

Renascimento: recorte temporal – sec. XIV, XV e XVI

Rinascitá (Vasari) : renascer da Antiguidade após a *media aetas*, **retorno a um ponto de origem sem expectativa de progresso ascendente**, mas sustentado numa circularidade assimétrica de formas, costumes e instituições

A própria noção de progresso não possuía então as acepções de linearidade e movimento ascendente – falava-se no progresso dos males e dos bens. Havia, isto sim, uma ideia de **ciclos das artes**, desenvolvida e teorizada nas *Vidas* de Vasari, publicadas inicialmente em 1550 e aumentadas na segunda edição de 1568

Tal noção de ciclos consiste na aplicação para a pintura, a escultura e a arquitetura de uma lógica bastante aceita no mundo antigo e no Renascimento, fundada numa cosmologia alicerçada na distinção entre uma esfera celeste, sempre igual a si mesma, e uma esfera sublunar, suscetível a ciclos diversos e transformações. **Todas as criações humanas, como cidades, formas de governo e costumes, deveriam seguir ciclos análogos aos movimentos da natureza**. Uma vez alcançado o ápice, seria de imaginar a **corrupção e degradação**, em função da instabilidade atribuída às coisas humanas.

É o que teme Vasari: “a arte alcançou tudo o que podia ser feito na imitação da natureza, e ela chegou tão alto que mais se pode temer um retrocesso que esperar novos avanços”.

Maria Berbara (Renascimento Italiano: Ensaio e traduções):

Nos escritos de Francesco Petrarca (1304–1374) floresce a ideia do Renascimento. Enquanto a historiografia medieval dividia a história em antes e depois do nascimento de Cristo, Petrarca considera os séculos que sucederam a derrocada do império romano ocidental e o momento contemporâneo a ele como um período de retrocesso, obscurantismo, barbárie e decadência. Para Petrarca, o esplendor romano de grandes homens, sábias letras e belas obras entrara em profunda e irreversível decadência a partir da conversão do Império ao cristianismo, no século IV; por período “antigo”, assim, ele entendia aquele anterior à decadência romana causada pela adoção do cristianismo; por “moderno”, o posterior. Em suas cartas e poemas, Petrarca preconizava o nascimento de uma nova era, na qual a neblina dos séculos passados se dissiparia graças ao retorno à claridade meridional da antiguidade clássica. Anos depois, o humanista Flavio Biondo (1392–1463) cunharia o termo *Medium Aevum*, ou Idade Média, para referir-se ao período transcorrido entre o saque de Roma pelos Godos, em 410 (por ele equivocadamente datado em 412), e 1412. O esquema segundo o qual entre a grandeza dos antigos e o seu renascimento, no século XV, transcorre um período intermédio de mil anos, influenciou profundamente humanistas, historiadores, filósofos e artistas da época, e segue vivo, de certa forma, até os dias atuais. Naquele contexto, o termo *rinascita*, renascimento, tornou-se corrente, na medida em que pensadores contemporâneos passavam a considerar a era em que viviam como o receptáculo da longa tradição clássica, a qual, ignorada ou vilipendiada ao longo de séculos, podia finalmente reencontrar a luz do dia.

[...] Em solo italiano, alimenta-se o sentimento de herança relativamente ao passado clássico e a confiança na possibilidade de restaurá-lo. Embora autores gregos e latinos tenham sido lidos

e respeitados por intelectuais medievais, nos séculos XIV e XV a tradição clássica torna-se o paradigma absoluto, opondo-se ao passado medieval obscuro e bárbaro. Por outro lado, graças a homens como Petrarca, Dante e Giotto, assim como à solidez do conhecimento das línguas clássicas e dos estudos produzidos sobre os textos antigos, cresce o orgulho pelas realizações presentes.

Paralelamente, surge toda uma geração de humanistas “antiquários” que se dedicavam a pesquisar e anotar inscrições latinas, assim como a reconstruir a topografia das cidades antigas, sobretudo Roma, a partir da observação minuciosa das suas ruínas.

[...] Por outro lado, diversas obras pictóricas e escultóricas da antiguidade romana eram exumadas e posicionadas em lugares de honra, onde artistas contemporâneos avidamente estudavam-nas e copiavam-nas. Sobretudo em Roma, mas também em Veneza e outras cidades italianas, formam-se importantes coleções particulares de antiguidades, como por exemplo a do Cardeal Federico Cesi.

Wolfflin – dois renascimentos na Itália: o do quattrocento florentino e do século XVI

Bayer:

a) Florença – separação da arte primitiva

P 101 – Se vive em Florença a aventura da ciência, uma sede de descobrimentos que conduz todo aquele que tinha algo a ver na criação artística diretamente do arcaísmo ao classicismo. Isso se fez acompanhar **da forte tendência para um naturalismo sui generis que revelará características próprias**

Ao chegar ao seu fim o giotismo, **desaparece a pintura espontaneamente cristã**. Os objetivos da arte se tornam autônomos, a arte se torna independente e se converte em laico, como pode ver-se em Masaccio. Se requer o ensino dos mestres pintores e não mais dos teólogos. Os papas não tardaram em favorecer a pintura que tomará a religião como mero pretexto.

Giotto



O **gosto pelo mundo sensível é decisivo**. O universo material, de agora em diante, inspira amor por si mesmo e já não como linguagem simbólica. **A isto se deve a primeira conquista de Florença: o corpo e a figura humana;**

Masaccio:



Carlos Leite Brandão (o corpo no Renascimento)

A representação do corpo na Idade Média era presidida pela prévia adoção de elementos esquemáticos e abstratos dentro dos quais a figura era construída. O que se tinha em vista não era propriamente a realidade do corpo mas sua acomodação dentro de grades e proporções figurativas e simbólicas, como o esquema dos três círculos em que se representava a cabeça de Cristo, exemplificadas em Villard de Honnecourt e tão bem estudadas por Panofsky, ao tratar da escultura, da pintura e da arquitetura do período. Assim concebido, o corpo serve como índice da imutável e universal ordem celeste, porta-se como alegoria do divino e caminho para o seu conhecimento, conduz-nos da ordem terrena para a ordem celeste, do micro para o macrocosmo. A natureza terrena encontra sua dignidade só na medida em que corresponde à ordem divina e às Sagradas Escrituras. Seus corpos são representados dentro de uma visão teocêntrica, através da qual o artista pretende se fundir com o divino e vislumbrar a realidade incorpórea e imortal, contraposta ao espaço mundano e à história

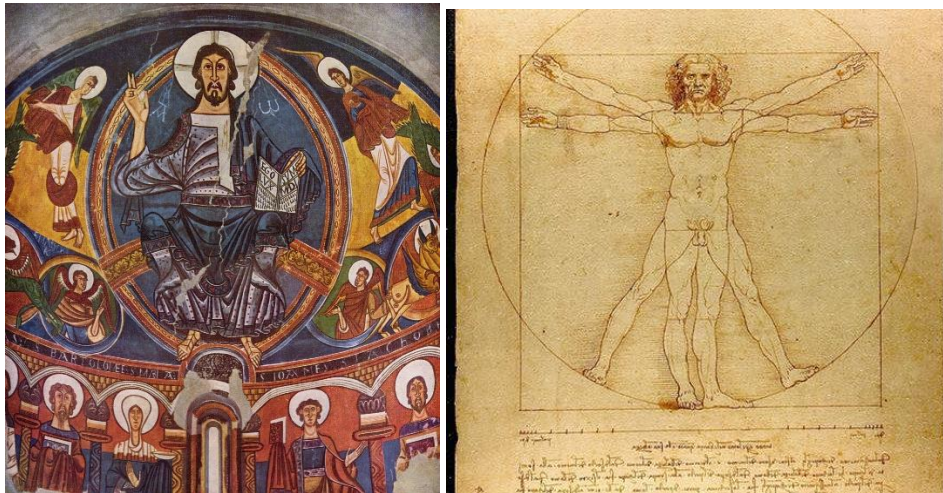
O corpo ético

No segundo livro do *De pictura* (1435), Alberti (1404-72) coloca os corpos a serem representados em função da *historia* ou dos acontecimentos com os quais eles estão envolvidos. Essa *historia*, colocada à margem na pintura medieval e em sua figuração do eterno, insere a dimensão temporal e vivida: o ser humano no tempo e o tempo como coisa humana. Não é a beleza física dos corpos ou a sua representação naturalista, a *mimesis*, que interessa ao pintor albertiano, mas a beleza da *historia* e a transmissão de fatos e valores ao espectador. Os corpos expressam-se na história, e não fora dela. Representar a *historia* tem um sentido ético e pedagógico: conformar as almas dentro do *bene beateque vivendum*, uma vida mais justa e melhor que os homens devem procurar construir em sua vida pública e privada.

[...] Como se lê nesse segundo livro do tratado sobre a pintura, os corpos destilam uma polissemia de sentidos, a um só tempo éticos e estéticos, tensionados sob as noções de conveniência, dignidade, natureza, beleza e imitação. Posta a serviço do primeiro humanismo, a representação do corpo em Alberti recoloca o mundo, as ações humanas e o tempo histórico no motivo e no tema da pintura, a jusante do caminho trilhado por Giotto. A *historia como res gesta* — a fulgurar nos atos figurados, nas posições dos corpos e nos panejamentos — vem educar a alma do espectador dentro de um projeto ético calcado na *virtù*. Assim, o corpo representado (incluindo a natureza, mesmo que Alberti não se dedique muito à análise de sua

representação), a atividade do artista e a fruição do espectador são animados pela mesma alma do *éthos* a trafegar entre essas três instâncias

Esse ambiente de renovação cultural, levou a uma atenção especial às questões mundanas, a examinar as práticas artísticas a partir do critério do **verossímil histórico** – o que tais práticas podem ter significado para os homens dos séculos XV e XVI, segundo costumes e preceitos de ampla circulação e difusão cultural



Panofsky (Ideia) : Publicações do renascimento italiano: a arte tem por missão ser uma **imitação direta da realidade**. Essa prescrição marca o começo de uma nova época cultural. Algo de extraordinariamente novo aparece: o pintor é aconselhado a colocar-se em frente a um modelo 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**

A grande novidade do Renascimento consiste no fato de que a característica humanista da época conseguiu desenterrar do esquecimento medieval uma concepção que pretendia que a obra de arte fosse a reprodução fiel da realidade. Mesmo na Antiguidade esta concepção apresentava-se rejeitada pelo Neoplatonismo, porém neste momento histórico de que estamos tratando, **há uma identificação com a Antiguidade no fato de que ressurgiu a exigência de que haja o triunfo da arte sobre a natureza por meio da imaginação aliada à inteligência**. O dever do pintor é o de escolher na diversidade dos objetos da natureza, ou seja, ao mesmo tempo em que se cria a necessidade de utilizar a natureza como modelo da arte, cria-se também a **responsabilidade do artista escolher o que há de mais belo (sobretudo segundo o padrão humanista do método2, das proporções) na natureza**, de maneira que a arte consiga **superar** a simples verdade natural e alcançar o belo. O pintor é aconselhado a pôr-se em frente à um modelo

O naturalismo florentino nunca pode se radicar completamente em uma tenaz observação; o artista requer, em seu próprio naturalismo, da imaginação e da memória. Quer dizer, uma constante colaboração do pensamento. **Neste realismo resulta obrigatório um certo idealismo**.

Por esses anos nasce e se desenvolve igualmente a pintura de cavalete. O realismo se apresenta aqui mais minucioso, se centra no detalhe e **rivaliza com a natureza ao copiá-la**

Se trata pois, de “uma naturalismo limitado. O drama e a decoração – ou seja, a intenção – se sobrepõem ao naturalismo. Nunca é suficiente o espetáculo real: há expressão, e o gesto expressado com frequência se deve mais à imaginação que à observação”

[...] a introdução do realismo na pintura aniquilou e fez desaparecer o misticismo gótico.

Panofsky (Idea): Mas, paralelamente à ideia de uma imitação da natureza, uma outra ideia 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**”, cuja liberdade criadora pode modificar as aparências ao se afastar 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 consequência 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, ordena-se não menos insistentemente que ele escolha na diversidade dos objetos da natureza o que há de mais belo, que evite toda deformidade, sobretudo quanto às proporções, e de maneira geral se afaste da simples verdade natural para se elevar à representação da beleza

Os grandes artistas do século XV como Botticelli, conseguiram trazer de volta da Antiguidade a importância da busca pela semelhança com a natureza, que havia sido esquecida pelo **Neoplatonismo**. Para que fosse possível manifestar esta importância latente no pensamento do Renascimento, percebeu-se a necessidade de uma exigência do **sujeito agir na natureza segundo sua razão**. Ambas as exigências foram o ponto de partida para se pensar o problema sujeito/objeto, uma vez que originalmente pressupõe a existência de um sujeito que pensa o mundo e o imprime em sua obra

b) Do século XVI ao classicismo evoluído

A estética do renascimento italiano do século XVI se distingue **pelo descobrimento do indivíduo: *l'uomo singolare***..... Entre esses indivíduos, o Renascimento pode distinguir e viu surgir vários homens que não eram somente manifestações interessantes do *genus homo* senão que encarnavam dentro de si muitos seres humanos, *uomo universale*. Como Dante, Alberti, Leonardo

O ressurgimento da Antiguidade havia sido iniciado desde o sec. XII. Com o auxílio dos poetas antigos se descobre a **beleza da natureza**, que deixa de ser um inimigo, um elemento aberrante, maldito e temido, porém, não obstante, que nos escapa e segue sem submeter-se a nossas ordens. Desde Boccaccio até os poetas do sec. XVI e no próprio S.Francisco, observamos esta reconquistada familiaridade com a natureza, com a **natureza suavizada e**

ornamentada; haverá que esperar que surja o romantismo para poder familiarizar-se com a natureza selvagem e espantosa

Ao mesmo tempo se redescobre a beleza humana e se suscitam as questões do colosso , da estatura humana.

Se vai formando uma nova concepção de arte. Durante a **Idade média, a arte é uma serviçal**; é um raciocínio dirigido ao cumprimento de algumas obras, caracterizado sempre por uma aspecto racional e de exclusividade racional, e a ressonância e vibração sentimental se consideram sempre como elementos inimigos. **O ideal da Idade Média se simboliza no santo, justamente aquele tipo humano que deseja negar o sensual e o animal.**A arte medieval é inestética. **A preocupação pela beleza não existe, e a arte unicamente se orienta por sua utilidade.** ...A arte imita a natureza, porque a natureza é um ser vivo a serviço de Deus. Imitar a natureza equivale a rezar. ...O elemento ativo na arte é um ato de fé. O contemplativo corresponde a contemplação divina

Imaginemos o extremo oposto. A beleza sensível glorifica em sua raiz as mais elevadas manifestações da arte. A vida não é meramente vida contemplativa; o homem deixa de anular sua sensualidade: esta deve expandir-se.

A arte se transforma neste momento de meio em uma arte em si; aparece a arte pela arte, que irá se acentuando como tal a partir do sec. XVI.... O equilíbrio entre Ideia e Forma não se realizou. **Se reconheceu que o decisivo é uma concepção do tempo mais que uma concepção do espaço.** Na arte primitiva os personagens eram estáticos; as figuras estão isoladas em uma postura mais que em um movimento. ...Na arte primitiva é notória a **ausência de composição e de capacidade de organização dramática: domina a justaposição e não a subordinação**

[...] a matéria de que se compõe uma obra também tem sua importância. Os primitivos oferecem em todos os aspectos uma similitude devido a que pintam geralmente com clara de ovo em tabuas lisas. Dominam as cores primárias.. A matéria é mínima e vale por sua preciosidade, por seu aspecto de esmalte. **Posteriormente nascem com os clássicos a experiência do óleo e as riquezas dos materiais**

Leonardo da Vinci



O Conceito do Belo

O Quattrocento italiano é um período do Renascimento que se apresenta como uma fase abrangente no que se refere à coexistência de várias posições culturais. Abrangente, senão paradoxal, uma vez que o período englobava vertentes quase que antagônicas para dar forma a uma cultura particular. **Conviviam simultaneamente as vertentes tomistas que buscavam tornar a arte mais simples; o cientificismo humanista que não dispensavam os tratados que enfatizassem a importância do conhecimento científico do artista; e as vertentes Neoplatônicas, com o a de Marsílio Ficino, que, por sua vez, que não libera a mentalidade a priori da inteligência do sujeito**

A Filosofia de **Ficino** apresenta uma concepção de **beleza como equivalente ao amor advindo da inteligência divina**, que, por sua vez, é irradiado aos anjos, às almas e aos corpos respectivamente. **Alberti** também contribui com sua definição de beleza, que, de acordo com o autor, consiste na **harmonia das artes com o todo, segundo as leis de proporção, uma vez que considera a harmonia a lei absoluta da natureza**. Com a posição de Alberti, de que a beleza está submetida à natureza, ocorre uma primeira dissociação entre o belo e o bem, ainda não realizada desde a Antiguidade. O grande passo humanista que renuncia a uma interpretação metafísica da beleza, confere à Estética uma autonomia, que culmina somente depois de três séculos com a solução do problema sujeito/objeto

Alberti, portanto, entendia o belo como constituinte de um todo harmônico, colocando a natureza como soberana, sendo necessário então, a renúncia de uma interpretação metafísica da beleza, dissociando a dicotomia entre o belo e o bem presente no pensamento artístico desde a antiguidade. O teórico julgava que a faculdade de “perceber em espírito a beleza” só é possível pela experiência, portanto, **a beleza é “filha da imaginação”** (PANOFKY, 1994, p. 58), que por sua vez, deriva da realidade sensível: a imaginação age sobre aquilo que lhe é dado pela experiência, é um produto do conhecimento humano. Neste caso, é correto afirmar que, a Teoria da Arte do pré- renascimento não sofreu fortes influências da efervescência Neoplatônica de Ficino, porém, não podemos ignorar o fato de que este momento histórico se destacou um desenvolvimento da noção de idéia, ou seja, uma notável contribuição do legado platônico

Panofsky(Idea): Temos, então, uma transformação do sentido de ideia, uma vez que esta assume um princípio material, ou seja, a ideia do pintor é elaborada por meio daquilo que observa na prática, pela experiência e pelo espírito. Porém, deve ficar claro **que dizer que a ideia de beleza depende da realidade não implica em sua independência de uma aura metafísica, uma vez que é o espírito ou a imaginação do artista que conhece a natureza.** **Estamos diante de uma primeira construção argumentativa que propõe uma inversão do termo ideia que adquire um sentido naturalista e que pressupõe o desconhecimento do viés platônico da teoria das ideias.** Há, no entanto, uma **segunda inversão** que, por sua vez, propõe **que a ideia não preexiste à experiência e nem existe a priori no espírito, mas se mostra como um produto da qual decorre a posteriori, ou seja, deriva da realidade.**

Alberti

Retratado por Jacob Burckhardt em meados do século XIX como uma espécie de **modelo do “homem universal”**, precursor imediato de Leonardo, sujeito de inúmeras aptidões – arquiteto, pintor, literato, estudioso da matemática e da física, músico, orador de rara eloquência, homem cultivado e discreto –, o florentino Leon Battista Alberti (1404-1472) foi considerado por diversas tradições interpretativas uma espécie de **síntese dos valores culturais do Renascimento e do Humanismo**

A bem da verdade, já em seu tempo, ou ao menos um século depois de sua morte, Alberti era tido como espécie de símbolo.... Se é emblema, Alberti o é do **humanismo.....** certamente, **emblema da unidade sempre desejada, e quase nunca alcançada, entre teoria e prática**

A educação florentina do século XV, emulando autoridades antigas, valorizava sobremaneira o **estudo literário**, mas em sentido distante do que se convencionou denominar, modernamente, de aquisição de “cultura geral”. Pode-se dizer que os escritos humanistas sobre a educação dos jovens alicerçavam-se tanto na **indissociabilidade entre ética e retórica** como na **defesa da complementaridade entre prática e teoria, vida ativa e vida contemplativa** – o que se pode perceber na leitura de escritos do Quattrocento voltados à formação dos jovens.

Em texto da década de 1420, Leonardo Bruni atribui grande relevo à leitura, meditação e imitação dos textos antigos, assim como à instituição retórica: “aqueles que desejam alcançar a excelência [...] devem possuir antes de tudo perícia não pequena nem vulgar nos estudos literários, mas grande e constante e acurada e profunda”. **Esperava-se que o estudo nutrisse a alma a partir de bons modelos, emulados na composição de peças letradas e na própria conduta nos espaços citadinos.** Por essa razão, segue Bruni, o estudante deve se ater apenas aos “livros dos ótimos escritores latinos, guardando-se distância, porém, dos livros redigidos de forma rude e grosseira, calamitosa ruína do nosso engenho”. Os bons exemplos produzem o efeito de aguçar o engenho; os maus exemplos podem até mesmo arruiná-lo.

O contato com as “boas letras”, todavia, era considerado pouco útil se não fosse complementado por uma apropriada *scientia rerum*, conhecimento das “coisas do mundo” – dito de outro modo, experiência. O tom é ciceroniano, e remete à noção do orador pleno, eloquente não apenas por dominar técnicas persuasivas e modos elocutivos e dispositivos, mas também, e necessariamente, pelo conhecimento profundo da matéria tratada, *rerum cognitione*

Alberti escreve em 1435 seu primeiro tratado sobre as Artes, o *De Pictura*, dividido em 3 livros que tratam, respectivamente, da **mecânica da perspectiva**, do **desenho das pinturas** e da educação do artista. No ambiente florentino dos Quattrocentos, sublinha Baxandall, uma arte é por definição, algo ensinado substancialmente por meio de preceitos. Para formar um corpus preceptístico que fundamente a Arte e justifique a conduta dos artistas, Alberti toma preceitos fornecidos pelas disciplinas do **trivium (lógica, gramática e retórica)**, em particular pela Retórica, seguindo os escritos de Cícero e Quintiliano.

Apesar de separados por mais de uma década, **De Pictura e De Re Aedificatoria** reverberam a relação de Alberti com os artistas em sua longa estadia em Florença e, em ambos, as preceptivas traçadas para as Artes contemplam, necessariamente, a **tratativa da beleza**. No primeiro, atribuindo ao pintor a tarefa de realizar em suas obras a venustidade máxima (grande beleza, graça) e corrigir quaisquer imperfeições de seus modelos. Alberti principia a delinear uma doutrina moderna do belo, que recebe contornos mais precisos no tratado da Arquitetura.

Alberti - Santa Maria Novella



De re aedificatoria contém a doutrina de sua verdadeira estética. Sua estética se apresenta com maior clareza e condensação ao iniciar o livro VI e ao longo de todo o livro IX

A definição de beleza: é a **CONCINNITAS (conveniência)**, quer dizer, uma **certa conveniência fundamentada em todas as partes**. É a harmonia, a perfeição. Porém esta definição é inteiramente negativa:

“ a beleza é uma certa conveniência razoável mantida em todas as partes para o efeito a que se as deseja aplicar, de tal modo que não se saberá adicionar, diminuir ou alterar nada sem prejudicar notoriamente a obra”.

A beleza se logra quando se sente que toda mudança resultaria nocivo.

Esta beleza tem um fundamento objetivo: é a mimesis aristotélica, porém engrandecida e transformada. **Se baseia na imitação da natureza, é a recriação de organismos à maneira do procedimento natural:** “Esta *concinnitas*..., eu diria gostosamente que **participa de nossa alma e de nosso entendimento**. É vasto o campo em que pode atuar e florescer: abraça a vida e o pensamento dos seres humanos e determina e dá forma ao mundo”. **É essa uma ideia inteiramente platônica.**

Subjetivamente, a beleza é um acordo no juízo dos especialistas, e existe uma distinção fundamental entre a unidade de uma razão (*innata ratio*) e a caprichosa *vanidade* (vaidade) da opinião. **Se pode conhecer verdadeiramente o belo, e este conhecimento ultrapassa o sensualismo e o impressionismo dos gostos**. Essa dupla ideia é resultado de toda a especulação estética escolástica e tem como origem os dois grandes temas da razão e vitalismo em São

Tomas: **uma racionalização do gosto no juízo estético; uma reprodução no criador do processo de natureza que atua como o grande Ser vivo.** Porém nos encontramos em Alberti com outro acento e outras proporções: a razão predomina sobre todos os demais. Em suma: **a organização da obra de arte e a submissão as leis que define a estética, construída sobre um elemento de vida e um elemento de ordem.** Com Alberti se inicia o classicismo, e o elemento ordenador o levará a seu desenvolvimento

Devemos examinar de perto a teoria do belo tal como se apresenta no Tratado de arquitetura

Flemming e depois P.H. Michel assinalaram que o mérito de Alberti radica no fato de que ele não aderiu cegamente a mimesis de Aristoteles nem acreditou, como cria Cennini, na triomfal porta del ritrarre di naturale. **Sua intensão é voltar a encontrar um ritmo interno da criação.**

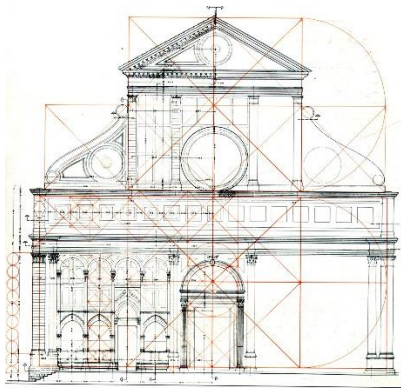
[...] Por outra parte, os 3 estados pelos quais atravessa o movimento em seu curso progressivo são: o estágio da **NECESSITAS**, o da **COMMODITAS** e o da **VOLUPTAS (prazer)**. **Não deve ser a simples obrigação de construir, sem sequer a comodidade que nasce o programa, mas do prazer em si para a vista, um deleite, uma vida interior despertada à vista do edifício, o que há de guiar o arquiteto.**

Esta estética do programa, da apropriação e da comodidade é sem dúvida alguma a estética racional e racionalista do perfeito e do final; porém se descobre, subjacente a ela, um sentido do particular: um esforço de adequação que particulariza em cada caso, que devolve a cada obra de arte uma fisionomia. A vida reaparece na arte, pois que cada perfeição faz da arte um ser único.

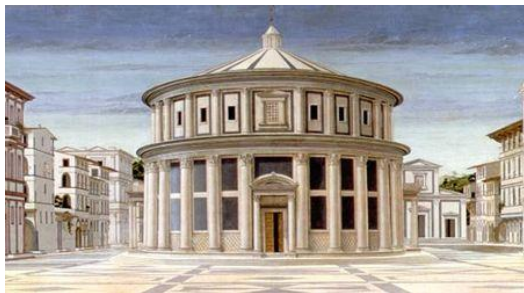
A voluptas que se resolve em módulos e relações. Esta teoria das proporções e dos números não tarda em tornar-se preponderante. Isto se deve ao fato de que dos 10 livros de Del aedificatoria, 6 são consagrados à construção pura. A partir do livro IX busca caracterizar a **doutrina superior da arquitetura como teoria dos módulos e das proporções, uma teoria da consonnantia, uma musica e um pitagorismo.** ...Alberti atribui aos números virtudes ocultas e místicas e escreve, nos últimos anos de vida, sentenças que chamou de “sentenças pitagóricas”.

Alberti se preocupa com tudo aquilo que tem a ver com a busca dos números perfeitos, do número nas diferentes ordens, nas proporções da coluna e das colunas entre si. ...O número governa, assim, a obra, de igual modo como governa o mundo

A arte do arquiteto se encontra, sem soma, limitado por **3 princípios de ordem**, quer dizer, a beleza desta arte conserva sua qualidade viva: **o primeiro termo, o número**, elemento quantitativo do belo cuja importância acabamos de analisar, a tal ponto que a ideia do belo implica a do número. **Em segundo lugar, a finitio**, que equivale a **qualidade, ao sentido melódico da linha ou da disposição das massas**; é muito sutil essa teoria que, na arquitetura, representa a figura. **E finalmente a collocatio**, que é ao próprio tempo a situação, ou seja a **posição do conjunto, e a repartição, ou seja a posição respectiva de todos os elementos.**



Tudo isso vem a ser em síntese a **concininitas**. A harmonia do belo de que fala Alberti mostra, por sua vez, o elemento da vida, o arabesco, o qualitativo inexpressável, esse contorno singular da *finitio*, encerrada ente o número, que é um formalismo dos cânones, e a collocatio, que é ordenamento: a ordem que abarca a vida.



No livro II de **De pictura** Alberti desenvolve a teoria da pintura mesma e da beleza ideal que se pode deduzir daquela. **O belo é no fundo, o perfeito, a coninnitas**, como o é para toda estética racionalista; é “aquilo ao qual nada se pode acrescentar ou retirar sem prejudica-lo” Uma *ratio* preside a elaboração do juízo de gosto, mas além das opiniões. **A Arte se converte assim em uma disciplina independente**, não é a arte do ofício. Esta concinnitas, esta conspiração das partes e da obra inteira, se estabelece em 3 grandes temas e tem, por sua vez, **3 categorias** no campo da pintura: **a circunscrição**, a **composição** e a **recepção das iluminações**;

A **circumscripção** é uma estética do desenho, é o contorno, a linha.o contorno é necessário e permite evitar a incerteza mediante uma linha, por sutil que está seja. **É a ciência do traço** Temos também a ciência do valor que se afirma e busca com as gradações da sobra, com o modelado e o relevo, o predomínio do claro e do escuro. A forma humana está estabelecida, pois, por 2 ciências e seus métodos de investigação e aplicação: temos aqui o pintor sábio e erudito.

A **composição** corresponde no fundo inteiramente a categoria da collocatio: **é uma estética da disposição**. Rege aqui todavia o princípio da arte que fará surgir o classicismo pela tese essencial da composição. **Esta representa em si mesmo o essencial da pintura**; sua característica é a **humanidade atuante**, a *historia* e não um corpo humano único ou colosso. **A ciência da perspectiva reaparece imediatamente; é ela que instala todos os elementos restantes**. Alberti a apresenta como base da composição para a arquitetura com o método do quadriculado e do recorte para a fuga das linhas. Existe agora uma hierarquia das ciências. Há pois uma **ciência da superfície** que consiste em dar-lhes *leggiadria* e *gratia*. A **ciência dos valores** serve para afinar as transferências progressivas e difusas do claro e escuro, para

proporcionar iluminações doces e sombras suaves. Esta ciência dispõe de métodos próprios e utiliza o trabalho de escritório. **A ciência dos membros** e sua disposição é essencialmente a anatomia, e sua finalidade é conhecer os cânones naturais. Daqui a importância da **ciência do natural**, daquilo que se encontra na natureza, da ciência da imitação exata das coisas. ..Por último há também uma ciência da composição de toda a história. E , antes de tudo, **a imitação da natureza**, o natural segundo a história, quer dizer, a estatura, a distância, o tamanho dos edifícios.

Embora o preceito de que as artes deveriam imitar a natureza não seja questionado, não se deve compreender a *imitatio* em Alberti como simples cópia descritiva da realidade. **Trata-se, mais precisamente, de procedimento prudencial de conhecimento das “coisas do mundo”, envolvendo inventio, dispositio e elocutio – escolha do que dizer a partir de um vasto repertório, assim como dos modos de dizer, disposição harmônica das partes, e “entrega”, o dizer ornado –, as quais são adaptadas à pintura como circunscrição, composição e recepção de luz.** Como nota Carlos Antonio Leite Brandão, “é na compositio”, a parte da pintura correlata à dispositio retórica, “que a História é construída, compondo as várias partes da pintura numa totalidade submetida aos efeitos pretendidos pela história”. Assim, “da mimesis do mundo fenomênico passa-se à do mundo moral. Simetricamente, a jusante da cena representada, os corpos pintados fazem a história dirigir-se à alma e não aos olhos do espectador”.

[...] **A captação das luzes** não é, finalmente, senão o magistral triunfo da importância do branco e negro, se seu emprego para criar o relevo, importância que chega ao ponto de desterrar os fundos de ouro medievais e bizantinos, tendo em vista que o ouro é um obstáculo para os claroescuros.

Todo este ilusionismo da arte pictórica é de fato um pretexto para fazer ciência, para dar corpo a todas as ciências transformadas em método para servir a exatidão, a imitação do objeto exterior

Leonardo da Vinci



Segundo palavras de Giulio Carlo Argan, a “arte”, em Alberti, constitui “**processo de conhecimento cujo fim não é tanto o conhecimento da coisa quanto o conhecimento do intelecto humano, da faculdade de conhecer**”. A própria perspectiva, nesse sentido, deve ser compreendida menos como um “avanço técnico nos modos de reprodução da realidade”³⁸ que como invenção do espaço, unidade de diversos modos de visão possíveis. Nesse sentido, ainda segundo Argan, a perspectiva “**não fenomeniza a realidade como fenômeno em si, mas fenomeniza a realidade como pensada pela mente ou, em outras palavras, a mente humana que pensa a realidade na unidade fundamental dos seus aspectos**”. Isto posto, quando Alberti discorre sobre a pintura, não se tem um discurso puramente “técnico”, exposição desadornada das regras da arte. Muito pelo contrário: “a história”, diz o humanista florentino, “merecedora de elogio e admiração, deverá, com seus atrativos, demonstrar ser de tal modo agradável e ornada a ponto de cativar longamente, com prazer e deleite da alma, os olhos daqueles que são e daqueles que não são [conhecedores das ‘regras da arte’]”.

Assim como a retórica, a pintura deve deleitar, mover e ensinar.⁴¹ **Deleitar pela copia e varietà delle cose, pela construção proporcional dos membros, pela variedade dos corpos e dos edifícios, pelo equilíbrio das superfícies, das sombras e claros, do preto e do branco, sempre tendo por horizonte o modelo máximo, a natureza:**

“na composição das superfícies”, afirma Alberti em Da Pintura, “é preciso indagar grandemente sobre a graça e a beleza. Mas de que modo podemos chegar a isso, não encontrei método mais certo que observar a natureza mesma”, pois “a natureza, maravilhosa artífice das coisas compôs as superfícies em belíssimos membros. Ao imitá-la é preciso exercitar-se com todos os nossos pensamentos e diligência”.

Porém, na medida em que a imitatio não se confunde com a cópia fenomênica do real, não se pode dizer que os juízos de Alberti sobre a organização, o emprego das cores, a definição de modelos, etc. sejam preceptivas sobre a organização “formal” da pintura. Isto porque o deleite não será alcançado se a história não refratar hierarquias ou virtudes, se não for capaz de mover na direção do *bene beateque vivendum* (uma vida boa e feliz)

A beleza, nesse sentido, é o produto da unidade harmônica e graciosa entre composição, circunscrição e recepção da luz, por um lado, e a clareza, dignidade e conveniência da história por outro lado, segundo o critério da justa medida. **Não basta ser fiel à natureza; é preciso, a partir da visão, construir prudencialmente o belo, produzir artificialmente harmonia e graça, a partir de duplo movimento: o trabalho intelectual e a execução apropriada**. O belo, assim, não é produto exclusivo de uma técnica apurada, embora sem ela não haja possibilidade de representação verossímil. A harmonia e a graça só podem se manifestar na medida em que a obra seja capaz de mover e ensinar, de acordo com a virtude e os preceitos de conveniência tomados como critérios quase normativos, sendo indissociáveis do útil, do honesto e do conveniente – inclusive encobrendo a própria técnica empregada, num tipo de “realismo efetual”, ou efeito de real, em que as partes envolvidas reconhecem a agudeza do engenho na medida em que este se torna invisível como sprezzatura.

Rafael de Sanzio

