

APRESENTAÇÃO

Leon Kossovitch

O texto de Alberti que se vai ler é o primeiro, na literatura artística, a constituir a pintura como objeto de teoria e doutrina sistematizadas. A novidade do escrito, insistentemente enunciada em passagens do *Da pintura*, distingue-o dos textos da Antigüidade grega, apenas mencionados, pois já na maior parte perdidos para Vitruvius, cujo *Da arquitetura* pertence ao século I a.C., ou para Plínio o Velho, que escreve o enciclopédico *História natural* em I d.C.; mais do que outros escritos, romanos e até gregos, nos quais a pintura é ocasionalmente afluída, constituem-se eles como fontes principais, mesmo porque superstites da arte antiga, muito embora em sua exposição de conceitos e preceitos não opere sistematização. Quanto à bibliografia subsequente, desprezando-se aqui escritos periegéticos, topográficos, ecrásicos etc., dos relevantes – nem o *Ensaio sobre diversas artes*, do monge Teófilo, atribuível aos séculos XII-XIII, nem o duvidoso *Hermenéia*, de Dionísio do Monte

Atos, que, embora do XVIII, preserva, enquanto as expõe, convenções de anterior bizantinidade, nem mesmo o *Tratado de pintura*, de Cennino Cennini, datável dos fins do XIV ou, no máximo, do início do XV –, nenhum deles (conquanto notáveis como preceptivas e distintos pelas matérias) intercepta o discurso albertiano em seu traçado de base. Pois, enquanto Dionísio ensina iconografia de cenas e figuras hagiográficas, ou Teófilo religa as artes da pintura, vidro e metal para instrução, ornamento e liturgia na casa de Deus, ou ainda Cennini se instala na oficina de receitas e preceitos técnicos, Alberti monta seu discurso com geometria e retórica (e poética), instruindo aprendiz distinto do dos autores precedentes, pois familiarizado com artes liberais. Problematizador apesar de didático, o *Da pintura*, enquanto referência da investigação de pintores posteriores (muito de Leonardo dele deriva) e enquanto gênero discursivo (a tratadística do XVI o pressupõe), singulariza-se na história das teorias da pintura.

Comparando-se com os antigos, Alberti eleva-se, como toscano do século XV, quando pede aos pintores seus leitores que lhe façam o retrato em alguma composição. Retomando prática pictórica conhecida e o lugar conexo do retrato imortalizador, de Plínio (fonte principal do *Da pintura*), Alberti reivindica, por sua obra, glória (a qual também é exigida pelo quattocentista Manetti para seu biografado Brunelleschi, alçado como inventor da perspectiva). Repropondo-se a prática, não será, espera-se, inconve-

niente o elogio da Editora da Unicamp, que, por publicar o livro, dele aceite, dado o insólito da iniciativa, o passo segundo o qual também ela “não acredita que a natureza, mestra das coisas, tenha se tornado velha e exaurida”, de acordo com a tradução sempre arguta do professor Antonio Mendonça. Algum realismo, todavia, mandaria traçar-se para tal publicação emblema da “fortuna”, considerados os tempos que pelo país correm (depressa, talvez, felizmente).*

Prólogo

Dois momentos podem ser, aqui, distinguidos: as divisões do *Da pintura* e a peça encomiástica, em que Brunelleschi, a quem o texto toscano está dedicado, alteia-se, famoso. O elogio, construído com hipérbole continuada, articula o lugar-comum do declínio de um passado de glória que volta, e mais, que os artífices do século XV inicial superam. Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia e Masaccio, na seqüência do texto, rivalizam com os antigos; na

* Tomou-se, aqui, o partido do comentário rápido que, colado ao texto albertiano, ponha em evidência temas e articulações conceituais básicas; desejou-se, assim, complementar a exposição abrangente de Cecil Grayson. Foram excluídas notas bibliográficas e análises extensas que, em outra situação textual, seriam obrigatórias (por exemplo, a pormenorização da perspectiva). Os números entre parênteses indicam os parágrafos da edição presente.

agonística, o lugar-comum do desenlace é o triunfo: os antigos, instruídos por modelos presentes, têm menos dificuldade nas artes do que os contemporâneos de Alberti, aos quais eles faltam ("dificuldade", aqui, qualificada afirmativamente, pois distingue os descobridores). A esse louvor distribuído pelos coevos, acresce-se outro, em que Brunelleschi sobre todos os artífices se ergue: a hipérbole da Santa Maria da Flor, cuja sombra cobre todos os homens da Toscana, é efetuação retórica admirável, pois louva a novidade da ciência da construção enquanto a constrói como colosso. No que concerne às divisões do *Da pintura*, estas se concebem horacianamente tripartidas: "rudimentos", "pintura", "pintor". A geometria e, menos detidamente, a análise das luzes, constituem, no Livro I, os rudimentos, as bases do pintar (23); distingue-se, no Livro II, a divisão da pintura, produzida por conceitos e preceitos articulados; quanto ao Livro III, detém-se ele no pintor, em suas virtudes e conhecimentos práticos. Os três livros não se fecham sobre si mesmos, porquanto temas de um deles podem receber desenvolvimentos em outros; como partes, contudo, distinguem-se pela visada.

Livro I

Os rudimentos tratam das luzes, mas, antes de tudo, da matemática. O primado desta tem o aval da Antigüidade, pois é requisito de filosofia,

pintura etc.; em Alberti, mais que lugar-comum, constitui-se como preliminar prática, pois opera intensamente no texto. Todavia, o *Da pintura* não se deseja matemático por inteiro: não é obra de geômetra escrita para geômetras, mas, de pintor, para pintores (entende-se, portanto, a proliferação de exemplos, que tornam visíveis os entes da matemática); a gordura da sensata Minerva significa, assim, o compromisso da pintura, esclarecida pela geometria, com a visão (1). A geometria de base euclidiana, exposta nas definições elementares e operante na análise da perspectiva, é, todavia, superada por noções tiradas da óptica, porquanto é a visão, no texto, a interessada. Por isso, após a sucessão de definições geométricas, como ponto, linha etc., a superfície, também assim definida, dirige a análise em outro sentido: distinguindo, por um lado, as qualidades permanentes, que constituem a superfície como tal, independentemente do olhar, a saber, as linhas e os ângulos de seu contorno, assim como o seu dorso, que a classifica em plana, esférica (convexa) e côncava, podendo as três compor-se (2, 3, 4), e, por outro, as qualidades mutáveis, Alberti nestas mais se detém. As superfícies variam com o lugar e a luz, cuja consideração extrapola a geometria (5). Implícitos na visão, lugar e luz delineiam dois dos principais temas do escrito, a perspectiva e a recepção de luzes, respectivamente. O lugar articula as noções de distância e ângulo, com os quais a orla e o tamanho da superfície se alteram (7) (o embaçamento da superfície com a distância, observado por Alberti, está amplamente desenvolvido em Leonardo).

Entre o olho e a superfície se constrói a pirâmide visual, na qual três modalidades de raios se distinguem; os extrínsecos, os médios e o cêntrico têm propriedades diferentes, não sendo discutida, porém, sua natureza física (7). Enquanto os extrínsecos ligam o vértice (olho) e a orla da superfície, a esta medindo, e os médios enchem a pirâmide toda, carregando luzes e cores, o cêntrico é o único perpendicular à mesma superfície e, direto, denomina-se “príncipe dos raios” (não se deve ao acaso que a cenografia ulterior reserve o centro, sítio de visibilidade ótima na representação teatral, ao príncipe; neste sentido, ainda, Vitruvius atribui a Agatârco a invenção de cenários com o estabelecimento de um centro que constrói a cena trágica regradamente, com o aumento e a diminuição dos edifícios, à semelhança dos efeitos da visão). Nas três modalidades de raios visuais, estão implícitas distinções conceituais relevantes: os extrínsecos, relacionados com a orla, referem a circunscrição, primeira parte da pintura; os médios instanciam a recepção de luzes, sua terceira parte; o cêntrico, determinante do construto perspectivista, concerne à composição (conquanto se estenda à circunscrição), fundamental na segunda parte. Nos “rudimentos” estão, assim, prefiguradas as partes da “pintura”.

A distância e a posição do raio cêntrico, por um lado, e a recepção de luzes, por outro, são os princípios ópticos da variação da superfície (8). A distância e o raio cêntrico definem a construção perspectivista (devido à brevidade do

comentário, indicam-se aqui dois textos acessíveis, pois têm várias edições e traduções: *Die Perspektive als “Symbolische Form”* e *Renaissance and Renascences in Western art*, ambos de Erwin Panofsky). Determinando-se a posição do olho diante da imagem pintada, da mutabilidade da superfície segue-se o princípio da escolha: o pintor elege, entre as possíveis, a figuração ótima (12). Daí, uma definição de pintura: na pirâmide, o desenho da orla precede a aplicação da cor à superfície. As coisas vistas são reduzidas pela pintura a superfícies, que, bidimensionais (2), figuram no plano do suporte a tridimensionalidade daquelas. A parede ou a tábua (quadro) em que se desenha e se pinta é considerada intersecção da pirâmide visual, sendo interpretadas, por isso, como um vidro translúcido (12). É o enunciado célebre do quadro-janela, através do qual se vê o mundo figurável (19). Epfim, como figuração do corpo, a superfície requer o claro-escuro, que lhe estende os poderes, pois simula a terceira dimensão. Assim, a pintura, como intersecção da pirâmide, determina-se com os três elementos arbitrados pelo pintor, que os considera em conjunto na obtenção da representação ótima. Tecnicamente, desenho, cor e claro-escuro recobrem as partes “circunscrição”, “composição” e “recepção de luzes” do Livro II (12), excetuando-se a operação retórico-poética que as intercepta e, em grande medida, as interpreta.

Determinada a construção, Alberti analisa geometricamente, por semelhança de triângulos

e, assim, proporções, a pirâmide visual e sua intersecção (13-16), demonstrando a razão que há entre a superfície vista e a pintada (14-15); fica assegurada a exatidão do traçado da orla, logo, da superfície, em relação aos corpos vistos. Mas as proporções não se reduzem à correlação do pintado e do visto, estendendo-se ao corpo humano e seus membros (Evandro-Hércules-Anteu, por exemplo) (14), tema caríssimo aos pintores do século XV e começo do XVI, como Dürer. Adiante, as proporções generalizam-se: introduzindo a noção de comparação, que compreende os acidentes, permite àquelas aceder ao qualitativo (alvo-moreno, belo-horrível etc.) (18). Repropondo Protágoras, a comparação toma o homem como estalão das coisas, pois os acidentes destas com os dele se compreendem (18). O homem-medida opera como unidade de mensuração: o braço dá as unidades da construção perspectivista, enquanto a cabeça (substituindo o pé vitruviano, por ser a este igual em medida, mas superior em dignidade) opera como unidade nas proporções do corpo humano (36).

A superfície também varia com a luz, tema afluído nos “rudimentos”; trata-se da análise dos efeitos luminosos na superfície colorida: na sombra, a cor fica escura e, na luz, clara (8-10). Luz e sombra pensam a cor, que em si mesma é pouco analisada. Como a Alberti interessam as variações (pelas quais escolhe determinada se produz), as cores são, propriamente, quatro, pois imutáveis, ou “verdadeiras”; sendo a pintura feita com gama extensa (copiosidade, variedade,

fogo = vermelho
ar = azul
água = verde
terra = cinza ou pardo

como se verá), estas são restritas. Geradoras das mutáveis, as quatro cores são gêneros, e as misturadas, espécies (10). A verdade das geradoras está em sua correspondência com os quatro elementos (fogo = vermelho, ar = azul, água = verde, terra = cinzento ou pardo). Passando pela exposição das diversas fontes de luz, o texto detém-se na observação dos efeitos reflexivos da cor transportada pelos raios luminosos (11). A recepção de luzes apenas desponta, pois se trata, aqui, de “rudimentos” e, ademais, de noção que foge à matemática. Enquanto associada à cor, tem interesse pelos efeitos de relevo e iluminação que analisa. No que se refere às cores, são elas pouco desenvolvidas em Alberti, assim como nos autores do século XVI em geral; a cor torna-se objeto de discussão apenas a partir de meados do século XVI veneziano. No Quattrocento, ela está subordinada ao desenho e ao claro-escuro; ainda assim, recebe alguns desenvolvimentos na retomada da distinção pliniana entre cores austeras e floridas (47), na inter-relação das áreas coloridas na composição (a “amizade” das cores) (48), enfim, em seu elogio no preceito que a faz substituir o ouro, imitando-o (a recusa deste tem base técnica, pois altera a cor das superfícies enquanto a outras faz brilhar (49), como também, a dos preços, como abaixo se vê).

Livro II

Não se desdenhe a parte encomiástica da pintura: ela participa no movimento que ex-

pele as referências cristãs (centrais em Teófilo, Dionísio ou Cennini) em benefício das humanistas. Mais, sem o louvor, que até o século XVIII é cultivado como gênero, perde-se literariamente o texto e, assim, o dispositivo conceitual-preceitual que o sustém; pondo em circulação lugares, o gênero pouco conceitual ou positiva, mas muito valora e significa. Entre os parágrafos 25 e 29, sucedem-se elogios diversos, que, montando a peça hiperbolicamente, articulam muitas anedotas, assim, um gênero de história, e muitas relações da pintura com outras artes e preços. Tendo principalmente Plínio como guia, o encômio determina um dos fins da pintura, a presentificação do ausente, que se especifica como perpetuação do morto e, ainda, o comover e o agradar, a "recepção" da eloquência antiga. Também nesta chave, pois se trata da preservação da virtude, a pintura confirma a piedade, lugar-comum da Antigüidade que o cristianismo encampou não sem muito sofrimento. O preço da pintura aumenta na sucessão de lances, que encarecem os já dados: embelezando, ela diminui, preciosíssima, a preciosa matéria. Tal preço é inflacionado por Zêuxis, cujas obras, inatingíveis por excederem qualquer importância, repropõem a circulação como dom; correlatamente, o artífice diviniza-se (este lance retorta em Leonardo). Deslocando os cotejos, o elogio põe frente a frente pintura e arquitetura ou escultura (o *paragone* ainda não se constituiu como agonística em que as artes são louvadas e entendidas, procedimento intensificado com Leonardo). A arquitetura tira da pintura os ornamentos, no que é acompanhada por outras

artes que também têm nela modelo. Esta superioridade é reforçada por outra, concluída de novo argumento: correlatas em meados do XVI, serão fraternas, com a inclusão da arquitetura e a subordinação das três a conceito unificador, o "desenho", de Vasari), a pintura supera a escultura em razão da dificuldade de seu objeto (27); esta superioridade comporta riscos, pois os defeitos são comuns na pintura e raros na escultura (58). Tal arte, difícil e doadora de beleza, ainda se hiperboliza quando personificada por Narciso, seu inventor (26). A invenção, como se viu, dá fama, e sua história, no que concerne à pintura, recapitula, encurtando os passos de Plínio, as origens e os caminhos que a depositam em Roma. Origem em dois níveis, o do inventor egípcio, logo, hipóbole que vem dos gregos; o do modelo natural, fundamental em Alberti, de que se tira o primeiro contorno, logo, hipóbole intensificada relativamente à anterior. Caminho que passa pela Grécia e seus teóricos, logo, hipóbole que encarece intelectualmente a pintura. Essa história é abandonada, pois suficiente para este plano do encômio, prosseguindo a hipóbole na enumeração dos homens ilustres que a apreciaram e, não raro, praticaram. O encadeamento de nomes, de ocupações dignas e a exclusão dos escravos do exercício da pintura configura total liberalidade, a qual se estende à formação dos filhos dos excelentes: a pintura é ensinada em Roma com as práticas de viver bem e feliz (23). A Márcia pintora, o próprio Alberti, pintor nas horas vagas, mas, principalmente, a natureza: nesta, a hipóbole excede-se, pois faz o próprio modelo da

pintura pintar (figuras diversas em mármore e gemas). O movimento, que vai hiperbolizando as hipóteses, não se detém no excelente; em outro sentido, argumenta com a universalidade do consenso: a pintura agrada a todos, doutos e não doutos, nobres e plebeus, a todos se dirigindo e a todos cativando (repropõe-se passagem de Plínio, na qual se defende a exposição pública das obras, o mais das vezes botim de conquistas, assim, principalmente, pintura grega). O gênero encomiástico não é fechado: didático, pois exorta o aprendiz a empenhar-se com diligência na pintura, promete-lhe glória (e riqueza) (52).

Segue-se, a partir do parágrafo 30, a exposição de conceitos fundamentais, articulados como divisão da pintura; disseminadas em textos anteriores, apenas em Alberti essas noções se unificam e se redefinem; circunscrição, composição e recepção de luzes desdobram-se em preceitos e noções de interesse. Afirmada a pintura como figuração da natureza, a circunscrição trata do lugar da coisa vista e, descrição de orla, delineamento, é desenho. A composição assinala os lugares das superfícies tomadas em conjunto, enquanto a recepção de luzes cuida da distribuição de claro-escuro e dos seus efeitos na superfície de cor. Dessas definições desenvolvem-se preceitos técnicos. Dos dois que se aplicam ao desenho, um insiste na leveza da mão delineadora, que não separa as superfícies com orlas carregadas em prejuízo da composição e da recepção de luzes; o outro, tratando do uso do véu, equivalente topológico do quadro, firma o observado:

intersecção da pirâmide visual, o véu é dispositivo que assegura a locação exata dos contornos (31), fixando a visão diante de uma natureza permanente (não surpreende que Dürer desenvolvesse o dispositivo com sua vidraça quadriculada, imobilizadora do observado, reforçada pela queixeira, travadora da própria cabeça).

Desenho e véu estendem-se à composição. Esta, noção complexa, excede-os. A composição de partes não trata apenas de superfícies, pois, abrangente, abarca a "história", o mais elevado dos objetos do pintor. Conceito central, a história, narração, explicita a máxima operante no *Da pintura, o ut pictura poesis*, que, incidental na *Arte poética*, de Horácio, tem alcance genérico em Alberti, porquanto põe em paralelo a poesia e a pintura. Narrativa, esta determina-se por propriedades do discurso do poeta e do orador (por isso, aliás, Alberti exorta o pintor a frequentá-los (53)). Do paralelismo, segue-se a retorização da pintura, operada por preceitos e conceitos, tirados principalmente de Cícero e Quintiliano; retórica traduzida, a pintura constitui-se não apenas como tomadora de temas, mas, basicamente, como articulação: as cinco partes canônicas da retórica, invenção, disposição, elocução, ação e memória, operam no discurso albertiano; não se verifica, porém, uma aplicação mecânica, que recubra as partes da pintura com as da retórica (circunscrição, composição e recepção de luzes não são homólogas às partes invenção, disposição e elocução), pois a tradução tem alcance tópico. O paralelismo ainda opera na composição, segunda parte da pintura: as partes desta, superfície,

invenção
disposição
elocução
ação
memória

composição

história

figuração da natureza

circunscrição → desenho
composição → disposição
recepção de luzes → claro/escuro

invenção
disposição
elocução

membros, corpos, compõem-se segundo a divisão gramatical, letras, sílabas, dicções (palavras) (55). Do mesmo modo que esta considera a parte precedente em vista da subsequente, as superfícies são analisadas tendo em vista os membros; os membros, os corpos; os corpos, a história.

*composição
arquitetônica*
A composição singulariza-se como parte da pintura: interceptam-se, nela, geometria e retórica, o que não ocorre na circunscrição. Das superfícies à história, operam prescrições retóricas, subordinadas ao preceito "conveniência", tirado da elocução (*decorum, concinnitas*), e que, do *Herênio*, do Pseudo-Cícero, também traduz *dignitas*, relativa aos gêneros discursivos, de muito uso em Alberti. Enquanto as superfícies são analisadas geometricamente, traçado da orla, superfícies pequenas, grandes, circulares, nas quais a perspectiva ainda se desenvolve (33, 34), a partir dos membros sobrelevam operações retóricas, com a conveniência dirigente, pois aplicada à composição em geral. Conquanto não trate diretamente das superfícies, a conveniência também nelas opera, prescrevendo o evitar-se, em sua composição, efeitos ásperos, impeditivos da transição das luzes às sombras, continuidade que qualifica como belos e graciosos os membros (o rosto enrugado de anciã é "feio" (35)). Não se trata, aqui, apenas de preceito técnico, como do que combate o efeito-fissura nas orlas; por isso, em sentido geral, mesmo na regra técnica, a conveniência está implícita. Neste sentido, toda a pintura fica retORIZADA (a propósito, no próprio discurso de Alberti, o encômio, que se classifica

como gênero demonstrativo, segue a conveniência, pois opera na defesa de causa, a pintura, independentemente da visada didática sua, a que atrás se referiu).

Quanto à "beleza", note-se de passagem que, enquanto o texto latino está centrado em *pulchritudo*, esta, no vulgar, é multiplicada por sinônimos, *bello, venusto, vezzoso, vago* etc., os quais, embora nem sempre traduzam apenas *pulcher*, estendem-no, diferenciando-o. O uso destes adjetivos não é arbitrário e sua aparição nas letras precede o *Da pintura*. Tornando-se exato e bastante técnico no século XVI, esse campo adjetivo distingue, em Alberti, os níveis da composição a que se aplica a conveniência e, assim, a diferença dos sinônimos; embora algo flutuantes, os adjetivos especificam as partes da pintura. Observe-se, enfim, que na conveniência, a dignidade (38) classifica a pintura como gênero grave, embora nenhuma afirmação neste sentido se leia no texto.

A composição dos membros pauta-se por quatro requisitos, todos eles subordinados à conveniência: tamanho, ofício, espécie e cor. O tamanho prescreve a proporcionalidade dos membros, insistindo em sua análise anatômica: o corpo é, para o pintor, revestimento, mas o visível deve ser analisado de dentro para fora, passando-se sucessivamente dos ossos aos músculos, destes à carne (o nu), desta ao panejamento. Prevalece, nisso, a natureza, elegendo-se a cabeça como unidade de medida (36). O ofício refere a conveniência à ação dos membros em relação ao corpo:

dignitas { tamanho - proporcão
ofício - conveniência
espécie
cor

os do morto caem, lânguidos, os do vivo mexem-se todos (37); referidos ao movimento, também da alma, os membros compõem corpos em que tudo é venusto e gracioso, de modo que, na escolha entre as dignidades possíveis, Alberti pretere a agitação em benefício do comedimento (37 e 44). Quanto à espécie, prescreve-se a aparência conveniente dos membros, sendo "horrível" o corpo de face viçosa e mãos ressequidas. Enfim, a conveniência se aplica à cor dos membros e, significativamente, é esta a parte menos desenvolvida (37). Na composição, as quatro categorias especificam a dignidade, sendo indecoroso cobrir Vênus com grosseiro manto de lã. A dignidade explicita-se, assim, como conveniência, sendo a um tempo relacional, especificadora e eletiva (38).

A composição, nos corpos, é exposta como nas partes precedentes: a conveniência opera tendo a história como horizonte, enquanto retém duas das categorias aplicadas aos membros, tamanho e ofício. O tamanho manda proporcionalizarem-se os corpos segundo suas distâncias e dimensões relativas (o exemplo da figura humana comprimida em edificação diminuta – caixa – sugere crítica da pintura anterior, em parte ainda vigente nos tempos da redação do *Da pintura*, pois alheia às relações de tamanho, que, por volta dos anos 1480, invertem-se, com o agigantamento dos edifícios); o ofício considera a ação dos corpos: a história que não monta cena com desproporção também recusa a inconveniência do centauro dormente em meio ao tumulto geral (39).

*instruir
agradar
comover*

A história, figurada como cena, é homóloga ao discurso do orador, que, instruindo, agrada e comove o ouvinte. Como agrado, é analisada com preceitos da elocução, copiosidade e variedade. Estas, ornando a história, operam como a novidade (referida a comida por Alberti, ela equivale ao *ornatus*, associado ao banquete na retórica antiga); na pintura, os elementos, como copiosos e variados, são homólogos aos tropos e figuras do orador, com os quais o ouvinte é desviado do comezinho (40). A copiosidade faz o espectador deter-se em cada elemento da história, que, para ser agradável, orna-se com velhos, meninas, gatinhos, províncias etc. (não se propõe, aqui, gênero pictórico, como "paisagem", constituída nos séculos XVI–XVII). Assignam-se limites à copiosidade: entre o tumulto multitudinário e a solidão majestática, ambos excluídos, está o justo meio, a dignidade (40). A variedade cuida das atitudes e movimentos dos corpos e sua exposição não é estranha ao *Do orador*, de Cícero, e, menos ainda, ao *Instituição oratória*, de Quintiliano, que muito os desenvolve na parte "ação" (41–42). O movimento, interessantíssimo no século XVI, em Lomazzo, por exemplo, é valorizado em Alberti. Os movimentos são considerados relativamente à alma, ao corpo e aos seres inanimados. Assim como as afecções da alma, as atitudes são analisadas em sua diversidade; anatomicamente, prescreve-se a imitação da natureza. Como a copiosidade, a variedade é dirigida pelo agrado, não se admitindo repetição das poses; é valorizado o nu, como o pudor, vigilante (40). Em outro sentido, porém conexo, o agrado ex-

*copiosidade
variedade*

purga o vício, cujo disfarce é lugar-comum da Antigüidade; o defeito da natureza não exclui o retrato, pois este requer eleição (o lado não vulnerado da face de Antígono, o capacete corretor da cabeça de Péricles, os defeitos dos reis, em Plutarco, nunca omitidos, apenas disfarçados, porquanto a semelhança, assim, a natureza, não pode ser ignorada) (40).

O comover difere do agradar: cuida da alma, considerando a do espectador, simpatia (chora-se com o que chora, ri-se com o que ri), e do corpo, que a exprime (os movimentos deste figuram os invisíveis da alma, assim como os temperamentos): o triste é lento, tem membros pálidos e mal seguros, enquanto o melancólico tem testa franzida, cabeça lânguida, membros caídos e descuidados (41). A conveniência das partes do corpo para a figuração exata das afecções é difícil, propondo Alberti preceitos para a determinação do efeito visado: como sempre, a imitação da natureza (desenvolvida no Livro III) e a execução rápida, que faz o espectador pensar estar vendo mais do que vê (a recepção pauta-se pela retórica, pois introduz o tema do excedente, do significar-se mais do que se significa). Relação também de simpatia está na conveniência dos movimentos encenados e do que a cena dispõe, com o dialogismo do espectador e da história; destaca-se na cena figura que, ameaçando o espectador ou acenando para ele, conecta-se com a história (efeito do *movere* retórico, de muito uso no século XVI, notável no último Rafael) (41).

Os movimentos dos corpos são extensamente analisados, pois, agradáveis como poses e comoventes como expressivos dos sentimentos da alma; por isso, são considerados quanto às modalidades e aos princípios, produzindo-se deles e das atitudes breve inventário. Ao mesmo tempo, os corpos são referidos aos membros no que concerne às posições (ainda a *actio*, de Quintiliano) (43). Estabelecida a conveniência, a que adere o verossímil das posições, ficam excluídos as atitudes e os movimentos indignos: em movimento ousado, que a dignidade eletiva da história menos aprecia, é inconveniente a exibição simultânea do peito e das costas (caríssima, aliás, a pintores do século XVI). Na classificação dos movimentos humanos e na distinção dos lugares "sexo" e "idade" (airosos nas moças, firmes nos homens, cansados nos anciãos), os adjetivos do texto, aqui omitidos, operam descrições e diferenças cujo interesse importa assinalar (44). Além dos movimentos dos seres animados (há-os de animais, Io), os dos seres inanimados detêm Alberti, pois estes participam nas cenas: na figura humana, os cabelos e panos movem-se dignamente e, não sendo admitido inverossímil na figuração, de tal movimento representa-se a causa, vento, que, suplementarmente, desnuda as partes belas dos corpos (45). O vento está assim figurado no *Nascimento de Vênus*, de Botticelli.

A terceira parte da pintura, recepção de luzes, conclui o Livro II (46-50). Dois efeitos da luz são analisados; como se viu, a luz e a sombra, expressas por branco e preto, estendem as

quatro cores elementares e, copiosas e variadas, suas espécies repropõem, aqui, o ornato (46). Todavia, o efeito mais louvado, a “maravilha” da Antigüidade, está no relevo, produzido pelo uso parcimonioso do branco e do preto: fingindo escultura, o relevo vence a bidimensionalidade do suporte, fazendo o rosto saltar à sua frente. Tal ilusionismo também é referido à perspectiva, que aprofunda o olhar. Redefine-se a pintura, valorativamente: reunião de bom desenho e de boa composição para ser bem colorida (46); com a construção perspectivista e o uso judicioso do branco e do preto, o pintor eleva-se, enquanto a cor se subordina ao desenho e ao claro-escuro.

Livro III

No “pintor”, Alberti avança pelo ofício e pela conduta. Reinterpreta as partes da pintura, tendo em vista a execução: retomando o fim do Livro II, faz o pintor descrever com linhas e pintar com cores as superfícies dos corpos em tábua ou parede; seguindo as regras da perspectiva, ele figura o relevo, tornando as superfícies semelhantes aos corpos. Com o claro-escuro, o pintor imita a natureza e, assim, instrui, comove e agrada o espectador, adquirindo fama (46); para isso, familiariza-se com as artes liberais (em Alberti, a pintura torna-se liberal) e é empenhado e diligente no ofício. Quando à conduta, contudo, o pintor mostra-se antes afável e modesto do

que entendido no ofício e na arte, astúcia que Alberti tira de Plínio ao constituir o rico como ignorante (52).

Viu-se que pintura e retórica (e poesia) têm afinidade: *ut pictura poesis*, segundo a qual o pintor e o orador se exercitam ambos na invenção (cujo louvor está em que agrada independentemente de ser pintada) (53). A *inventio*, primeira parte da retórica, vem exemplificada pela ecfrase da *Calúnia* (pintada por Apeles e por Botticelli), admiravelmente efetuada por Alberti, que também descreve as *Três Graças* (figuradas pela pintura helenístico-romana e por Rafael) no mesmo sentido (54). Invenção, disposição, elocução e ação, com seus conceitos e preceitos, operam no *Da pintura*, articulando-o principalmente na parte “composição”; adiante, desenvolve-se a memória, quinta parte da retórica, à qual Alberti confia o registro das diferenças, das dos membros entre si e das que há em cada um deles, o que se faz considerando-se a idade, o caráter, a anatomia, com a observação da natureza a tabular diferencialmente os lugares da memória (55).

A imitação é considerada pela pintura de dois modos, o *observacional*, como na análise anatômica, *pautada pela semelhança*, e o *eletivo*, em que esta, quando produtora de fealdade, é corrigida. A crítica de Demétrio, fixado na semelhança, é retomada dos antigos por Alberti, que defende a eleição, personificada por Zêuxis (35, 55). Mas a pintura não exclui a semelhança: a imitação requer a observância de uma natureza

que não se limita a um único corpo; não estando nestes as belezas todas, a eleição exerce-se sobre uma multiplicidade de partes belas, disseminadas em outra, de corpos parcialmente belos. Neste sentido, categoria fundamental do pensamento pictórico é o “tirar” (como em “tirar do natural”, que, no século XVI de Francisco de Holanda, é “tirar pelo natural”, ou em “retratar”, *ritrarre* ou *pigliare*), que instancia o “exemplo”, esta coisa que se vê, e não a Beleza como Idéia (no texto, prolifera o plural, *bellezze*). Ignorar tal preceito é presunção do engenho sem arte, erro, tolice (55-56). Não sendo Idéia, a beleza é atingida no próprio visível por eleição do belo parcial e por composição de belezas separadas. Natureza e beleza não se opõem: como eleita, a beleza é natural, e a natureza, bela. A imitação da natureza é defendida no exemplo do reconhecimento: numa pintura, o que mais atrai o espectador é a fisionomia conhecida. Não se opondo a tirar da natureza e o escolher beleza (56), entendem-se os preceitos técnicos daí derivados: o pintor exercita-se em escala grande, próxima à do observador (57) e não copia pintura, tolerando-se apenas o imitar escultura, que tem sobre a cópia pictórica a vantagem de ensinar luzes e relevo (58) (afirmações semelhantes estão em Leonardo, esvaaziando-se elas no século XVI).

Viu-se que a execução deve ser rápida; implícito no preceito está o primado do intelecto sobre a mão (em escritos do século XVI, esta emancipa-se em grande parte). O empenho e a diligência são prescrições dirigidas ao engenho

do aprendiz: exercitam-no, sem produzir obra polida em excesso; ao mesmo tempo que exigem aplicação, ensinam – por isso mesmo – a afastar a mão da pintura no momento exato. Neste sentido, a inteligência, concepção da obra, emprega modelos e esboços, preliminar que evita o incômodo de corrigir uma pintura mal executada (59-61). Assim, o pintor que imita a natureza, conhece as artes liberais e exercita o engenho é completo, superando os especialistas gregos arrolados no texto com certo desdém (60). Enfim, lugar-comum do aprendizado, tirado da Antigüidade, que completa o rol das prescrições técnicas, é o pintor receptivo à crítica: cálamo horaciano de Aristarco, escuta pliniana de Apeles (62).