio, coloca-se quase necessariamente a questão de saber em que momento e por que razões ele tem o direito de pretender que concluiu rigorosamente essas leis. Mas — o que é bastante significativo — apenas a concepção propriamente “maneirista” da arte chegaria a propor de fato essa solução de princípio ou, pelo menos, reivindicá-la de forma consciente. Isso porque a doutrina das Idéias, modificada pelo Renascimento, justamente havia contribuído para resolver para ele o problema do sujeito e do objeto antes mesmo que ele tivesse sido explicitamente colocado: a “*Idea*”, que o artista produz em seu espírito e manifesta por seu desenho, não provém dele, mas sim da natureza por intermédio de um “julgamento universal”^c, o que significa que ela se acha prefigurada e como que em potência nos objetos, mesmo que seja conhecida e realizada em ato só pelo sujeito. É muito significativo que Vasari, para explicar como se chega à idéia, baseie-se no fato de que a natureza em suas produções submete-se tão bem a leis e é tão conseqüente consigo mesma que se pode sempre conhecer o todo pela parte e “o leão por suas garras”^d. Sem ter formulado explicitamente essa teoria ou sem sentir a necessidade disso, como acontecerá mais tarde¹⁵⁸, o Renascimento considera perfeitamente normal que a idéia, aliás obtida da intuição sensível pelo artista, manifeste ao mesmo tempo as intenções próprias de uma natureza cujas produções são submetidas a leis, que o sujeito e o objeto, o espírito e a natureza não mantenham relações de hostilidade nem sequer de oposição, mas que, pelo contrário, a idéia, ela

própria extraída da experiência, lhe seja necessariamente conforme, embora completando e mesmo substituindo essa experiência. É assim que Rafael e, um ano depois dele, o clássico Guido Reni¹⁵⁹ puderam dizer que, na falta de modelos suficientemente belos, utilizavam uma “certa idéia”^c; do mesmo modo, um espanhol mais tardio, mas perfeitamente de acordo com o espírito do classicismo, pôde dar a fórmula característica das relações recíprocas que existem entre a visão da natureza e a produção das Idéias, dizendo que o bom pintor deve retificar suas representações interiores recorrendo à visão da natureza, mas que na ausência desta ele pode, não obstante, utilizar as “maravilhosas Idéias que adquiriu”. “Pois a perfeição consiste num vaivém das Idéias ao modelo natural e do modelo natural às Idéias.”¹⁶⁰ A doutrina das Idéias própria à teoria da arte do alto Renascimento, na medida em que se refere ao problema da beleza — e o fato de isso ocorrer de novo constitui a diferença essencial que a separa da teoria da arte da Idade Média —, apresenta-se portanto como a forma “espiritualizada” da antiga teoria da escolha eletiva, no sentido de que a beleza espiritual não se obtém pelo acordo externo das partes mas pela síntese interior dos casos particulares¹⁶¹. A própria Antiguidade, por mais habituada que estivesse à teoria da escolha eletiva, sempre se absteve de identificar com a “Idéia” o “paradigma” obtido pela escolha da maior beleza. Ela interpretava o conceito dessa “Idéia” não no sentido de um equilíbrio, mas no sentido de uma independência entre o espírito e a natureza. Já o Renascimento interpretou o conceito de Idéia — ainda que essa tese só te-

nha sido explicitamente formulada pelo classicismo do século XVII¹⁶² — no sentido de uma concepção da arte que é específica dos tempos modernos, com a característica essencial de transformar o conceito de Idéia no de “Ideal” e de identificar o mundo das Idéias com um mundo de realidades superiores. Ao mesmo tempo a Idéia é despojada de sua nobreza metafísica, mas, conseqüentemente, é lógico que ela se harmonize maravilhosamente com a natureza. Ela é o produto do espírito humano, mas exprime ao mesmo tempo as leis que estão prefiguradas nas coisas, e nisso se afasta da subjetividade e do arbitrário. Assim ela realiza fundamentalmente, por meio de uma síntese intuitiva, o que as pesquisas de um Alberti, de um Leonardo e de um Dürer em matéria de proporções haviam buscado obter por meio de uma síntese discursiva, reunindo um importante material de observações referendado pelo julgamento universal; ou seja, ela realiza o aperfeiçoamento do “natural” pela arte.

Mas Vasari, na citação feita acima, responde menos à questão da realização da beleza pelo artista do que à de sua representação propriamente dita, isto é, à questão relativa ao “desenho”^c. A filosofia da Idade Média, de orientação aristotélica, não havia associado ao termo “Idéia” — ou, mais exatamente, quase-Idéia — o sentido de uma “idéia das belezas”^c (que só posteriormente, depois de reanimado pelo Platonismo do Renascimento, haveria de adquirir o sentido de “Ideal”), mas o de uma representação puramente espiritual, fosse o objeto correspondente belo ou não. É evidente que tampouco o Renascimento podia renunciar ao conceito de

idéia tomado nesse sentido amplo, ou seja, também ele conferia à idéia o sentido de “pensamento”^c e “conceito”^c; mas é igualmente evidente que era preciso inverter num sentido funcionalista e *a posteriori* a noção de “representação artística”, assim como a “Idéia de beleza” propriamente dita: o que parecia levar o artista a “conceber” e a “projetar” uma obra sempre diferente era esse mesmo “juízo universal”^c que lhe permitia representar-se a beleza (ou, ao contrário, a feiúra)¹⁶³ de uma coisa. À possibilidade, garantida pela *Idea*, de uma preeminência da forma, que provinha de uma visão da natureza mas que nem por isso deixava de superar todos os objetos existentes, correspondia a possibilidade de uma representação da forma que provinha igualmente dessa mesma visão, mas permanecia independente dela. Portanto o termo “*Idea*” no século XVI (mesmo que, adotando o ponto de vista da linguagem corrente, entendamos essa idéia no sentido de faculdade de imaginação ou de representação, isto é, não no sentido de “forma” ou de “conceito”, mas no de “entendimento” ou “imaginação”^d) pode possuir em teoria da arte duas significações essencialmente diferentes.

1) (em Alberti e Rafael, por exemplo): *Idea* designa a representação que se tem de uma beleza que supera a natureza, no sentido em que se entenderá, só mais tarde, o conceito de “Ideal”.

2) (por exemplo em Vasari, entre outros): *Idea* designa a representação que se tem de uma imagem independente da natureza e possui a mesma significação que as noções de “pensamento”^c ou de “conceito”^c, as quais, desde os séculos XIII e XIV, eram utilizadas nesse

sentido¹⁶⁴. Tal sentido do termo *Idea* (que prevalecerá por todo o *Cinquecento* e só recuará no século XVII diante da noção de Ideal, fixada a partir de então) designa portanto toda representação artística que, inicialmente projetada no espírito do artista, preexiste à sua representação exterior¹⁶⁵, podendo justamente indicar o que nos habituamos a chamar de “tema” ou “projeto”¹⁶⁶.

Mas essas duas significações nem sempre eram claramente distinguidas, e nem poderiam sê-lo, dado que a segunda poderia, em certos casos, incluir a primeira em virtude de sua acepção mais ampla (por isso às vezes se acrescenta expressamente ao termo “*Idea*” o qualificativo “bela”^c ou “formosa”^{e 167}). Aliás, elas acabavam por se harmonizar entre si na medida em que, em ambos os casos, seja no registro da realização da beleza ou no da representação artística, a relação entre o sujeito e o objeto era sempre concebida como uma relação de perfeita correspondência.

A teoria da arte do Renascimento, vinculando assim a produção da Idéia à visão da natureza, e situando-a doravante numa região que, sem ser ainda a da psicologia individualista, já não era a da metafísica, dava o primeiro passo em direção ao reconhecimento daquilo que nos habituamos a chamar de “Gênio”. Aliás, os pensadores do Pré-Renascimento desde o início haviam pressuposto, em face da realidade do objeto de arte, a realidade da subjetividade do artista (do mesmo modo que a invenção da perspectiva centrada^a significara a afirmação simultânea do objeto visível e do olhar suscetível de vê-lo); mas, conforme vimos, esses mesmos pensadores também acreditaram na existência de leis transcenden-

tes ao sujeito e ao objeto, que pareciam submeter o processo da criação artística a uma instância de ordem mais elevada, e cuja aceitação incondicional contradizia no fundo uma concepção da criação baseada na liberdade do gênio artístico. O conceito de Idéia em seu sentido artístico iria restringir pouco a pouco a validade dessas regras transcendentais ao sujeito e ao objeto: o espírito do artista, ao qual se reconhecia o poder de transformar intuitivamente a realidade em Idéia e de proceder livremente a uma síntese do dado objetivo, já não tinha a menor necessidade desses “reguladores”, válidos *a priori* ou empiricamente estabelecidos, que constituíam por exemplo as leis matemáticas, a aprovação da opinião pública e os testemunhos dos autores antigos; tinha, ao contrário, o direito e o dever de atingir com suas próprias forças esse “conhecimento perfeito do objeto inteligível”^c que *Idea* passará a designar na linguagem dos séculos XVI e XVII¹⁶⁸. E uma afirmação, quase kantiana, como a de Giordano Bruno, segundo a qual o artista é o único autor das regras, e segundo a qual só haverá regras verdadeiras na medida em que houver, e enquanto houver, verdadeiros artistas¹⁶⁹, só poderia adquirir todo o seu sentido em relação à teoria das Idéias. Mas — e isso é decisivo — o Renascimento propriamente dito foi tão incapaz de sublinhar de maneira explícita, ou mesmo polêmica, o papel da genialidade artística quanto de formular, também explicitamente, a existência do conceito de “Ideal”. Ele não tinha consciência, com efeito, de que houvesse contradição entre o gênio e as regras, tampouco entre o gênio e a natureza. Ora, é precisamente o conceito de Idéia, tal como foi “re-seman-

tizado” na época, que permite conciliar claramente essas oposições de sentido que, a bem dizer, não representavam ainda contradição; é também o conceito de Idéia que ao mesmo tempo garante e limita a liberdade do espírito do artista em relação às exigências da realidade.