

O filósofo e o pintor: humanismo e anti-humanismo em Leon Battista Alberti¹

Resumo

A obra de Alberti deve ser considerada emblemática da cultura renascentista especialmente pelo que comporta de crítica ao humanismo. Com efeito, esse “antihumanismo” afirmou-se, na verdade, como uma das forças fundamentais de constituição da cultura do Renascimento. Dessa perspectiva, este artigo retoma a questão da importância da obra de Alberti em seu tempo, procurando mostrar como sua denúncia da retórica vazia do humanismo e sua visão desencantada da vida e do homem operam no sentido da expansão e reconfiguração o projeto humanista, elegendo o domínio das artes como espaço privilegiado de afirmação da virtú.

Abstract

Alberti's works must be considered emblematic of Renaissance culture especially for the critics of humanism, that it contains. In fact, this “antihumanism” affirms himself as one of the fundamental constitutives forces of Renaissance culture. This paper recaptures the problem of the relevance of Alberti's work in his own time, pretending to show how his denounce of the emptiness of humanistic's rhetoric and his disenchant vision of life and man produces a expansion and reconfiguration of humanistic's project, electing the art's territory as privileged ground of virtù affirmation.

* Professor da Escola de Arquitetura da UFMG.

1 Este texto integra nossa produção na pesquisa “Arquitetura, Humanismo e República”, patrocinada pelo CNPq desde 2004 e apoiada em 2007 pela FAPEMIG.

1. Em torno da definição de humanismo e anti-humanismo

O mesmo Alberti (1404-1472) visto como protótipo do homem universal renascentista em Burckhardt passou a servir, sobretudo depois da descoberta de seus *intercoenales* em 1964 por E. Garin, como exemplo de uma visão desencantada do homem e do mundo já presente no *quattrocento*. Desde então, um grande campo de estudos sobre a Renascença italiana desenvolveu-se para mostrar como ela já abrigava dentro de si um anti-humanismo que a historiografia antes considerava como próprias do barroco (século XVII) ou do maneirismo (século XVI). O anti-humanismo foi contraído para o interior do século XV e visto como força constituinte do próprio renascimento. Melhor, talvez, é não mais considerarmos “humanismo” e “anti-humanismo” como dois momentos contrapostos sucessivos: para nós, “anti-humanismo” é a consciência crítica do próprio humanismo projetada sobre si e sobre os humanistas de seu tempo. São pólos que estão em luta permanente desde o início do Renascimento, que se tensionam reciprocamente e que não mais nos permitem ter dele a visão homogênea que predominou na historiografia herdada de Burckhardt e de Michelet. E Alberti, talvez o primeiro crítico do humanismo e do renascimento que ajudara a fundar, é o melhor exemplo disso.

“Humanista” e “homem do Renascimento” não são coincidentes. *Stricto sensu*, “humanismo” deriva dos *studia humanitatis*, as humanidades e *ars liberalis* que protagonizaram a educação do homem renascentista. *Umanista* e *umanesimo*, são termos que se difundiram, ao que parece, a partir da Universidade de Bolonha na segunda metade do século XV mas, já no final do século XIV, eram referidos ao estudo dos clássicos greco-romanos, ciceronianamente designado por *studia humanitatis*. O “humanista” aparece, inicialmente, como o professor ou leitor dos clássicos, ainda no ensino escolástico, e depois generaliza-se para referir-se a todo aquele que estuda os clássicos sem ser um professor. Um leitor dos clássicos não é necessariamente um “renascentista”, a não ser que dê a estes estudos uma força intelectual, moral e política capaz de transformar o ser humano, a sociedade e a cidade do *quattrocento*; que faça da investigação do passado um modo de também investigar o presente, construir um novo futuro e um novo homem, na esteira do caminho proposto por Petrarca, no século XIV para o estudo dos clássicos: não “ad speculandum, sed ad opus inventum... subiectum homo”. No proto-humanismo petrarquiano, a ênfase recai sobre a reforma moral e o auto-conhecimento individual. No Renascimento, esta ênfase se expande para o nível público, cívico e político, como compreende Hans Baron, no qual vertem-se as nossas ações.

*Para o humanista, não resta dúvida de que não existe transmissão hereditária da virtude e de que, portanto, é preciso adquiri-la ao longo da vida e manifestá-la através de atos por todos conhecidos e que sirvam à cidade e não apenas aos próprios interesses mesquinhos. O caminho para atingir esse patamar da existência é indicado pelo próprio jovem, que desde a infância se dedicou com afinco ao estudo das letras. [...] Os studia humanitatis permitem, assim, aos homens ao mesmo tempo se vincular ao passado, no que ele teve de grandioso, e pensar sua época como algo a ser construído pela ação livre daqueles que forem capazes de grandes ações.*² (Bignotto, 2001. p. 158 e 160)

Por esse caráter construtivo que associa o estudo à ação no presente e expandindo as conquistas da primeira geração, o Humanismo ultrapassa decisivamente o reino das letras e faz da arte, das técnicas, da habilidade, do *ingegno*, da ação ética e da razão cívica os promotores fundamentais da dignidade do homem e da virtude, às vezes mais até que as *ars liberalis* em que o Humanismo se fundou, como desconfia Alberti no *De commodis litterarum atque incommodis* e no *Defunctus*. Por essa razão, por exemplo, Leonardo da Vinci, um dos ícones do Renascimento, veio a se apresentar, não sem um certo orgulho, como *omo sanza lettere*, um “homem sem letras” e, portanto, quase como um anti-humanista diante do sentido restrito em que o humanismo começou a ser configurado na Universidade de Bolonha, no *trecento*.³

2. Ut pictura philosophia

Alberti combate tanto os escolásticos quanto alguns dos humanistas, mesmo amigos, do seu tempo. A estes ele se refere sob o nome geral de “Libripeta”, uma espécie de colecionador de livros dedicado a vãs *disputationes* que em nada contribuem para a formação do “humano do homem” e para o engrandecimento da sociedade e da cidade, como lhe parece ser Niccolò Niccoli.

-
- 2 Da mesma forma lemos em Baron que o humanismo visava a uma “education that inspired men to take part in daily life and in the public affairs of the community. At this point the citizens’ ideas merged with the humanistic mode of thought.” (Baron, H., 1988. p. 13)
 - 3 Sobre a definição e a história do humanismo reenviamos aqui à nossa síntese exposta em BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. “Arquitetura e Humanismo: do humanismo de ontem à arquitetura de hoje”. In: Malard, 2005. Como referências principais deste estudo citamos, ainda, Baron, H., op. cit., 1988; Campana, A., vo. 9, p. 60-73, 1946; Garin, E., 1992. Kriseller, P. 1978; Renaudet, A. v. 6, 1945; Skinner, 1999.

O cínico Libripeta é aquele que possui muitos livros, que deles faz comércio mais que uso, e que tem só a ambição de ser sábio, pois, de fato, nada produz. A única coisa que ele consegue compor e fazer com que os outros leiam são as duras e severas críticas, cheias de inveja e maledicência, dirigidas aos seus literatos contemporâneos. Ele é o verdadeiro inimigo e antagonista do “douto”. É um homem que perde seu tempo, que não faz do seu saber virtú e que tem a presunção de ser “literatus”.⁴

Protagonista do humanismo renascentista, Alberti foi um dos primeiros a verificar como a ruptura entre a palavra e a realidade, entre o discurso, sobretudo o filosófico, e a *virtú* começa a repetir-se entre os seus contemporâneos. Talvez tenha sido ele, por isso mesmo, o primeiro crítico do humanismo, vendo-o também renascer com uma retórica vazia, abstrata, sem ancoragem ética e propósito pedagógico, sem “funcionar” para a cidade, sem *movere* e transformar a alma do indivíduo, do cidadão e da comunidade, ou seja, como um discurso que se esteticiza e propõe-se como fim em si mesmo. Multiplica-se ao longo de toda a sua obra, ainda que muitas vezes de forma alegórica e dissimulada, a crítica à palavra descolada da *virtú* e à inutilidade do discurso – como no *De commodis*, nos *intercoenales* ou no *Momus* –, tanto dos escolásticos quanto dos seus próprios contemporâneos. Em *Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti* investigamos isto suficientemente e basta-nos aqui retomar alguns pontos.⁵

“Todos os *genera* de discurso público que empregamos são não apenas variáveis em si, mas têm de ser *accommodata* – adaptados ou acomodados – à compreensão popular e ao vulgo em geral”, escreve Cícero no *De inventione*, I. XXIII.108 (Apud. Skinner, 1999 (2), p. 139). “Aquilo que escrevemos não escrevemos para nós, mas para toda humanidade”, também escreve Alberti numa carta a Giovanni di Andrea (Alberti, *Opera inedita et pacua separatim impressa*, p.293). “Escrevendo de modo que cada um me entenda, primeiro busco favorecer a muitos do que agradar a poucos”, ele esclarece no Prólogo do terceiro livro do *Della Famiglia* (Alberti, p.187). Basta-nos isto para mostrar como Alberti exerce sua atividade de escritor segundo um determinado contexto, para um público mais amplo do que o do seu círculo e com propósito persuasivo, útil, capaz de orientar a ação virtuosa e promover uma “vida boa e beata”, *bene beateque vivendum* como ele compreende em Cícero e repete

4 Cf. Garghiella, Ida. Introduziona. In: (Alberti, 1998. p. 16).

5 Cf. Brandão, 2001, especialmente os capítulos II e III.

ao longo de toda a sua obra. Sem tais características, que também balizam a retórica de Quintiliano e Horácio, todo discurso, especialmente o filosófico, é pura tagarelice alienada da vida e da cidade e que merece ser ridicularizado. É o que no *Momus*, escrito por Alberti por volta de 1454, faz Caronte depois de ouvir Gelasto falar das causas, movimentos, substâncias e acidentes das coisas e dos seres. Após a verborrêia prolixa, *grandioribus verbis* e *ordenatiusconfusiora* com que Gelasto se despede do mundo, Caronte declara que os filósofos nada mais fazem do que discursos incompreensíveis próprios a quem não consegue discorrer das coisas mais óbvias e evidentes. Suas palavras estão descoladas das coisas e da verdade, alienadas: são bem ordenadas, mas apoiadas em idéias confusas ou ausentes, sem sentido, fundamento e aplicação concreta. Contra esta filosofia, Caronte contrapõe a do pintor: “este sim que, à força de observar atentamente a forma dos corpos, viu sozinho mais do que todos vós, filósofos, reunidos com todas vossas medições e investigações sobre o Céu.”⁶ Próxima à realidade, a arte revela aquilo que a filosofia esconde ou não consegue ver: ela mostra, é “mostração” e não demonstração: *ut pictura philosophia*, a filosofia como pintura, indicativa, desveladora, é o que Alberti evidencia. No *De Re Aedificatoria*, no *De Pictura*, nos apólogos, nos *intercoenales Anuli* e *Picture*, dentre outras passagens, Alberti reafirma como uma linguagem que produz “visibilidades”, como a das artes e da poesia, é mais útil e eficaz para a persuasão da *virtù*, pois nela ainda não se operou a disjunção entre *res* e *verba*.

A crítica estende-se dos escolásticos aos seus contemporâneos, já no início da segunda metade do século XV, criticados, sobretudo, no recorrente personagem Libripeta, que coleciona livros a esmo, sem saber usá-los, que se move por inveja e por mania de falar à toa, que faz da filosofia um negócio barato e “um meio para conquistar uma auréola superficial de glória e publicidade de uma fama desmerecida entre todos aqueles que não os conhecem a fundo” (Alberti, *Momo o del Principe*, p. 138-140). “No nosso tempo, confirma o apólogo LXXIII, vigora o seguinte costume: não quem sabe, mas quem aparenta saber, vem a ser considerado um grande talento” (Alberti, *Apologhi ed eloghi*, p.66). Sem sabedoria, descolado do real, da *virtù*, dos contextos espacial e temporal e do propósito humano, o discurso do filósofo só se apóia numa retórica técnica, uma retórica no seu pior sentido: tagarelice sem conteúdo e inútil, incapaz de “mostrar”, operar, construir, emocionar, *movere* e transformar a alma dos homens. Para uma filosofia vazia, uma retórica, também vazia, é a que lhe serve.

6 Sobre toda esta passagem do *Momus* cf. (Alberti, *Momo o del Principe*, p. 250-256).

A educação humanística, como formação do homem completo através da revivida cultura clássica, vinha perdendo-se em uma educação puramente literária e aristocrática, contraposta à cultura concreta. O literato monástico, substituindo ao homem rico de uma humanidade integral, e portanto social, já não mais via na humanitas nada mais que elegância literária (Garin, 1952. p. 99).

A cultura tornou-se ou “ornamento de corte” ou “fuga desesperada do mundo”, aponta Garin, em parte devido à conversão dos príncipes em tiranos e à substituição do ideal da *res publica*, de que todos participavam, por outro que procurava afastar todos da vida política. Sobretudo a partir da metade do século XV, o humanismo desancora-se da pólis, na qual havia nascido, e perde sua integridade. Alberti desconfia da eficácia da palavra e do discurso num meio corrompido, deserto de valores públicos e onde todo saber é só aparência de saber e, portanto, engano. São eles artificiais e falazes, gerados pelo fingimento e sem contato com a verdade, a realidade e a *virtù*, ineficazes para orientar a ação humana e a vida dos homens e da cidade. Só inautênticos eles podem trafegar na inautenticidade de uma sociedade onde o falso não se distingue mais do verdadeiro. Sem “alma e coração”, como escreve no *De commodis*, a beleza de uma retórica concebida como mera técnica só serve para mascarar a inutilidade ou vício das palavras e do discurso (Alberti, *De commodis litterarum atque incommodis*Defunctus*, p. 36-140). Palavra e retórica foram irremediavelmente deturpadas pelos filósofos, incapazes de se reatarm à verdade, “excessivamente ávidos de elogios e de glória” e de “ganhare uma fama imortal com a arte de fazer discussões puramente acadêmicas” (Alberti, *Momo o del príncipe*, p. 140). Contrariamente ao que pensaram os primeiros humanistas retomando a retórica de Cícero, Horácio e Quintiliano, Alberti aponta que ao se separarem *res* e *verba*, verdade e discurso, a filosofia perdeu a capacidade de direcionar os atos e os homens para a *virtù* e para o *bene beateque vivendum*. É no vácuo desse falido humanismo cívico que se abrirá o espaço da Arte, uma vez que sua linguagem de aparências, simulações e imagens podem funcionar para refundar, persuadir e preservar a mensagem ética que os filósofos e oradores já não são mais capazes de incorporar. Verificando a fraude e a ruína do discurso humanista, Alberti vê restar nas mãos do artista – este herdeiro de Narciso, mas ao qual veda afogar-se na imagem, na evasão, na paixão pela originalidade, na pura esteticidade ou em qualquer outra espécie de alienação – a única possibilidade de sobrevivência pública do projeto humanista que ele ajudara a inaugurar no início do século XV. Num mundo de ilusões, só na ilusão da Arte consegue a *virtù* e a

verdade trafegarem. É neste espaço da Arte que se tentará reabilitar, preservar e divulgar o projeto humanista original, mesmo dentro de uma sociedade inautêntica e corrompida.⁷

3. A natureza e a realidade do anti-humanismo albertiano e seu conhecimento “por comparação”

No Apólogo LIV, a Sombra fala ao menino que tentava prender os raios de sol nas palmas da mão: “Desista, tolo; as coisas divinas não podem ser consideradas, de forma alguma, no cárcere mortal” (Alberti, *Apologhi ed eloghi*, p. 60). O mesmo hiato existente entre o mundo e o discurso de Gelasto repete-se, aqui, entre a verdade essencial das coisas, se é que há alguma verdade, e nossa capacidade de conhecê-la. Para Alberti, o mundo é o teatro de formas em metamorfoses constantes. Nele, tudo é dinâmico, cheio de contrastes e contradições, sem estabilidade alguma e sem nenhuma certeza quanto a qualquer fundamento último e seguro. Se há algum fundamento, ele é inacessível aos limites mortais de nosso conhecimento. Por esta razão, diz-nos Alberti no tratado *De pictura*, querer falar e ser entendido como pintor, e não como matemático ou filósofo, aos quais cumpre investigar as razões e causas dos fenômenos do mundo. Antecipando a contraposição entre o pintor e o filósofo exposta no *Momus*, Alberti critica uma certa filosofia que, se dedicando a sondar exclusivamente os fundamentos últimos, esquece-se que mais importa construir o *bene beateque vivendum* e um saber útil aos homens em sua contingência e trânsito mundanos, mesma razão que o faz defender o vulgar e elogiar a sabedoria prática de Gianozzo no *Della Famiglia* contra a do *rozzo litterato* que não é útil a ninguém e que tenta aprender com o dizer dos outros aquilo que não aprende com a própria vida (Alberti, *I libri della famiglia*, p.199-201).

No intrigante parágrafo 26 do *De pictura*, Alberti atribui a origem da pintura, e em extensão a das demais artes, a Narciso:

Tem, pois, a pintura como seu título de glória o fato de que qualquer grande pintor verá suas obras adoradas e se sentirá considerado quase como um outro deus. Quem pode duvidar então que a pintura seja mestra, ou, ao menos, não pequeno ornamento de tudo? [...] toda beleza que se encontra

7 Sobre a corrupção das litterae entre os humanistas do seu tempo e a emergência da pintura como meio onde veicular as mensagens do projeto humanista original ver, principalmente, Brandão, 2001, capítulos I, II e III.

nas coisas nasceu da pintura. Por isso costume dizer entre os meus amigos que aquele Narciso que, de acordo com os poetas, transformou-se em flor, foi o inventor da pintura. Como a pintura é a flor de toda arte, a ela se aplica bem toda a história de Narciso. Que outra coisa se pode dizer ser a pintura senão o abraçar com arte a superfície da fonte? (Alberti, 1989. p. 96-97)

Investiguemos como que tal passagem sugere um modo de conhecimento mais apto ao mundo e ao homem do que aquele que estava sendo proposto pelo humanista estagnado e estéril do mundo das letras, como o Libripeta. Ao criticar o humanismo do Libripeta, Alberti expande o próprio território do humanismo e seu projeto. Ao considerar os limites do conhecimento humano e desconfiar, como nos apólogos, nos *intercoenales*, no *Momus* e no *Theogenius*, da *dignitas hominis* em que se cria basear o humanismo, Alberti destrona o ser humano e abre os olhos dele para uma outra “humanidade do homem” e um outro mundo frente aos quais o “rude humanista das letras” se cegava: o “mundo das superfícies”, emblematizado no personagem mítico que contempla a si próprio nas águas trêmulas de uma fonte, julgando ver um outro por cuja beleza se sente cativado.⁸

Não é estranho a Alberti toda uma interpretação lucianesca e medieval do mito de Narciso, que o vê preponderantemente como símbolo da presunção e da idolatria de si; do conhecimento defeituoso, incapaz de distinguir a imagem da realidade e alcançar um conhecimento mais profundo das coisas; ou, ainda, da efêmera vaidade humana. Tais valências encontram-se também cifradas na atribuição albertiana da origem das artes a Narciso. Também não eram desconhecidas de Alberti as interpretações do mito descritas em Ovídio, Plínio, Pausânias, Filostrato, Plotino e outros autores, inclusive medievais, que comportam uma apreciação positiva do mito e servem, entre outras coisas, para suportar uma intelectualidade, uma soberania e uma liberdade da arte e do artista, endereçados pelo Renascimento para o campo das artes liberais, e não mais mecânicas, e para valorizar a imaginação e a fantasia.⁹ Também estes valores positivos estão contidos na enigmática atribuição albertiana. O “olho alado”, emblema que Alberti cunha para si, vê sempre a realidade de várias perspectivas, sabendo-a sempre metamórfica e abrigo de diversos níveis e considerações, inclusive contrapostas entre si.

8 Sobre isto e o que se seguirá nesta parte, cf. o brilhante estudo de (Barbieri, 2000).

9 Sobre as interpretações do mito de Narciso na história, cf. (Barbieri, op. cit., 2000, p. 63-144).

Creemos que a referência a Narciso emerge justamente da possibilidade de abrigar estas ambigüidades valorativas e críticas e, sobretudo, da visão desencantada da vida e do homem, característica do anti-humanismo de Alberti. Do pólo do objeto temos uma realidade extremamente instável, dinâmica e metamórfica frente a qual perde-se o discurso incompreensível de Gelasto. Do pólo do sujeito temos uma capacidade de conhecimento limitada e presunçosa, como a do menino que procura agarrar os raios de sol, submetida a paixões e irracionalidades de toda espécie, próprias ao animal eternamente insatisfeito com sua condição, ambicioso e voraz, como é o ser humano – como retratado no *Theogenius*, nos apólogos, nos *intercoenales* e no *Momus* – ao qual não é conferido nenhum posto privilegiado na criação e nenhuma dignidade. Não há encontro possível entre este ser humano e a verdade das coisas pois só temos acesso às aparências e às imagens delas. Este mundo de imagens e aparências é o assunto do pintor, seu tema, seu objeto de trabalho e de reflexão, descurado pelo filósofo ou pelo matemático, dos quais Alberti procura afastar o seu discurso, como explicitado no início de seus tratados sobre pintura e arquitetura. O mundo da experiência é o mundo superficial dos fenômenos e, para ser compreendido, ele requer também uma “razão de superfície” ou “mercurial”, e não uma razão dedutiva, que se mova em profundidade, como a regida por Saturno.¹⁰ Pois a suspeita de Alberti é que este movimento em profundidade dá-se num abismo sem fundo no qual mergulhamos, apaixonados por uma verdade última que provavelmente não se encontrará jamais atrás das imagens que compõem o mundo. O afogamento, como o de Narciso, é o termo deste mergulho inútil e desta *hybris* de querer conhecer mais do que aquilo que nos é possível conhecer.

Atento e movendo-se na “superfície das coisas”, esta razão do pintor compreende melhor o mundo, coloca as suas várias faces em perspectiva, compõe as coisas em proporção entre si e compara-as, seja nas suas grandezas aparentes, como ele ensina no primeiro livro de seu tratado sobre a pintura, seja nas lições que a *historia* e a linguagem verbal nos transmite e que cumpre ao pintor traduzir em linguagem icônica, como se aconselha no terceiro livro. O efêmero e a contingência são propriedades do mundo dado aos mortais e não lhes cumpre portarem-se como se deuses fossem. Movemo-nos, sempre, num território de sombra e de enganos e a pintura, como o reflexo de Narciso, não é mais

10 Adoto aqui a expressão “razão de superfície”, retirada do já citado estudo de Giuseppe Barbieri, e a qualificação e movimentos distintos dos saberes regidos por Mercúrio e por Saturno, conforme metáfora introduzida por Ítalo Calvino em seu *Seis Propostas para o Próximo Milênio* (São Paulo: Companhia das Letras).

enganadora do que as formas e realidades entre as quais nos movemos, quase narcotizados. Em Alberti, não se sai da caverna de Platão, senão para uma outra caverna de sombras e simulacros tão ou mais enganadora quanto aquela. Este é suspeita e o seu pessimismo de origem. Pintar significa, em Alberti, colocar o homem em contato com a vastidão do mundo e fazê-lo aderir à pluralidade e à mutabilidade das coisas em seus variados contextos e situações.

Em Narciso, como na sua interpretação em Ovídio que tanto influenciou Alberti, vemos misturarem-se imagem e realidade e na reflexão do próprio rosto em águas trêmulas e superficiais. Nele misturam-se o concreto e o virtual. Para Alberti, e nisto ele afasta-se das considerações medievais sobre o mito, não há como distinguir os vários níveis de realidade, pois não há outra realidade senão esta superfície poliédrica, multiforme e irredutível, diante da qual um discurso como o de Gelasto é completamente sem sentido. Signo sem corpo, imagem sem escória material, o reflexo de Narciso é linguagem, e não coisa, em cuja espessura o artista aprende a se mover, a compor e articular com seu *ingenium*, em estado puro, “liberal”, que passa a ser reconhecido mais do que as propriedades materiais que antes definiam o valor de uma obra.

Alberti escreve, abrindo seu tratado sobre a pintura:

Peço, porém, ardentemente, que durante toda a minha dissertação considerem que escrevo sobre essas coisas, não como matemático, mas como pintor. [...] Queremos que as coisas sejam postas bem diante dos olhos, por isso mesmo, ao redigir, nos serviremos, como se diz de uma Minerva mais gorda. [...] Rogo, pois que interpretem nossas palavras como ditas unicamente por um pintor (Alberti, 1989. p. 71-72).

A tradição de Burckhardt e de Michelet faz do Renascimento o momento de descoberta do homem e do mundo. O anti-humanismo albertiano, inspirado no Narciso e conduzido pela “Minerva mais gorda”, precisa esta descoberta: é a descoberta de um “mundo da superfície”, em visão, em seus limites, propósitos e finitudes humanas, como os que nos são dados pelo desenho em perspectiva cujas regras são elaboradas por Alberti e Brunelleschi, simultaneamente. O que faz o pintor, como Narciso, é conferir um valor de realidade à imagem e providenciar uma razão que se mova nela, por “comparação”, e não para fora dela, por “dedução”. Esta é a sua glória – “que o fará

ser considerado quase como um outro Deus”, como exposto por Alberti – e o seu posto estratégico diante do humanismo e dos humanistas do *quattrocento*, cujo campo Alberti critica e reconfigura. Da mesma maneira, ao iniciar o *De Re Aedificatoria*, Alberti também esclarece escrever como arquiteto, e não como filósofo. E para pensar a arquitetura volta a aplicar a “razão comparativa”, que entende as partes só dentro de um todo dentro do qual adquirem fim, sentido e beleza, através da *concinnitas* com que elas se proporcionam reciprocamente e diante do todo do edifício e da cidade. O saber almejado pelo pintor, pelo arquiteto e pelo escultor, como se verifica também no *De statua*, visa a estabelecer um sistema de relações coerentes sobre o real, com suas contingências, intermitências e mutações. Um saber que não separa substâncias profundas e acidentes superficiais; que registra os seres em seu contexto e efemeridade; que faz comunicar, interrelacionar e traduzirem-se reciprocamente linguagens diversas, como a narrativa e a figurativa, através da *historia*; o vulgar e o latim, como no terceiro livro do *Della Famiglia* ou na *Grammaticheta*, com que Alberti dá uma estrutura ao vulgar.

Ao conferir um valor de realidade à imagem e ao “desrealizar” o real, Alberti aproxima a razão da experiência e valida o conhecimento que, partindo do sensível, investiga o mundo enquanto mundo da representação, da linguagem, da palavra e da imagem, às quais substancializa. Menos do que signos de uma interioridade ou de uma verdade divina a ser deduzida, tais representações, linguagens, palavras e imagens conformam rede de “relações superficiais” e elos entre os seres a serem avizinados. Na perspectiva renascentista, e isto tem amplas ligações com o mundo de trocas do comércio, dos bancos e das cidades, há uma medida comum que compara, avalia e medita sobre tais representações enquanto representações que comportam um valor de realidade e que estabelecem ligações entre os vários níveis e entidades do real. Assim, por exemplo, os números e proporções, como no *De Re Aedificatoria*, comportam valores mágicos; as letras, símbolos e palavras, como no hermetismo e na cabala, comportam substância, realidade e poder de agir sobre a alma e transformar os homens, os afetos, as disposições, os objetos e a natureza. As inscrições e incrustações feitas por Alberti no pequeno templo dedicado a Giovanni Rucelai exprimem esta reverência ao poder das letras e dos símbolos herméticos. Esse poder das letras e das palavras, também presentes na cabala familiar aos renascentistas, de Dante a Giordano Bruno, Alberti leva para a pintura através do mito de Narciso. A verdade dos fenômenos está na linguagem, na representação e na finitude com que eles se

apresentam a nós, e nosso conhecimento deve mover-se neste limite, sendo-nos impossível dar conta do infinito e fixar o fundamento último das coisas, como se o quiséssemos segura-lo nas mãos feito um raio de sol.¹¹

Na frágil e finita moldura humana em que as coisas nos são apresentadas, o artista ensina mais que o humanista libripeta, o filósofo, o cientista e o matemático, os quais só conseguem aplicar-se a objetos estáveis e relações fixas que pouco ou nada encontram-se no mundo. Como diz Caronte, o pintor vê mais do que todos os filósofos juntos, cuja “razão profunda” explora e mede os céus, sem levar em conta o homem, sua vida, seus limites e condições mortais, o que torna ineficaz o conhecimento por ele engendrado. Estudando o que vê, o pintor perscruta as verdades que se revelam na “superfície”, termo rebatido constantemente ao longo de todo o primeiro livro sobre a pintura, de um mundo condensado num estrato de aparências representáveis e oferecidas às possibilidades da linguagem e da perspectiva que coloca as coisas, espaços e tempos em comparação e proporção recíprocas. Como Alberti aponta no parágrafo 18 do *De pictura*, ao compararem o alto e o baixo, o grande e o pequeno, o longo e o breve, o claro e o escuro, o largo e o estreito, o pintor trabalha com aquilo que os filósofos chamam de acidentes e processa todo o seu conhecimento “por comparação”, das coisas entre si e delas com o ser humano. Comparando-nos com elas é que as conhecemos e conhecemos a nós mesmos: é essa a perspectiva, compartilhada por Alberti e seu amigo Nicolau de Cusa, que Libripeta e Gelasto não portam. Só a comparação, considerando os acidentes e a superfície, dá conta de uma realidade multifacetada e metamórfica e de uma natureza instável e contraditória, impossível ser capturada sempre de um mesmo modo. Só a comparação serve a um propósito mais universal e útil ao ser homem, também ele considerado em seus acidentes e contingências, e não dentro de uma essência fixa e abstrata.

Beiramos então a antropologia albertiana. Sendo-nos dado um mundo em superfície, para compreendê-lo é mais adequado a “razão de superfície” do pintor, sua “Minerva mais gorda”. Compreender este mundo de acidentes

11 Este parágrafo estabelece inúmeras ligações entre os pensamentos albertiano e o de Nicolau de Cusa, seu amigo. Além disso, ele conecta nosso humanista com Leonardo da Vinci, sobre o qual falaremos mais adiante e especialmente quanto à valoração da imagem, e com Giordano Bruno, influenciado por Nicolau de Cusa no que se refere à aproximação entre a razão e a experiência sensível, aos limites de nossa capacidade de conhecimento e à substancialização das representações e da linguagem, como na cabala, dentre outros aspectos. Os aspectos do pensamento e da ontologia bruniana que, a meu ver, se aproximam da antropologia, da gnosiologia e da cosmologia de Alberti, emergiram na conferência “Giordano Bruno e a Inquisição”, pronunciada pelo filósofo Newton Bignotto (UFMG) por ocasião do Seminário do Núcleo de Estudos Judaicos da UFMG, em 10 de agosto de 2007.

em superfície, coloca em cena também um homem que não se define como uma essência fixa, pois ele está sempre misturado aos seus acidentes, circunstâncias, limites, contingências e qualidades secundárias que lhe são constitutivos. À intermitência da realidade corresponde um homem fragmentado, indivíduo “em divisão”, metamórfico, camaleônico como o próprio escritor Alberti que se disfarça em várias máscaras e personagens para considerar o poliedrismo do real e para agir nele. Assim como o reflexo que o filho da ninfa vê sobre as águas da fonte, o ser humano e a realidade em Alberti não precisam ser fundamentados. O humanismo, ou anti-humanismo, de Alberti prescinde de uma definição do humano, pois ele é ser em circunstância, aberto às solicitações e aos diversos níveis do real, o que exige dele também uma polimorfia e uma multidimensionalidade. Não há um “humano do homem” definido metafisicamente por Alberti – como, por exemplo, ao defini-lo como um animal racional ou ao distinguir um *homo humanus* de um *homo barbarus*, como encontramos na constituição do humanismo na Roma antiga – senão nesta sua abertura ao apelo do mundo em sua “superfície”, neste seu estado permanente de “ek-sistência”, de existir fora, como na representação do jovem à fonte. Em Alberti, o “humano do homem” não está em uma dignidade intrínseca, mas na sua possibilidade de extroverter-se, dimensionar-se entre as coisas, agir, expor-se e relacionar-se com elas, em sua condição histórica e fenomenológica. O humanismo de Alberti é, diante de Gelasto, dos escolásticos ou do Libripeta, anti-humanista, pois não encontra uma definição abstrata do ser humano senão no momento em que este é projetado diante do jogo de superfícies e circunstâncias que o mundo lhe coloca em perspectiva ou perspectivas. Diante do apelo, da intermitência e indigência deste mundo de superfícies e acidentes exige-se menos as letras do Libripeta, as certezas numéricas do matemático e a filosofia de Gelasto do que o atento olhar e o pensamento “por comparação” do pintor. Com as linhas que traça, o pintor define superfícies, que por sua vez definem os membros e os corpos e revelam a história e a alma dos personagens na obra, ensina Alberti no *De pictura*. Trabalhando sobre a fisionomia, ciência bem investigada no Renascimento, Alberti correlaciona estados da alma e caráter das pessoas com seus traços e posturas corporais. Da mesma forma que saúde e beleza do corpo refletem a *mediocritas* e a simetria da alma, também o ornamento do edifício exibe a *concininitas* e o decoro que definem sua beleza e seu projeto. O olho é o mediador entre a alma e os corpos e é o artista aquele que reconhece e trabalha sobre o valor sapiencial das imagens que nos são oferecidas na “carne” superficial em que o mundo e a natureza nos são oferecidos.

Da mesma forma, também as pinturas, desenhos, estudos, invenções e hipóteses científicas de Leonardo da Vinci exercitarão um saber que não separa substâncias profundas e acidentes superficiais; que registra os seres em seu contexto e efemeridade e procura-lhes laços e interrelações entre si e conosco; que trata de intercomunicar e traduzir várias linguagens e campos do conhecimento. Qualificando-se como “homem sem letras”, Leonardo tanto procura afastar-se também do humanismo estéril dos Libripetas quanto amplia e recobra o humanismo original e seu propósito de servir ao *bene beateque vivendum*. Como Narciso, ele diz em seu tratado que “a pintura abraça a superfície”. Tal como Alberti aponta que os corpos figurados na história traduzem os movimentos da alma, também Leonardo apreenderá a verdade imediata, cambiante, intermitente e incontrolável que estes corpos oferecem ao olhar, ao contrário do matemático e do filósofo que cegam-se para ela e mergulham no interior deste corpos, a procura de uma verdade abstrata e inacessível.

Alberti e Leonardo são emblemas deste “nascimento” do mundo em sua superfície e mutação, da experiência do mundo e sua reinvenção constante, da confiança na pintura como um modo de compreendê-lo melhor que os discursos vazios do Libripeta e da capacidade dela veicular mais universalmente o projeto humanista original dentro de um mundo e um ser humano estruturados pela *figura* e pela representação. Ambos fazem da arte ciência e da ciência, arte. Ambos sabem que nos movemos num mundo de reflexos e sombras, como a caverna de Platão, e que é inútil fugir dele, tal como é impossível evadir-nos do reino da linguagem e da representação, das superfícies ambíguas e frágeis, dos acidentes inescapáveis. Ambos consideram o pintor como um criador de representações e imagens que servem para a construção do real e da natureza, e não apenas para sua imitação, pois também estes só chegam até nós enquanto descontínuos, cambiantes e mediante representação e linguagem. Ambos propõem uma outra estratégia cognitiva para este mundo de evidências, distinta da intoxicada verborrêia em que caíam alguns dos humanistas que lhes eram contemporâneos: a estratégia de uma razão comparativa, condizente a um mundo de superfície, em mutação, desprovido de toda garantia e certeza últimas e, até mesmo, de instituições sociais e políticas sólidas. Como o nosso.

Referências Bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. *Dizionario di Filosofia*. Milano: Editori Associati, 1993.
- ALBERTI, Leon Battista. *Opera inedita et pacua separatim impressa*. (a cura di Hieronymo Mancini). Florença: Sansoni, 1890.
- _____. *De re aedificatoria. Larchitettura*. (a cura di Renato Bonelli e Paolo Portoghesi). Texto latino e tradução de Giovanni Orlandi. Milano: Il Polifilo, 1966.
- _____. *I Libri della famiglia* (a cura di Ruggiero Romano e Alberto Tenenti). Torino: Einaudi, 1969.
- _____. *De commodis litterarum atque incommodis*Defunctus*. Milão: Marzorati, 1971.
- _____. *On Painting and on Sculpture. De pictura/De Statua* (a cura de Cecil Grayson). Trad. Cecil Grayson. London: Phaidon Press, 1972.
- _____. *Apologhi ed eloghi* (a cura di Rosario Contarino). Genova: Costa & Nolan, 1984.
- _____. *Momo o del Principe*. (a cura di Rino Consolo) Genova: Costa & Nolan, 1986.
- _____. *Da pintura*. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Unicamp, 1989.
- _____. *Intercoenales*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1998.
- BARBIERI, Giuseppe. *Linventore della pittura: Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*. Vicenza: Terra Ferma, 2000.
- BARON, Hans. *In search of florentine civic humanism*. New Jersey: Princeton Universtiy Press, 1988.
- BIGNOTTO, Newton. *Origens do republicanismo moderno*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- _____. República dos antigos, república dos modernos. *Revista USP*, São Paulo, n. 59, set./out./nov. 2003, p. 36-45.
- _____. Retorno al republicanismo. *Primas, Revista de historia intelectual*, Buenos Aires, n. 7, 2003, p. 211-227.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A república da arquitetura. *Revista USP*, São Paulo, n. 59, set./out./nov. 2003, p. 8-21.
- _____. Do Humanismo de Ontem à Arquitetura de Hoje. In: MALARD, Maria Lúcia. *Cinco Textos sobre Arquitetura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005. p. 21-61.
- CAMPANA, Augusto. The origin of the word "humanist". *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, Londres, v. 9, 1946.
- GARIN, Eugenio. *Lumanesimo italiano*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1952.
- GARIN, Eugenio. *Rinascite e rivoluzioni*. Bari: Laterza & Mondadori, 1992.

- GRASSI, Ernesto. *La Mania Ingegnaosa*. In: *L'umanesimo e "la follia"*. Roma: Edizioni Abete, 1971.
- _____. *Rhetoric as Philosophy: the Humanist Tradition*. University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1980.
- _____. Heidegger and the question of renaissance humanism. *Medieval and Renaissance Texts & Studies*, Binghamton, New York, 1983, vol. 24.
- _____. *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della Retorica*. Napoli: Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1989.
- _____. *Renaissance Humanism Studies in Philosophy and Poetic*. *Medieval and Renaissance Texts & Studies*, Binghamton, 1998.
- GREENSTEIN, Jack Matthew. *Historia in Leon Battista Alberti's On Painting and in Andrea Mantegna's Circumcision of Christ*. Michigan: Michigan University Microfilms International, 1991.
- KRISTELLER, Paul O. *Concetti rinascimentali dell'uomo e altri saggi*. Firenze: La Nuova Italia, 1978.
- LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis: the humanist tradition of painting*. *The Art Bulletin*. New York, vol. XXII, n. 4, december 1940, p. 197-269.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés; LANCEROS, Patxi. *Diccionario interdisciplinar de Hermenéutica*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1997.
- PLEBE, Armando e EMANUELLE, Pietro. *Manual de retórica*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- RENAUDET, A. *Autour d'une définition de l'Humanisme*. *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*. Paris, v. 6, 1945.
- SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 (1).
- _____. *Razão e retórica na filosofia de Hobbes*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: UNESP, 1999 (2).
- SPENCER, John R. *Ut rethorica pictura*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, London, v. XX, n. 1-2, 1957, p. 26-44.
- TESAURO, Emanuele. *Argúcias humanas*. Trad. Gabriella Cipollini e João Adolfo Hansen. *Revista do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura*, n. 4, dez. 1997.