

ARTE E AÇÃO EM ALBERTI

PATRICIA GOMES DE AZEVEDO

BELO HORIZONTE, 2005

PATRÍCIA GOMES DE AZEVEDO

ARTE E AÇÃO EM ALBERTI

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado da Faculdade de Filosofia e
Ciências Humanas da Universidade Federal
de Minas Gerais, como requisito parcial
à obtenção do título de Mestre em Filosofia.
Orientador: Prof. Dr. Carlos Antônio Leite
Brandão
Co-orientador: Prof. Dr. Newton Bignotto

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG
2005

Dissertação defendida e aprovada, com a nota 90 (noventa) pela
Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Carlos Antônio Leite Brandão

Prof. Dr. Carlos Antônio Leite Brandão (Orientador) - UFMG

Helton Fr. Adverse

Prof. Dr. Helton Machado Adverse - UFMG

Luzia Gontijo Rodrigues

Profa. Dra. Luzia Gontijo Rodrigues - ISI

**Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais**

Belo Horizonte, 26 de agosto de 2005.

À memória do meu pai e ao Murilo, minha luz.

AGRADECIMENTOS

Manifesto meus agradecimentos e minha gratidão a todos que de uma forma ou de outra tornaram este trabalho possível. Em primeiro lugar, a Carlos Antônio Leite Brandão, meu orientador, agradeço, não apenas pela orientação precisa ao longo do desenvolvimento da pesquisa, mas também pela leitura criteriosa e sugestões que me ajudaram a lapidar este texto. A Newton Bignotto, co-orientador deste estudo, expresse sincero agradecimento por ter despertado meu interesse sobre o Renascimento e, especialmente, por sua preciosa ajuda no recorte e encaminhamento deste estudo. A ambos, sou extremamente grata, não somente pela competência e paciência, sem as quais não teria sido possível a realização deste trabalho, mas essencialmente pela solidariedade, compreensão e confiança demonstradas nos momentos difíceis pelos quais passei. A Susani França, sou devedora, pela leitura crítica que fez do trabalho e pelas várias vezes que me socorreu ao longo desses dois anos de pesquisa. Agradeço também, a Sergio Laia, pelos livros que me foram tão úteis. A Jean M. França, pelas conversas e críticas. A Mariângela Pimenta e Bento Belisário, respectivamente, pela normatização e revisão ortográfica feitas em caráter de urgência. A todos os colegas e professores do Departamento de Filosofia que, através de indicações bibliográficas ou de discussões, contribuíram para o aprofundamento de minha pesquisa. Especialmente, agradeço ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), que financiou, por dois anos, este trabalho de estudo. E, por fim, a minha família, expresse o maior agradecimento, pela paciência com que me acompanharam e compreenderam minhas ausências. Particularmente, a Maria Angela Vasconcelos Gomes, minha mãe, agradeço pelo que eu sou, pelas primeiras leituras e companheirismo. A Ernesto de Azevedo pelo carinho e presteza com que me ajudou nas traduções dos textos em Inglês. A Thelma Correia pela amizade e fundamental encorajamento. E, a Murilo Godoy, pela editoração deste trabalho, por tudo, e sempre.

Arte é criar qualquer coisa a partir da razão.

ALBERTI, De Re Aedificatória

RESUMO

Este estudo tem por objeto a obra de Leon Battista Alberti, humanista italiano que viveu no século XV, autor daqueles que são considerados por alguns os primeiros tratados a sistematizarem a arte na era moderna. O que se buscará esclarecer é a relação entre a arte e a ação no seu pensamento, através da leitura de dois dos seus textos: *De Pictura* e *I Libri Della Famiglia*, com a finalidade de perceber como o autor constrói sua reflexão sobre a arte, fundando-a na ciência e na ética, atribuindo o seu valor não por sua ligação com o belo, mas sim com a história — não apenas aquela que se figura e se representa mas sobretudo aquela com a qual se pretende educar o cidadão. Nesse horizonte, os conceitos de ação e história surgem como os grandes articuladores do pensamento albertiano, e a perspectiva, seja espacial ou temporal, projetada na vida ou na pintura, servirá como ferramenta para ilustrar a *forma mentis* de Alberti. O intento é mostrar que, em Alberti, a arte não se refere à *natura*, mas mas à ação. Como a virtude, a arte é uma construção que, equacionada no “real” alcança a alma e modifica o mundo, combatendo um modo de vida narcísico e estético em prol de construir um mundo compartilhado, melhor e mais feliz.

ABSTRACT

This study has as its object the work of Leon Battista Alberti, an Italian humanist who lived in century XV, and considered by some as one of the pioneers authors to systematize, in his treatises, the art in the modern era. The intention is to establish the relation between art and action in his thoughts through the reading two of his texts: *De Pictura e I Libri Della Famiglia*, where the analysis will focus on how the author builds his reflection about art, founding it in science and ethics, and valuing art not only by its connection with beauty but also binding art to the history — the one that figures and represents itself and mainly that one concerned to educate the citizens. In this horizon, the concepts of action and history appear as the major elements to articulate the Albertian thought and the perspective, spatial or temporal, which projected in life and in painting will serve as tool to illustrate Alberti's *forma mentis*. The aim is show, in Alberti, the art is not *natura*, but action. In the same sense as the virtue, the art is a construction that solved in “real” reaches the soul and changes the world, combating against a narcissist life style towards building a happier world.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1	
ALBERTI E O HUMANISMO	16
CAPÍTULO 2	
A HISTÓRIA	30
CAPÍTULO 3	
A JANELA	56
CAPÍTULO 4	
SER E PARECER SER	84
CAPÍTULO 5	
O OLHO ALADO	104
CONCLUSÃO	119
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	122

INTRODUÇÃO

Este estudo tem por objeto a obra de Leon Battista Alberti, humanista italiano quatrocentista que é tomado como pioneiro na sistematização da arte na era moderna. Alberti foi um homem que praticou várias artes, dominou o discurso humanista e os conhecimentos da ciência de sua época. Foi poeta, pintor, arquiteto, músico e filósofo, porém, um dos seus grandes contributos foi no sentido de estabelecer a ligação entre o Humanismo e as artes ditas mecânicas — dentre as quais, a pintura, a escultura e a arquitetura —, observando, assim, sua natureza racional e intencional e reposicionando-as como artes liberais, como ações do intelecto, e não como simples manufaturas. Essa proposição revolucionou o estatuto, a prática, a amplitude e a função da arte e do artista no *Quattrocento*. Sua obra ajuda a entender o seu meio e as preocupações de sua época, razão pela qual Alberti, situando-se cronologicamente entre o Primeiro Humanismo e o Humanismo da época dos Médici, tem sido considerado um dos representantes mais emblemáticos do Renascimento, dada a singularidade de seu pensamento, manifesta, particularmente, na contraposição que estabelece, em seus escritos artísticos e morais, entre a natureza construtiva e racional e a fragilidade e insanidade humanas.

O que se buscará esclarecer, aqui, é a relação entre a arte e a ação no pensamento de Alberti, através da leitura de dois dos seus textos: *De Pictura* e *I Libri Della Famiglia*, com a finalidade de perceber como o autor constrói sua reflexão sobre a arte, fundando-a na ciência e na ética. Busco, por um lado, analisar a particularidade da sua visão, mostrando até que ponto ela está atrelada ao projeto humanista ou se confunde com ele, e, por outro, demonstrar como Alberti conduz suas idéias, atribuindo o valor da arte não por sua ligação com o belo, mas sim com a história — não apenas aquela que se figura e se representa mas sobretudo aquela com a qual se pretende educar o cidadão. O objetivo é mostrar que, em Alberti, a arte não é *natura*, mas sim ação; como a virtude, a arte é uma construção que alcança a alma e modifica o mundo, combatendo um modo de vida narcísico em prol de construir uma vida melhor. Em sua teoria, a obra de arte é entendida como um texto aberto à experiência do

fruidor e, na medida em que é capaz de articular o *pathos* ao *ethos*, transforma-se num movimento de conhecimento e reconhecimento recíproco de si mesmo e do mundo e, nesse sentido, altera-os.

Nesse horizonte, a relação entre arte e ação pode ser demonstrada com a ajuda do conceito de perspectiva, mais especificamente a “perspectiva espacial”, entendida no *De Pictura* como correlata à “perspectiva temporal” apresentada no *I Libri Della Famiglia*. No pensamento albertiano, a arte como a virtude se realiza na ação, visto seu potencial de se transformar numa forma efetiva de compreensão e construção do mundo. O mundo moral e a arte são vistos “perspectivados” como um sistema de relações diante de uma consciência, existindo para um olhar que coloca as coisas em relação. Em ambos os campos, a lógica é da comparação, de maneira que a realidade percebida passa a ser construída; não é mais absoluta, mas sim parcial e histórica e, agora, vista e enunciada de várias maneiras. Esse processo construtivo opera-se também em sua própria filosofia, visto que Alberti expressa suas idéias por meio de diferentes formas de escrita, numa linguagem polimorfa e repleta de imagens, estendendo o aspecto poético das artes para vários domínios do conhecimento, que em seu pensamento não se separam. Diferindo, seja quanto ao estilo, ora literário ou poético, ora teórico e técnico; seja quanto à forma de figurar o homem, ora sob a custódia da razão e da harmonia, como em seus escritos artísticos, ora sob o império da insânia, como em seus escritos éticos, essas abordagens se entrecruzam no interior das suas obras, indicando que estes mundos irreconciliáveis em combate pertencem e constroem a condição humana e o dinamismo da realidade e das idéias.

No *De Pictura*, escrito em 1435, primeiramente em Latim e depois em língua vulgar, Alberti ensina que o espaço é uma construção humana. Descrevendo os processos do projeto da obra de arte, seu tratado difere dos manuais de seus contemporâneos, que apenas listam as condições da boa execução da obra. Como foi adiantado, Alberti, em sua teoria, faz um exame crítico da arte e desloca seu valor do campo da pura atividade mecânica para o campo da ideação, esse deslocamento exige do pintor um conhecimento e uma atitude moral. No texto, o autor, elaborando uma teoria sistemática da pintura, recorre a estruturas fornecidas

pela cultura e retórica humanísticas, matemática, geometria e ótica. Através das ferramentas da perspectiva e da história, a pintura é apresentada como uma língua escrita, onde pontos e linhas são letras de um “texto aberto”, o qual se conforma quando confrontado com uma alteridade que o desdobra, colocando-o em ação. A pintura, como a retórica, funda-se na *inventio* e, com a mesma liberdade concedida ao poeta, o artista deve buscar prender a atenção, provocar uma emoção e, assim, movimentar a alma do espectador na direção da virtude. A grande arte é a ação de incluir o homem na história, transformá-lo e ao mundo.

O *ILibri Della Famiglia*, escrito em língua vulgar, ensina, numa perspectiva temporal, que também o tempo é uma construção humana e se realiza no mundo terrestre, afirmando, assim, que o homem nasceu para construir sua história e a própria felicidade com base na virtude. Os três primeiros livros foram escritos em Roma em 1434, e o quarto em 1447, na cidade de Florença. O texto é um diálogo, uma conversação em que os personagens são membros da família Alberti, reunidos para acompanhar a morte do patriarca da família, pai do próprio Leon Battista. A partir de uma situação histórica específica, que é esse encontro familiar, vêem-se expressos os valores da sociedade capitalista nascente e cada personagem, mesmo representando um tipo de posição diferente diante da vida, ensina, sempre, um compromisso com a ação; não aquela dominada pelo egoísmo, mas sim a ação moderada pela razão, pela autodisciplina e pela educação. Nessa obra, Alberti revoluciona o conceito de tempo e de destino que, no medievo, pertence a Deus, contrapondo à eternidade um tempo útil, propriedade de um sujeito cuja história se alicerça na capacidade de geri-lo. Por isso, nossa grande arte está em saber usar o corpo, o espírito e, sobretudo, o tempo.

Em ambos os livros, ora no âmbito da arte ora no da moral, a idéia de “perspectiva” serve como uma ferramenta para, no campo da ação, enquadrar a história e, no campo do conhecimento, figurar um modo de ver à distância, segundo um ponto de vista e uma razão construtiva. Alberti, comparando as várias faces que a realidade nos apresenta, equacionando-as e relativizando-as numa unidade maior, estabelece sua *costruzione legittima* como uma forma de recortar o mundo e se relacionar com ele, uma vez que a realidade que aí se figura não é absoluta e transcendente, mas sim parcial e histórica. De um lado, no *De Pictura*, a “perspectiva

espacial” não é apenas uma condição de semelhança e de simulação da realidade, mas sim um espaço vazio, artificial e construído, uma “janela” onde se passa uma “história”, de maneira que a composição não mais se rege por funções de pura exposição das figuras, mas se abre a uma multiplicação de relações narrativas entre essas mesmas figuras. De outro, no *I Libri della Famiglia*, a “perspectiva temporal”, a forma ou a representação segundo a razão da sucessão dos eventos, é a história da pessoa e do mundo, e cuida de precisar as circunstâncias temporais das ações confrontando presente, passado e futuro. Nesse sentido, o tempo já não corre para a eternidade, vê-se humanizado em instantes preciosos, nos quais se inserem as possibilidades do nosso agir. São as ações, pelas quais somos responsáveis, que constroem a história que agora se sabe e se ensina ser feita pelos próprios homens. Seja num quadro como no outro, o conceito de ação se conecta com a idéia de um tempo devorador e gerador e com a perspectiva como noção finita contextualizada do mundo. Assim, espaço e tempo adquirem uma dimensão humana, se desembaraçam de seu caráter divino, dessacralizando a história que agora se vê sob o ponto de vista do próprio homem. Por isso, o conceito de perspectiva, enquanto campo de confronto entre a subjetividade e a objetividade, figura a *forma mentis* do período e serve de imagem para as idéias de Alberti.

Neste trabalho, a relação entre arte e ação será apresentada sempre sob o recorte da história, embora sob diferentes perspectivas. O primeiro capítulo, *Alberti e o Humanismo*, introduz o movimento humanista no século XV, mostrando como o autor aí se inclui, os tópicos e operadores básicos do período e como eles são absorvidos em sua obra estética e moral. Nesse capítulo, o encaminhamento será para a diferenciação, ou seja, priorizar-se-á a singularidade do pensamento de Alberti e o modo como opera uma crítica ao Humanismo no interior do próprio movimento. O segundo capítulo, *A História*, dá início à leitura direta do texto albertiano *De Pictura*, através do qual se descortina o valor da arte, na *inventio* e na história, e não no belo — que terá valor mais retórico do que metafísico —, e nele se busca explorar a capacidade de a ação na pintura concretizar um movimento na alma e no mundo, o que relaciona conhecimento, atitude moral e tempo. Feitas estas colocações, passa-se à apresentação do método para a construção de um espaço homogêneo e artificial, onde a

medida, a proporção e o ponto de vista serão determinados em função da ação representada. Esse tema será objeto do terceiro capítulo, *A Janela*, onde o intento é mostrar que construir o espaço e a história implica em uma mesma função. No quarto capítulo, *Ser e Parecer Ser*, investiga-se a tópica da relação entre ação e representação no horizonte da pintura, mostrando-se que de imitador o artista torna-se inventor e produz o mundo mais do que o reproduz. A proposta, nesse capítulo, é trazer à tona a perspectiva do seu artifício de simulação, que faz participar da ação aquele que a contempla, envolvendo-o com uma similitude natural que o comove como se fosse verdadeira, e assim o move e ao mundo. Finalmente, no quinto capítulo, *O Olho Alado*, o tema da ação é apresentado sob a perspectiva temporal e ética do *I Libri Della Famiglia*, e busca-se perceber, como em Alberti a própria vida se coloca “perspectivada”, uma vez que as coisas e o real só são vistos num campo de relações, em comparação e em proporção a partir de um ponto de vista, finito. Ancorando as idéias desenvolvidas ao longo do trabalho, nele o intuito será mostrar que, na filosofia de Alberti, a arte tanto opera no domínio da ética, quanto esta opera no reino da visibilidade. Como conclusão, são apontados a fertilidade e o potencial de ação do próprio pensamento de Alberti que, com sua precisão, tanto em seu tempo como hoje, nos inclina a uma crítica da arte e da nossa própria vida, visto que sua atualidade manifesta-se na força ativa do tempo como o novo vetor de expressão e sentido da ação.

A teoria albertiana é escrita na perspectiva do pintor, mas o teor da arte é examinado sob o ponto de vista de sua ação no fruidor, de como se dirige à alma e à história, e não apenas aos olhos do espectador. No pensamento de Alberti, a arte não pode se desprender da vida, o artista deve ter algo a dizer e sua obra deve torna-se um veículo de idéias capaz de mover e transformar os homens e o mundo. A arte não deve ter como fim a expressão do ego, ou do belo, mas a apresentação de uma história persuasiva que traga o espectador para dentro dela, fazendo-o refletir sobre si mesmo e sobre o mundo. A filosofia da arte albertiana se orienta contra a perspectiva “estética”, entendida como um modo de vida narcísico, e se funda numa eticidade original através da qual a arte se justifica, se limita e se contrapõe a uma perspectiva particularista e auto-referente, não só no âmbito da produção

artística, mas também na própria inserção do homem na história e no tempo. Por isso, em seu pensamento, a arte “deve se dirigir à multidão”, e ter por horizonte o valor comum, o compartilhável, o universal e não simplesmente o “gênio artístico individual”. A obra de arte existe quando é vista e digerida por alguém, mas se o artista perde de vista o horizonte do *bene beateque vivendum*, a arte se torna um espelho inútil que, se desfocado, deixa de fazer parte do organismo do qual compartilha e que lhe dá sentido.

CAPÍTULO I

ALBERTI E O HUMANISMO

Alberti é um dos representantes mais emblemáticos do Humanismo italiano. Nosso interesse, neste capítulo, é o de introduzir esse autor e seu universo, mostrando, em linhas gerais, como seu pensamento atualiza tópicos comuns ao período quatrocentista. Procurando exemplificar sua inserção e conduta no interior da cultura do seu tempo, poderemos entender, de um lado a particularidade da sua visão, mostrando até que ponto ela está atrelada à visão do projeto humanista ou se confunde com essa; e, de outro, a singularidade do seu pensamento, que opera uma crítica ao Humanismo no interior do próprio movimento.

Leon Battista nasceu em Gênova em 1404, durante o exílio dos Alberti de Florença, e morreu em Roma em 1472. Recebeu sua primeira formação retórica em Pádua e foi grande conhecedor de matemática, física e de autores como Cícero e Quintiliano. Em 1432 foi para Roma seguir carreira eclesiástica e, estudando as ruínas antigas, realizou várias experiências óticas com a ajuda de espelhos, inventando a “janela”, o “velo” e, ao que tudo indica, a “câmara escura”¹. Praticou a pintura e escreveu os três primeiros livros de sua obra em língua vulgar e que constituem o *I Libri Della Famiglia*. Em 1433 escreveu *Vita Sancti Potiti*, que, contrapondo-se à obra anterior, denuncia e ataca os valores mercantis nascentes. Redige também, neste mesmo ano, as primeiras *Intercoenales*, coletânea de textos de teor satírico. De 1434 a 1443 segue o papa Eugênio IV em seu exílio em Florença e faz amizade com Brunelleschi, Donatello e Ghiberti. Escreveu, em 1435, o *De Pictura* em latim e o dedicou ao Marquês de Mântua e, em seguida, uma versão em italiano para os artistas, com dedicatória a Brunelleschi. No ano de 1443 retornou a Roma e escreveu o *Momus*, que é uma ficção política, crítica e exacerbada, fruto de sua experiência nas altas esferas do poder. Em 1450 trabalhou no *De Statua*, em 1452, no *De Re Aedificatoria* e, durante os últimos 20 anos de sua vida, realizou seus grandes projetos de arquitetura. Sua obra se movimenta em vários campos, e

¹ Ver FIG.24, 25, 26, 27 e 29. Respectivamente, p.73, 75 e 76 deste estudo.

em seus escritos sobressaem ora o caráter daquele que põe fé no homem e, confiante na razão, mostra-se otimista, ora seu caráter insano e desamparado, mostrando-se pessimista e descrente do ser humano.

Esse pensamento multifacetado é objeto de diferentes interpretações por parte da historiografia. Alberti geralmente era apresentado como um símbolo da razão moderna, como um homem universal que realizou a aliança entre vários campos da ciência e das artes. Essa concepção surge com a obra de Burckhardt², em 1860, e só é colocada em questão com a obra de Garin em 1972, que inaugura uma nova via interpretativa na historiografia albertiana. Ambos fazem de Alberti um emblema do período, mas sob pontos de vista completamente díspares. Para o primeiro, Alberti é o protótipo do novo homem e representa uma geração cuja ciência parece ter vencido o “obscurantismo” medieval. Para o segundo, Alberti reflete em seu pessimismo uma crise que a ciência e a cultura vivem no século XV. Sob uma perspectiva ou noutra, Alberti se inscreve na linha de Petrarca, um dos maiores poetas italianos de todos os tempos, e na de sua teoria da história, dividida em *historiae antiquae* e *historiae novae*, que está na base do pensamento humanista, e que localiza “a idade das trevas” depois, e não antes, de Cristo. Bignotto³ mostra que é bem aceita por muitos estudiosos a tese de que o poeta foi um marco na transição do medievo para uma época que, apenas no curso do século XIX, passou a ser considerada como o intervalo histórico a que se chamou de Renascimento⁴. Por muitas razões, Petrarca pode ser considerado o precursor do Humanismo, essencialmente por descobrir e editar manuscritos da Antiguidade e, com intimidade e confiança, consolidar uma série de procedimentos que contribuíram para moldar uma mudança de mentalidade em

² Nossa referência aqui é a edição francesa: BURCKHARDT. *Civilisation de la Renaissance em Italie*. Paris: Le Livre de Poche. Biblio Essais, 1958, traduzido de H. Schmitt, revisto e corrigido por R. Klein.

³ BIGNOTTO. *Origens do Republicanismo Moderno*, p.57-70.

⁴ Ibidem. p.14. O termo Renascença se introduziu aos poucos nos debates históricos. Ainda no curso do séc. XIX autores ainda se referem ao período sem delimitá-lo como distinto da Idade Média ou da Idade Moderna. No original: “De fato, o que XIX é que homens como Michelet, que pronunciou em 1840 no *Collège de France* um curso chamado *La Renaissance*, inventaram um intervalo de tempo entre as duas idades, o que mudaria inteiramente o significado e a compreensão do surgimento de nosso tempo e as fronteiras do passado.” Lembra-nos Bignotto que, em 1860, com o trabalho de Burckhardt *A civilização do Renascimento na Itália*, se mudam os rumos dos estudos sobre o Renascimento.

relação ao passado. O pensamento de Petrarca introduz temas inovadores na cultura de sua época, e, no contexto deste estudo, vale destacar dois deles. Primeiro, sua defesa da eloqüência, que trazendo à tona a questão de uma complementaridade e transitividade entre a alma e sua expressão, denota uma preocupação com a dimensão pública da existência. E, segundo, seu elogio à individualidade, manifesto nessa relação de apropriação do passado pelo viés da criação, ou seja, com originalidade moldar e servir-se do passado como guia — o que estabelece uma diferença entre a imitação e a cópia — e demanda indivíduos responsáveis e conscientes de que depende deles construir seu próprio tempo. Sua obra influencia Alberti e toda uma geração de pensadores, uma vez que ensina a aprender, com os antigos, novos horizontes para o presente e, a partir desse manancial, fundar o próprio tempo sobre outras bases. Nas palavras do poeta: “Apraz-me a imitação (*similitudo*), não a cópia (*identitas*), e uma imitação que não seja servil, na qual fique explícito o talento do imitador, não sua cegueira ou pequenez... quero um guia que me preceda e não um que me amarre a si”.⁵

Ora, para não fugir do tema sobre o qual fui compelido a falar, eu te exorto a melhorar junto comigo não só a vida e os costumes, o que é a primeira obrigação da virtude, mas também o hábito de falar, com o estudo de uma elaborada eloqüência. Uma vez que a palavra é a grande reveladora da alma, e a alma é a senhora da fala, uma depende da outra. Enquanto uma está fechada no peito, a outra se apresenta em público; a alma adorna a fala quando esta está para se mostrar e a acomoda segundo seu gosto; essa, por sua vez, ao se mostrar, revela como aquela é. Ao arbítrio de uma se obedece, ao testemunho da outra se dá crédito. PETRARCA.⁶

Alguns autores assinalam a morte de Petrarca, em 1374, como o início da *forma mentis* renascentista, mas o período tradicionalmente é recortado de 1350 a 1600 e entendido como uma época de ruptura e de abertura de paradigmas, na qual conviveram duas grandes abordagens filosóficas, o Humanismo e a Escolástica. Na verdade, trata-se de várias renascenças bem distintas entre si: a toscana é diversa da romana; a da época de Lorenzo de Médici difere daquela da primeira metade do século. Porém, nesse período as três grandes fontes onde se

⁵ PETRARCA. *Familiarium rerum libri*. LivroXXII. Cf. BIGNOTTO. *Origens do Republicanismo Moderno*. p.67-68.

⁶ *Ibidem*. p.223.

apreende filosofia foram o ambiente da Escolástica nas universidades, o ambiente do Humanismo nas cidades e o manancial das obras religiosas. A Renascença produziu um pensamento em que se misturam influências clássicas e bíblicas, a cabala, o hermetismo, os hieróglifos e a cultura persa, dentre outras, e, não possuindo uma identidade única, foi um período em que a filosofia se aproximou do mundo, resgatou fontes e pensou problemas partindo de lugares que não dependiam da afirmação de Deus, o que colocou em xeque um conjunto de determinações até então inabaláveis.

(...) jamais se poderá impedir os engenhosos de buscar coisas novas. Fiquemos, pois, de bom ânimo: o nosso trabalho não é vão, nem vão serão aqueles das gerações que nascerão até o fim do mundo. O que devemos mais temer é que os homens desapareçam antes que seus estudos atinjam os arcanos mais escondidos da verdade... Cada um vê o que lhe convém. PETRARCA.⁷

O período foi não apenas de consagração da razão, mas também de muita tensão e conflitos. Em termos gerais, o século XV, entre muitas ocorrências de relevo — como a descoberta das Américas (1472), a difusão da imprensa e toda uma intensa atividade instrumental e fabricadora —, foi o século que assistiu a uma revolução na forma de ver o mundo, e a uma série de rupturas nas artes e na política. Horizontes se expandiram e mapas tiveram que ser refeitos: os mapas do céu e da terra e, naturalmente, o mapa do ideário humano também. Como nos ensina Garin⁸, o processo de dissolução das antigas estruturas do medievo exigiu uma tomada de consciência mais nítida e soluções novas para situações novas. Exigiu, enfim, para o homem um olhar novo, seja para afirmar sua capacidade de conhecimento e construção do mundo, seja para descobrir sua finitude e seu desamparo frente a esse universo. O Renascimento tem suas origens nas cidades-Estados italianas e a idéia de “renascer”, o acompanha como um mito, idéia cujas raízes de fato se estendem por diferentes domínios que vão da arte à vida civil, e que se configura antes de tudo como a afirmação de um “novo homem”. A Renascença viu circular um número considerável de

⁷ PETRARCA. *Familiarium rerum libri*. Livro XXII. Cf. BIGNOTTO. *Origens do Republicanismo Moderno*, p.225.

⁸ GARIN. *L'Homme de la Renaissance*, p.8-20.

tipos humanos, com dons e atitudes particulares, e com funções novas. Também viu florescer um grande número de biografias e muitas publicações ilustradas de caráter popular. A civilização renascentista mergulha suas raízes numa realidade em que as histórias e vicissitudes dos homens e, mesmo seus corpos, ocupam uma posição central; em que pintores e escultores criam figuras atemporais e em que os filósofos repetem que o homem é um grande milagre.

Li nos escritos dos Árabes, venerandos Padres, que interrogando Abdala Sarraceno sobre qual fosse a seus olhos o espetáculo mais maravilhoso nesse cenário do mundo, tinha respondido que nada havia de mais admirável do que o homem. Com essa sentença concorda aquela famosa de Hermes: “Grande milagre, ó Asclépio, é o homem”. MIRANDA.⁹

Historicamente, como mostra Panofsky¹⁰, o termo *humanitas* tem dois significados distintos: o primeiro tem por origem o contraste entre “o homem e o que é menos que este; o segundo entre o homem e o que é mais do que ele”. Assim, entende-se como significando um valor e uma limitação. Entendido como valor, o conceito foi formulado no círculo de Cipião, o moço, tendo sido Cícero seu explícito defensor. Significando a qualidade que distinguiria o homem, não somente dos animais, mas tanto mais daquele indivíduo que pertence a espécie humana, mas se comporta como um bárbaro, ou um indivíduo vulgar. O que importa notar é que o Humanismo nasce dessa ambivalência na concepção de *humanitas*. Assim, sua atitude pode ser definida como uma convicção na *dignitas humanis*, baseada, ao mesmo tempo, na defesa dos valores humanos de racionalidade e liberdade, assim como na aceitação de sua falibilidade e fragilidade, o que resulta em dois postulados típicos do período: responsabilidade e tolerância.

Como propõe Bignotto¹¹, desde o final do *Trecento* na história italiana, e especialmente florentina, em meio às constantes ameaças de guerra e destruição, os vários elementos da cultura que vinham sendo gerados há décadas se constituíram-se sob a forma

⁹ MIRANDA. *Discurso de Giovanni Pico Conde de Concórdia*, p.49.

¹⁰ PANOFSKY. *O Significado nas Artes Visuais*, p.20-21.

¹¹ BIGNOTTO. *Origens do Republicanismo Moderno*, p.15-27.

de um movimento intelectual, o Humanismo. Trata-se de um movimento que não nasce da aquisição de um novo conteúdo de saber, que não é pura contemplação, mas que busca as possibilidades de o homem transformar a realidade. Uma nova forma de ver o mundo que traz à tona a herança da Antiguidade, não como retomada, mas sim como criação, e que alcança uma comunidade — muito maior que a acadêmica — ligada à vida política e às funções públicas da cidade. Genericamente, o termo humanismo diz respeito às filosofias centradas numa tomada de posição em favor do homem, que propõe um debate voltado para a cena pública e que fazem dela o lugar privilegiado para suas atividades. Os trabalhos de Campana e Kristeller vêem esse movimento associado ao ambiente do estudo dos clássicos, designado por *studia humanitatis*, dos manuais dos *dictatoris* voltados para a retórica diplomática e administrativa, e do estudo da retórica em conexão com o da filosofia moral, considerando-o de caráter literário e professoral. Na visão de Garin e Baron, o movimento adquire um caráter mais civil e suas origens podem ser vinculadas ao ambiente turbulento que exigia novas atitudes e maior eficiência nos esforços em face dos desafios representados pela defesa da independência e da liberdade.

Esses estudos sobre o período são, em geral, marcados por duas correntes que se opõem quanto à questão do rompimento ou da continuidade das concepções humanistas em relação às medievais. De um lado encontram-se os que, como Baron defendem a tese de que a Renascença inventou uma nova forma de compreensão da vida pública operada por concepções políticas que se distinguem radicalmente das anteriores. Baron formula o conceito de “humanismo cívico”¹² e entende que esse movimento ofereceu uma nova visão da natureza humana e da história, ao lado de um conjunto de valores associados à vida ativa que estão na raiz de algumas das mais importantes transformações da política moderna. A tese oposta aceita por Kristeller, Skinner, Hankins, Seigel, Gilson e outros, propõe uma via de continuidade e insiste sobre o fato de que é possível encontrar em textos anteriores questões tipicamente humanistas. De qualquer forma, no Humanismo, valores associados à vida pública ganham

¹² BARON. *The Crisis of Early Renaissance*. Em 1955 apareceu a primeira edição dessa obra, hoje famosa, onde Baron formula o conceito de “Humanismo Cívico”.

dignidade, e valores tradicionalmente atribuídos à contemplação e à concepção da história como intervalo da eternidade começam a ser abandonados, o que implica num processo de consolidação de dois aspectos fundamentais: o abandono progressivo do papel de Deus na vida pública e a afirmação da vida ativa contraposta ao modelo medieval de vida contemplativa. O homem já não se vê confinado à apatia da graça e da fé, mas sim estimulado pelo movimento da oportunidade e da sorte. Doravante, o problema será trazer esse ator “desejante” à cena pública, para servir à felicidade geral e não apenas aos próprios interesses. Assim, longe de ser um exercício de erudição, o movimento humanista exerceu influência sobre os acontecimentos relevantes do período, construindo uma nova maneira de encarar a filosofia, a arte, a política e o próprio homem.

A vida chamada beata está situada no alto, e estreito é o caminho que a ela nos conduz. No meio dele surgem muitas encostas e devemos caminhar com passos nobres de virtude em virtude. No alto se encontra o fim extremo e o término de nossa via, objetivo de nossa viagem. Lá todos querem chegar, mas como disse Ovídio: “Pouca coisa é o querer; é preciso um desejo ardente para se atingir o objetivo”. PETRARCA.¹³

Conforme a descrição de Bignotto¹⁴, na prática, foi se consolidando a idéia de que havia um caminho a ser seguido para se formar um humanista e a principal via era os *studia humanitatis*: num primeiro plano, o estudo da gramática e retórica, história, poesia e filosofia moral, e, num segundo, o estudo da aritmética, geometria, música e astronomia assim como da filosofia, particularmente da metafísica, matéria que volta a interessar os humanistas depois da metade do século XV, com a introdução de novas traduções de Platão e com a Academia de Ficino. A primeira disciplina dos *studia humanitatis* era a gramática que, estudada pelos medievais sob uma forma abstrata e formal, foi abordada pelos humanistas sobretudo pelo aspecto semântico. A segunda disciplina essencial era a retórica que, retomada na perspectiva de Cícero, entendia que a eficácia do seu exercício definia a possibilidade de participação na vida pública e a descoberta da própria condição humana. A terceira era a

¹³ PETRARCA. *Familiarium rerum libri*. Livro XXII. Cf. BIGNOTTO. *Origens do Republicanismo Moderno*, p.231.

¹⁴ BIGNOTTO. *Origens do Republicanismo Moderno*, p.153-160.

história, que passava a ter um duplo papel: o de veículo através do qual se constituía a identidade das cidades e o de manancial, no qual os exemplos podiam ser recortados, tornando-se algo como um “princípio de realidade”. Em quarto lugar, vinha a poética, que freqüentemente está relacionada à história, uma vez que, de um lado, o poeta não era constrangido pela busca da verdade factual, de outro, não podia ser indiferente aos efeitos de sua palavra na alma e nas ações do homem.

Assim, a última disciplina dos *studia humanitatis*, mostra-nos Bignotto,¹⁵ era a filosofia moral e, nessa matéria, Aristóteles foi um nome importante, por estudar um quadro de valores compatível com a demanda por uma vida ativa nas cidades. Outras influências vieram do pensamento de Cícero e dos estóicos, cujas idéias foram inteiramente assimiladas naquilo que interessava à moldagem do cidadão ativo. Sob esse aspecto, os *studia humanitatis* não se dissociam da pedagogia e da eficácia na formação dos cidadãos, que originaram uma série de manuais. O que se coloca no cerne da discussão é a aquisição da virtude, e os humanistas, acentuando as capacidades inatas, o empenho e a educação, combatem uma tradição de valorização da origem familiar, fruto da graça divina. A possibilidade de aprender, desde que se queira, e tenha talento para tanto, denota um caráter inovador, visto que uma virtude adquirida por mérito torna-se acessível a todos e faculta a construção do *bene beneteque vivendum* pela livre ação dos homens. Os *studia humanitatis*, serão úteis à reforma da Igreja, dos costumes, das cidades e do próprio destino individual, visto que dão acesso a um tipo de saber que acentua a dimensão humana da realidade e que desenvolve uma consciência crítica. Assim, afirma-se não ser o conhecimento algo definitivo, mas sim algo que se reexamina continuamente no diálogo com os autores clássicos, frente aos quais, os humanistas se definem, sem com eles se confundir. O diferencial do Humanismo não foi disputar com as idéias tradicionais do cristianismo, porém, deixando-as de lado, procurar forjar uma nova estrutura de valores cívicos que não eram da mesma natureza que os valores cristãos, mas que corriam em paralelo. Tenenti¹⁶, mostra-nos que, nesse período, a vida cotidiana é bastante marcada

¹⁵ Idem.

¹⁶ TENENTI. *La Société*. Cf. BEC, CLOULAS et al. *L' Italie de la Renaissance: un monde em mutation*, p.332-344.

pela presença e influência da Igreja, mas o patrimônio religioso, a devoção, tiram sua força mantenedora das manifestações religiosas, visto que os fiéis, reforçam a religiosidade através de festividades e espetáculos apoiados no drama do Cristo. O mundo terreno transforma-se no teatro dos atos meritórios, a secularização acontece dentro dos limites eclesiásticos e religiosos e, numa esfera coletiva, a cultura laica não faz mais do que germinar, construindo-se sobre um afrouxamento na adesão à tradição ética da Igreja. O que de fato começa a ocorrer é a construção de uma virtude que não precisa mais de Deus para ser exercida e que é sobre a natureza e a razão, que se fundam os novos valores laicos. Ética que demanda uma ação na proporção e na medida da razão e da experiência. Eis o que Alberti nos diria: “onde estiver envolvido o espírito aja por esta regra — o espírito deve ser livre”.¹⁷

A batalha do projeto humanista, segundo Bignotto¹⁸, será conferir um valor positivo à idéia de ação, em oposição à vida contemplativa, mas essa retomada da vida ativa vai esbarrar no problema da liberdade, que é o preço da exposição à contingência e ao acaso. Ao retomar a dimensão da vida ativa abandona-se o manancial cristão e procura-se o equilíbrio entre razão e natureza através do conceito de “virtude”, entendido como ação. O homem não se afigura apenas como uma simples criatura no centro da criação; ele agora também se vê como um criador que precisa fazer escolhas num campo de possibilidades e, assim, construir o próprio destino. A concepção laica transforma, aos poucos, a maneira de conceber o tempo e a fortuna, uma vez que os homens são responsáveis por suas ações e por construir sua própria vida. Bignotto mostra-nos que, a exposição à contingência e à fortuna tornou-se um elo importante nas relações entre os homens com o mundo, e valorizando uma vida ativa, reforça-se a idéia da independência dos próprios atores e a idéia da plasticidade da condição

¹⁷ ALBERTI. *The Family in the Renaissance Florence*, p.147. No original: “[...] where the spirit is concerned, act by this rule — the spirit must be free”. É importante salientar que as traduções no corpo do texto, desta e das outras notas que se seguem, tanto em língua inglesa quanto francesa, são de minha responsabilidade, salvo indicação em contrário. Vale também observar que, nesse estudo, trabalhei com duas traduções diferentes do *De Pictura*. A primeira é a brasileira, *Da Pintura* editada pela Unicamp, e a segunda é a francesa, *De la Peinture* editada pela Macula Dédale que é acrescida do texto latino do *De Pictura* estabelecido por Cecil Grayson em 1973. A opção pela citação de uma versão ou de outra está relacionada à valoração dos conteúdos proporcionados ora por uma ou por outra interpretação.

¹⁸ BIGNOTTO. *Origens do Republicanismo Moderno*, p.137-138.

humana. O que parece ser novo no período é essa associação entre liberdade e possibilidade de alteração de si mesmo e do mundo. Em Alberti, a batalha que domina a vida é entre a “virtude” e a “fortuna”, uma vez que esta não permite sempre o que se quer e será favorável ou hostil em função da ação. O homem albertiano é, por natureza, um ser social, e tem necessidade de conviver e de se comunicar com os outros. As virtudes humanas são eminentemente sociais, enquanto os vícios prosperam na inatividade e na anti-sociabilidade. Todo homem bom deve saber mostrar sua virtude com temperança, e essa competência não se adquire na solidão ou nos livros, mas sim em praça pública, no teatro e na família, isto é, com a experiência e o tempo. Por isso, o objetivo do homem virtuoso é, não apenas, o seu próprio bem-estar e sua felicidade, mas o bem-estar e a felicidade de sua família, de sua cidade, e em suma, do conjunto dos homens.

A natureza, que é o melhor artífice, não somente fez o homem viver exposto no meio dos outros, mas também parece ter imposto uma certa necessidade de que ele se comunicasse e revelasse aos seus semelhantes, pela fala e outros meios, todas suas paixões e sentimentos. ALBERTI.¹⁹

Coloquei-te no meio do mundo para que daí possas olhar melhor tudo que há no mundo. Não te fizemos celeste nem terreno, nem mortal nem imortal, a fim de que tu, árbitro e soberano, artífice de ti mesmo, te plasmaste e te informaste, na forma que tiveres seguramente escolhido. Poderás degenerar até os seres que são as bestas, poderás regenerar-te até as realidades superiores que são divinas, por decisão do teu ânimo. MIRANDA.²⁰

Alberti atualiza em seu pensamento as teses humanistas, refletindo o mundo tumultuado e conflituoso do *Quattrocento*. Contudo, ao mesmo tempo em que aparece como representante ideal do Renascimento e do Humanismo, figura também como um caso atípico a testemunhar a consciência crítica diante do seu tempo. As primeiras semelhanças a unir Alberti e o século XV são seu pluralismo e sua recusa em se deixar fixar numa figura homogênea; no âmbito do pensamento humanista, porém sua originalidade parece estar na maneira como

¹⁹ ALBERTI. *The Family in the Renaissance Florence*, p.60. No original: “Nature, the best of builders, not only made man to live exposed in the midst of others, but also seems to have imposed a certain necessity on him to communicate and reveal to his fellows, by speech and other means, all his passions and feelings”.

²⁰ MIRANDA. *Discurso de Giovanni Pico Conde de Concórdia*, p.53.

decompõe a história e a remonta segundo um ponto de vista pessoal. A singularidade de sua filosofia se evidencia, primeiramente, no fato de que as linhas de pensamento paralelas que desenvolve desembocam numa antropologia em que o homem é entendido, simultaneamente, como *sapiens* e *demens*. Brandão²¹ demonstra que a *forma mentis* de Alberti constrói-se dramaticamente em torno de temas antitéticos e que o contraste entre a virtude e a fortuna, tópico importante e presente desde o início do Renascimento, assume em seu pensamento um novo estatuto, à medida que a fortuna deixa de ser algo externo ao homem para fazer parte dele, como uma contradição intrínseca do real e do próprio homem e, por que não dizer, como um conflito entre racionalidade e irracionalidade. O homem inclui a fortuna em seu próprio ser, e portanto, não é por contingência existencial que a enfrenta, até porque sem a desmesura da *hybris*, a própria razão não tem com o que proporcionar-se. Por isso, a virtude albertiana constitui um esforço anti-natural que combate a própria natureza humana e dirige-se contra o império da *hybris*. Assim, ainda segundo Brandão, existem na filosofia albertiana duas concepções opostas de natureza: uma governada pela *ratio* e outra governada pela *hybris*. E, conseqüentemente, concepções opostas de homem: aquele que se assemelha a Deus, racional e *artifex*, e aquele insano e destrutivo. Essas forças não se integram, não se destroem e não deixam de lutar entre si. Tensionadas, elas descrevem uma só *natura* e um só homem, a quem cabe o combate que é construir seu mundo e sua história por meio de sua ação, na medida da prudência e do cuidado, sobretudo diante de si próprio. Alberti alerta para o perigo que provém do próprio homem, com sua tendência a comportar-se irracionalmente, regulando sua vida por objetivos egoístas e ilusórios. Se o projeto humanista procurava estabelecer uma posição central para o homem dentro do universo, a crítica albertiana, confrontando essa posição com o metabolismo da realidade, aponta para a falência existencial desse homem, visto que, a fortuna e sua *hybris* compõem sua própria natureza, simultaneamente criadora e destrutiva.

O que dizer, então, se o homem é para o homem a pior das misérias? O homem é um flagelo para o homem. É você mesmo, homem, você, que por sua voracidade, sua gulodice, sua incapacidade de restringir seus desejos, conseguiu assim ser

²¹ BRANDÃO. *QUID TUM? O Combate da Arte em Leon Battista Alberti*, p.119-126.

atormentado pelo sofrimento, abatido pela doença, e se destruir ao ponto de mal se suportar. A loucura dos mortais me aflige. Seria preferível que eles fossem dotados de um espírito mais comedido. ALBERTI.²²

A arte irá acolher as esperanças e angústias albertianas e é na mão dela que o autor irá depositar o destino do seu discurso humanista. Reinventando seu lugar e seu papel na *paidea* moral, o autor desloca sua reflexão do campo da contemplação estética do belo, e a experimenta por meio de sua ação ética na construção do decoro público no espírito do fruidor. Segundo Brandão²³, a originalidade de Alberti em relação aos demais humanistas de seu tempo também pode ser percebida através de sua concepção da arte que, enfatizando a ação humana, é entendida como o desdobramento de uma “ação filosófica”, como um texto que, possuindo sua própria gramática, está aberto à interpretação do fruidor. A arte não é apenas pura atividade manual ou mecânica e Alberti, indicando sua estrutura matemática e retórica, desloca o significado da forma artística, considerando-a como um conteúdo preciso e específico que não é senão obra do intelecto. Em seus importantes tratados sobre a pintura, a arquitetura e a escultura, descreve os processos do projeto da obra, o que, como já adiantamos, difere radicalmente dos manuais de seus contemporâneos, que simplesmente listam os preceitos para sua boa realização. Em suas obras, esforça-se para construir uma norma capaz de se opor ao julgamento de gosto individual, e de conferir à arte um discurso universal e objetivo, ancorado no conhecimento, na estruturação racional e na ética. Brandão²⁴ demonstra que Alberti, desenvolve a noção de que na obra de arte reside um poder pedagógico e persuasivo que possibilita a uma idéia figurar-se em sua “mostração” e não na sua demonstração silogística, divulgando-a para um público mais amplo, e comunica-se tanto com sábios quanto com os ignorantes. Justamente por seu caráter ativo, capaz de agir no indivíduo e ser-lhe útil e,

²² ALBERTI. *Momus, ou Le Prince: Fable Politique*, p.169. No original: “Que dire de cela alors que l’homme est pour l’homme le pire des misères? L’homme est un fléau pour l’homme. C’est toi, homme, toi que par ta voracité, ta glotonnerie, ton incapacité à restreindre tes désirs, as obtenu d’être tourmenté para la souffrance, abattu par la maladie, de te détruire à force de mal te supporter. La folie des mortels m’aflige et je préférerais qu’ils soient dotés d’un esprit plus mesuré.”

²³ BRANDÃO. *Quid Tum? O Combate da Arte em Leon Battista Alberti*, p.259-262.

²⁴ Ibidem.

sobretudo, por seu potencial de interpretar, modificar a realidade e de se transformar numa forma efetiva de compreensão — de si mesmo e do mundo —, a arte é entendida como um instrumento eficaz na realização do *bene beateque vivendum* para o qual se dirige o humanismo de Alberti, isto é, a construção do homem íntegro e justo e da “vida boa e beata”.

O mais impressionante é que, tomados individualmente, os homens são razoáveis e sabem o que é justo; mas uma vez juntos eles são todos envolvidos numa loucura que os afasta da linha reta. Tais foram as advertências de Hércules. Mas os deuses as desprezaram e entraram no teatro. Júpiter primeiro, admirou as enormes e inúmeras colunas em mármore de Paros, verdadeiros quarteirões de montanhas, obra de gigantes. Ele estava estupefato que tenham sido levadas até esse local e erguidas, tão grandes e em tanta quantidade, e, ainda que as tivesse diante dos olhos, não podia admitir que uma tal proeza fosse possível. Admirado, não parava de tecer elogios ao espetáculo, e de se acusar de estupidez, deplorando ter-lhe faltado audácia para procurar os arquitetos dessa magnífica realização, antes que os filósofos, para estabelecer o modelo de um mundo futuro. ALBERTI.²⁵

A singularidade de Alberti manifesta-se especialmente na vivacidade do seu modo de ser filosófico. Isso se percebe no estilo dos seus próprios escritos, em que utiliza a técnica, a poética, a metáfora e a experiência para dar conta do real, explorando as capacidades sintéticas das imagens e das expressões alegóricas como uma alternativa à linguagem puramente demonstrativa de um discurso filosófico incapaz de se comunicar com os homens e ser útil à humanidade. O mérito de Alberti é colocar em ação as próprias idéias experimentando uma nova forma de redigir esse discurso, enriquecendo-o com os frutos da imaginação. Sua teoria eclética, atenta a todas as dimensões do pensamento e da atividade do mundo, é uma maneira de este pensamento se colocar em ação. Para nosso autor, o saber necessário reside na

²⁵ ALBERTI. *Momus, ou Le Prince: Fable Politique*, p.235. No original: “Les plus étonnant est que pris individuellement les hommes sont raisonnables et savent ce qui est juste, mais une fois rassemblés ils sont tous pris de folie et s’écarterent de la ligne droite. Tels étaient les avertissements d’Hercule. Mais les dieux les méprisèrent et entrèrent dans le théâtre. Júpiter le premier admira les énormes et innombrables colonnes en marbre de Paros, véritables quartiers de montagnes, ouvrage de géants. Il était stupéfait qu’on les ait amenés jusqu’à ce lieu et erigés, si énorme et en si grand nombre, et bien qu’il les eût devant les yeux ne pouvait admettre qu’un exploit fût possible. Admiratif il ne se laissait pas du spectacle et ne tarissait pas d’éloges, s’accusait de sottise et déplorait d’avoir manqué d’audace en n’allant pas trouver les architectes de cette magnifique réalisation plutôt que les philosophes pour établir le modèle d’un monde futur.”

operatividade construtiva e não na pura especulação abstrata. Unificar o saber e o fazer exige do artista um conhecimento e, reciprocamente, exige do filósofo uma sensibilidade figurativa.

CAPÍTULO II

A HISTÓRIA

No capítulo anterior, abordei alguns temas da ética proposta pelo Humanismo da primeira metade do século XV, situando como Alberti os absorve e critica. O segundo capítulo parte da leitura direta do texto albertiano *De Pictura*, através do qual se descortina o valor da arte na história. Explorando a capacidade de a representação da ação na pintura concretizar um movimento na alma e no mundo, a relação que se estabelece não é entre um sujeito e um objeto, mas sim de sujeito a sujeito. Nossa intenção será mostrar como, para Alberti, arte é ação por ser um texto, aberto à experiência do fruidor, que, cultivando idéias e bons sentimentos, combate a *hybris* narcísica e individualista e participa da construção do *bene beateque vivendum*, para o qual se dirige o seu Humanismo. Nesse horizonte, abordaremos o tema a partir da idéia de “história”, na perspectiva da *inventio* e da ética. Nosso objeto será a “história” que se representa na pintura, cuja ação é visível no movimento entre as figuras do drama encenado no quadro e também, ou sobretudo, a que se constrói, na vida e na *polis*. Alberti nos ensina que a história deve ser a finalidade do artista, não somente enquanto aquilo que ele representa na obra, mas enquanto ela é capaz de se inserir numa *paidea*.

Como a história é a maior obra do pintor, na qual deve haver a copiosidade e a elegância de todas as coisas, devemos nos esforçar para saber pintar não apenas um homem, mas também cavalos, cães e todos os outros animais e todas as outras coisas dignas de serem vistas. Isso é necessário para fazer com que seja bem copiosa nossa história, coisa para mim importantíssima. ALBERTI.¹

Genericamente, no verbete história do Dicionário de Filosofia², aprendemos que o termo vem do grego, e significa conhecimento adquirido mediante busca e que costuma ser expresso por meio de narração, passando a significar relato dos fatos em uma forma ordenada e cronológica. Nesse estudo, o termo se move na malha do espaço e do tempo em

¹ ALBERTI. *Da Pintura*, p.147.

² MORA. *Dicionário de Filosofia* Tomo II, p.1350-1359.

diferentes perspectivas. Simultaneamente, na perspectiva do espaço-tempo, a história corresponde aos acontecimentos ocorridos no fluxo da vida, num dado momento e local. Entendido na perspectiva do tempo, a história corresponde ao veículo através do qual se consolida a identidade pública e privada. Sob a ótica do espaço, a história será entendida como a composição visual do argumento que as figuras movimentam na pintura, isto é, sua ação construída pela perspectiva. Frente a essa multiplicidade de sentidos, optamos por grafá-lo próximo ao que faz Alberti em seu texto em latim — tal como aparece em sua tradução em língua portuguesa e na maioria dos comentadores —, sempre de uma mesma forma: história. Nas palavras de Alberti: “a maior obra do pintor não é um colosso, mas uma história. A história proporciona maior glória ao engenho do que o colosso”.³

No *Quattrocento*, o conceito de história — *antiquae e nova* — está na raiz da nova relação do homem com o mundo. Produzindo um distanciamento estratégico do próprio presente, este conceito estabelece uma visão à distância, construindo na Renascença italiana uma nova experiência do tempo, vivido perspectivado entre o passado e a construção de novas bases para o futuro. Como mostra Argan⁴, o pensamento humanista modifica profundamente as concepções do espaço e do tempo, enraizando uma *forma mentis* onde a representação da realidade natural segundo a razão do espaço é a perspectiva, e a representação da realidade humana segundo a razão da sucessão dos eventos é a história. Tanto na arte quanto na vida, o que se verifica é que a ação constrói a história — a nossa, a do mundo e a da pintura. A “artisticidade” da arte forma um só corpo com sua historicidade, uma vez que existe uma solidariedade de princípio entre a ação artística e a ação histórica e essa raiz comum se planta na consciência do valor da ação humana. Todo fato artístico determina uma relação especial entre realidade objetiva e realidade subjetiva, que se dá não entre um objeto e um sujeito, mas sim entre sujeitos. A diferença entre os fenômenos artísticos e os naturais é que os primeiros são produzidos pelo homem e neles se reconhece um sedimento que

³ ALBERTI. *Da Pintura*, p.114. Devido à importância da escolha do termo história, vale citar o original latino: “Amplissimum pictoris opus non colossus sed historia. Maior enim est ingenii laus in historia quam in colosso”. ALBERTI. *De la Peinture*, p.158.

⁴ ARGAN. *História da arte como história da cidade*, p.23-72.

advém do *ethos* compartilhável da cultura, uma camada técnica e uma história cujo sentido cada um subverte na medida da sua experiência, tanto mais nítida quanto mais abrangente for a rede em que conseguir situá-la. A obra envelhece mas permanece a mesma, as consciências que a fruem é que mudam. A obra de arte resulta de um conjunto de relações que se movimentam no tempo e exercem influência mesmo à distância de séculos e, independente de sua antiguidade, sempre frui no presente.⁵ No contexto deste estudo, importa lembrar que, no âmbito da arte ou da vida, não há história sem narrativa, nem essa sem linguagem.

O tema da história, segundo a descrição de Panofsky⁶, aparece magistralmente ilustrado, na obra de Piero de Cosimo (1461-1521) que, dotado de uma notável imaginação, pintou realisticamente grandes temas sempre em conexão com as origens da história humana. Numa série de quadros, intitulados *A vida dos homens na Idade da Pedra* (FIG.1), o artista retrata paisagens e situações de caça numa fase pré-histórica da humanidade, anterior à descoberta do fogo e dos progressos técnicos. Em outras obras, narra a história de Vulcano que, na tradição clássica, personificando o fogo, é figurado como o fundador da civilização humana, uma vez que os cuidados para mantê-lo aceso formaram a linguagem e as primeiras comunidades, o que se expressa em sua pintura *Vulcano e Éolo educadores da humanidade* (FIG.2), na qual se vê ao fundo da cena homens construindo uma casa com suas ferramentas. Bem posteriores, as obras *O mito de Prometeu e Epimeteu* seguem contando a mesma história, agora num contexto onde a vida social já se mostra mais desenvolvida, tendo como pano de fundo uma cidade. Como nos motivos anteriores, a imaginação do artista se concentra sobre o nascimento da humanidade, e em ambos toma o fogo por princípio. Se *Vulcano* personifica o fogo como o elemento físico que permite resolver condições práticas, a tocha de Prometeu porta o fogo do céu, a luz do conhecimento irradiando no coração dos ignorantes. Existem ainda pinturas de sua autoria cujos temas dão seqüência à história do desenvolvimento da

⁵ ARGAN. *História da arte como história da cidade*, p.34. Segundo Argan, o procedimento que possibilita incluir o fenômeno artístico no contexto da civilização é a história da arte que, vale observar, é a única que contesta a separação entre passado e presente, e uma vez que opera na presença dos eventos não precisa evocá-los mas somente interpretá-los.

⁶ PANOFSKY. *Essais d'Iconologie: Les themes humanistes dans l'Art de la Renaissance*, p.53-85.



FIG. 1 – Piero di Cosimo, *A vida dos homens na idade da pedra*, séc. XV. Metropolitan Museum, New York.
 Fonte: Panowisky, Erwin. *Essais d'icologie: Les Thèmes Humanistes dans l'art de la Renaissance*, p.92. Paris: Ed. Gallimard, 1967.



FIG. 2 – Piero di Cosimo, *Vulcão e Escole educadores da humanidade*, Séc.XV. National Gallery of Canada, Ottawa.
 Fonte: Panowisky, Erwin. *Essais d'icologie: Les Thèmes Humanistes dans l'art de la Renaissance*, p.87. Paris: Ed. Gallimard, 1967.

civilização, tais como *A descoberta do mel* e *A descoberta do vinho*. Se seu universo nos parece fantástico, é devido à veracidade de sua interpretação ao evocar uma época mais antiga que o cristianismo e que o paganismo, mais antiga que a própria civilização. O que é conceber a humanidade não em termos de criação divina, mas sim de evolução.

Muitos dos registros humanos que atravessaram os séculos chegaram-nos sob a forma de obras de arte. Como nos ensina Panofsky⁷, o campo dos objetos práticos parece terminar e o da arte começar numa função entre a *inventio* e a interpretação dessa *intentio*, sempre sob a forma da experiência e situação histórica. As obras de arte são simultaneamente, manifestações artísticas e objetos naturais, de forma que, ao se experimentar esteticamente um objeto, realizamos um processo mental de caráter sintético e subjetivo, envolvendo a forma material, a idéia e a história num exercício intersubjetivo de construção de sentido. O homem é o único animal que deixa registros atrás de si e que percebe a relação de significação, visto que, ao que parece, é o único animal cujos produtos “chamam à mente” uma idéia que se distingue da existência material destes. Alguns animais empregam signos, mas não percebem a relação de construção envolvida, e o seu exemplo é o dos castores que constroem diques mas não são capazes de separar as ações envolvidas num plano ou projeto. Os signos e produtos dos homens são registros na medida em que expressam conteúdos que têm a qualidade de emergir da corrente do tempo, e é nesse sentido que são estudados pelo humanista, que é fundamentalmente um historiador. Todo conceito de acontecimento histórico baseia-se nas categorias do espaço e do tempo, seja no cosmos da cultura, seja no da natureza. Os eventos e seus registros têm que ser localizados e datados, visto que, para que um acontecimento histórico faça sentido é preciso relacioná-lo dentro de um quadro de referência, recortando-o da continuidade e conformando-o numa unidade. O mesmo ocorre na realização de um contorno numa pintura, cuja superfície se expressa nas metáforas albertianas da orla e da pele, interfaces sensíveis que localizam o que está dentro e o que está fora.

⁷ PANOFSKY. *O Significado nas Artes Visuais*, p.20-46.

Voltemos a falar ainda da superfície. Tenhamos, pois por accito que uma superfície será sempre a mesma, enquanto as linhas e ângulos de sua orla não mudarem. Indicaremos então uma qualidade que não se separa nunca da superfície. Devemos falar agora de uma outra qualidade que se estende por todo o dorso da superfície como se fosse uma pele. ALBERTI.⁸

Numa obra de arte, seguindo o raciocínio de Panofsky⁹, não se pode divorciar a forma do conteúdo: a distribuição de cores e linhas, luzes e sombras, volumes e planos, por aprazível que seja como espetáculo visual, precisa também ser compreendida como carregada de um significado mais do que visual. É certo que quanto mais a cooperação entre a idéia e a forma se aproxima de um estado de equilíbrio mais a obra revelará o seu conteúdo, isso graças a um processo de “síntese recreativa”. As obras se constituem de uma forma materializada, uma idéia e um conteúdo que, em oposição ao tema, é aquilo que a obra denuncia, mas não ostenta. Em sua análise, cabe distinguir três níveis do seu significado, o primário ou natural, que subdividido em factual e “expressional” é apreendido pela identificação das formas puras — configurações de linha e cor, pedaços de bronze ou pedra — representativas de objetos naturais, tais como seres humanos, animais, casas, ferramentas, etc.; e pela identificação de suas relações mútuas, graças à percepção de algumas qualidades “expressionais” como o caráter pesaroso ou feliz de uma pose ou gesto. O mundo das formas puras assim reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais pode ser chamado de mundo dos motivos artísticos. O significado secundário ou convencional é aquele que será apreendido quando ligamos os motivos artísticos e as combinações de motivos com assuntos e conceitos. Podem ser chamados de imagens que veiculam noções gerais e abstratas como fé, sabedoria, luxúria, etc., sendo, enquanto combinações de imagens, o que os antigos chamavam de *invenzioni*. São exemplos a percepção de que uma figura masculina com uma faca representa São Bartolomeu ou que uma outra, segurando uma bandeja com uma cabeça cortada, seja Salomé. O terceiro será o significado intrínseco ou conteúdo, apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação,

⁸ ALBERTI. *Da Pintura*, p.78.

⁹ PANOFSKY. *O Significado nas Artes Visuais*, p.34-37.

período ou classe social, qualificados por uma personalidade e condensados numa obra, e vale observar que a descoberta e interpretação desses valores simbólicos, muitas vezes desconhecidos do próprio artista, podem até diferir do que ele tentou expressar.

Na Renascença, a união entre arte e ciência inicia uma verdadeira revolução operando com as idéias de infinito, de matematização do real, de construção do mundo e de perspectiva. Os artistas desse período passam a descrever suas paisagens e retratos em termos de cubos, círculos e triângulos, enraizando suas obras no mundo, o qual se constrói a partir de uma atitude moral e do conhecimento da realidade, da literatura, da poesia, de estudos de matemática, ótica, anatomia, mecânica e geometria. Entrelaçando o fazer artístico às formulações da ciência e da ética, o artista não representa as coisas em si, mas as coisas em visão, enformando o real através de uma janela e sob um ponto de vista. Chastel¹⁰ observa que, a rigor, a palavra “artista” não existe na Renascença, e que não seria falso considerar que a condição dos artífices continuava modesta e sem nenhuma dignidade maior do que a de produzir objetos úteis. Em geral, ligados às corporações com estatutos precisos, aprendem sua prática com um mestre de atelier e não fazem o que querem, pois trabalham segundo regras estabelecidas por contratos com os comandatários das obras. Estendendo seu conhecimento e sua capacidade produtiva em várias direções¹¹, desenvolve-se nesse meio um novo personagem cultural — “o artista” —, o qual começa a definir sua imagem pública em comparação a dos poetas, buscando a mesma liberdade de invenção que faz respeitar e louvar seu *ingenium* e sua visão de mundo. Para exemplificar essa nova atitude Chastel cita, entre outros, dois textos. O preâmbulo do documento que se estabelece na contratação de Luciano Laurana por Frederico de Montefeltro, em 1468 e a carta que testemunha o debate ocorrido entre Isabelle D’Este e Giovanni Bellini por intermédio de Pietro Bembo, na qual o que se vê não é mais um artífice “ao serviço de uma princesa”, mas sim um artista no sentido moderno,

¹⁰ CHASTEL. *L'Artiste*. Cf. GARIN et al. *L'Homme de la Renaissance*, p.254-288.

¹¹ Vale observar que, segundo Chastel, um dos traços mais interessantes do período é o artífice ser convidado a expressar seu talento em vários domínios: pintura, escultura, montagem de espetáculos, carros alegóricos e construção de edificações públicas. Op. cit. p.263.

livre para determinar de modo autônomo e singular o próprio trabalho, que começa a trazer sua assinatura.

Nós estimamos que é conveniente cobrir de honras e elogios os homens dotados de talento e qualidades, sobretudo aquelas que sempre foram apreciadas pelos antigos e pelos modernos, como a capacidade de construir tomando por fundamento a aritmética e a geometria; partes essenciais das sete artes liberais, que em razão de sua certeza imediata, exigem grande saber e talento, pelo qual nós temos a maior estima. MONTEFELTRO.¹²

A composição que Vossa Senhoria me pede para traduzir num desenho, deve-se desdobrar segundo as fantasias do autor [do quadro], uma vez que ele não aprecia uma definição precisa sobreposta a seu estilo; ele gosta, declara, de vagabundear livremente nos seus quadros, para que possa, tanto quanto possível, satisfazer os olhares dos espectadores. BELLINI / BEMBO.¹³

São as invenções que proporcionam louvor aos artífices, por isso Alberti aconselha que estes se tornem íntimos dos poetas, oradores, e outros conhecedores das letras, cuja companhia se mostrará essencial na composição de boas histórias. Para se tornar mestre na arte de pintar, os princípios de todos os movimentos devem ser buscados na natureza, e a perfeição nessa arte apenas será alcançada com conhecimento, dedicação e empenho. O que Alberti ensina é que a grande obra da pintura é a história. O pintor deve observar a natureza e ajuntar, segundo as necessidades de sua composição, situações ou combinação de figuras numa ação dramática. A história não é uma possibilidade ilustrativa da pintura, é uma delimitação de campo e uma concentração de ação, criando um vetor de significação no real. Toda a questão é abrir uma janela e fazer surgir, sob um ponto de vista, uma história na natureza, isto é, uma ação junto com outros homens, que é desde o início a razão de determinação do

¹² MONTEFELTRO. *Contrato com Luciano Laurana*. Cf. CHASTEL, *L'Artiste*, p.272. No original: "Nous estimons qu'il convient de couvrir d'honneur et de louanges les hommes dotés de talent et de qualités, surtout celles qui ont toujours été appréciés par les anciens et les modernes, comme la capacité de construire en se fondant sur l'arithmétique et la géométrie; ce sont là des parties essentielles des sept arts libéraux, en raison de leur certitude immédiate, activité exigeant grand savoir et grand talent, pour laquelle nous avons la plus flatteuse estime."

¹³ BELLINI. *Lettre à Isabelle D'Este*. Cf. CHASTEL, *L'Artiste*, p. 280. No original: "La composition que votre Seigneurie me demande de traduire em dessin, il faudra qu'elle se plie à la fantasia de l'auteur [du tableau], car il n'aime pas qu'il y ait de définition précise de son style; il se plaît, déclare-t-il, à vagabonder librement dans les tableaux pour satisfaire autant qu'il peut, les regards des spectateurs."

espaço e do ajuntamento de corpos. Assim, o pintor possui pela primeira vez um critério preciso e toda sua arte não resulta nem da especulação, nem da fantasia, nem do acaso; ao contrário, representa ou inventa seqüências de ações humanas providas de sentido. Logo que se pinta, deve-se refletir longamente sobre a ordem e os meios que tornarão essa composição comovente e bela, fazendo modelos no papel e consultando os amigos sobre elas. A obra do pintor se destina a comunicar com a multidão, e todos aqueles que querem que suas obras sejam bem recebidas em toda a posteridade devem conceder a elas muito tempo, colocando muito esforço para torná-la perfeita¹⁴, embora querer o que não se pode ou não convém é ser teimoso mais do que aplicado.

Deve-se, pois, nessa composição de superfícies, buscar a graça e a beleza das coisas. Parece-me que o caminho mais adequado e certo para quem quer atingi-la é colhê-la na própria natureza, tendo bem presente na mente de que maneira a natureza, admirável artífice das coisas, compôs bem as superfícies nos corpos belos. ALBERTI.¹⁵

O privilégio da Renascença foi representar o começo de uma atitude crítica ou científica para com a Antiguidade. Pode-se falar, segundo Panofsky¹⁶, de um movimento proto-humanista com um interesse ativo por temas clássicos independentes dos motivos clássicos na Europa setentrional, em oposição ao movimento proto-renascentista com interesse por motivos clássicos independentemente dos temas clássicos centrados na Provence e na Itália. Esse movimento se espalha pelos Países Baixos e Europa do Norte, com a mudança da corte de Bourgogne para Bruges, criando, particularmente na Itália, como em Flandres, um

¹⁴ MIGUEL ANGELO. *Poèmes. Sonnet caudé sur le plafond de la Sixtine*, p.37.

“A travailler tordue j’ai attrapé un goitre
Comme l’eau en procure aux chats de Lombardie
(à moins que ce ne soit de quelque autre pays)
et j’ai le ventre, à force, collé au menton.
Ma barbe pointe vers le ciel, je sens ma nuque
Sur mon dos, j’ai une poitrine de harpie,
Et la peinture qui dégouline sans cesse
Sur mon visage en fait un beau pavement [...]”

¹⁵ ALBERTI. *Da Pintura*, p.115.

¹⁶ PANOFSKY. *O Significado nas Artes Visuais*, p.74-87.

novo estilo de pintura que busca semelhança com a natureza. Pode-se citar como protagonistas da *Ars Nova*: Jan Van Eyck, Rogier van der Weyden em Flandres e Dürer, na Europa do Norte; e da *Buona Maniera Moderna*: Brunelleschi, Donatello, Masaccio e Leonardo. Essas correntes destacam-se da tradição anterior. A *Ars Nova* e a *Buona Maniera Moderna* estão de acordo no princípio de aceitar a semelhança com a realidade como postulado geral e fundamental e de interpretar o espaço como um meio contínuo e tridimensional. Entretanto, diferem quanto à direção dessa mutação. Os pintores de Flandres criam seu novo estilo e foram célebres pela habilidade de conferir às suas obras a mesma aparência de realidade daquelas produzidas pela natureza. Dürer relaciona essa capacidade com a de produzir *trompe l'oeil*. Da mesma forma, os italianos Donatello e Masaccio se voltam na direção de Brunelleschi, isto é, na intenção de construir, no ponto de vista do homem, uma segunda natureza, assumidamente simulada.

Os livros antigos mostram claramente a honra e a dignidade de que essa arte gozava entre os gregos e os romanos. Mas depois ela se perdeu, tendo ficado esquecida durante mil anos, até que os estrangeiros [os italianos] a redescobriram, há quase duzentos anos. As artes se perdem facilmente, e é preciso muito tempo e muita reza para serem recuperadas. Em relação a isso, eu desconsiderarei o fato de que certas pessoas que vivem entre nós em nossa época desprezam profundamente a arte de pintar por acreditarem que ela serve apenas para induzir a idolatria. Um cristão é levado à superstição por meio de pinturas e imagens tanto quanto um homem honesto o é ao crime pelo fato de andar com uma espada. Com efeito, seria preciso não ter juízo para dirigir preces a uma pintura, a um pedaço de madeira ou a uma pedra [...] DÜRER.¹⁷

Os primeiros escritores italianos que, no período, se dedicaram a uma história da arte e da pintura — Ghiberti, Alberti e Vassari — pensaram que a arte clássica se perdera no início da era cristã e não voltara a reviver senão como fundamento para o estilo da Renascença. Panofsky¹⁸ considera que tais escritores estavam ao mesmo tempo certos, visto que a atitude em relação à antiguidade opera uma mutação, e errados, uma vez que no medievo estavam

¹⁷ DÜRER. *Instrução sobre a maneira de tomar medidas*. Cf. LICHENSTEIN. *A Pintura: textos essenciais: a idéia e as partes da pintura*, p.29.

¹⁸ PANOFSKY. *O Significado nas Artes Visuais*, p.65-67.

presentes valores visuais clássicos, embora não fossem usados para representação de temas clássicos, e inversamente, temas clássicos transformados segundo idéias cristãs. Os motivos clássicos entraram na pintura italiana graças à escultura e à arquitetura, e na primeira metade do XV vê-se um equilíbrio entre o retorno aos clássicos e um retorno à natureza. Quando um personagem clássico sai do medievo com uma figura que não tem nada de clássico e que o Renascimento lhe devolve o “aspecto original”, o resultado final guarda em geral um traço dessa operação. Assim, alguns personagens da arte renascentista foram carregados de uma significação que, apesar da aparência clássica¹⁹, não tem nenhum precedente em seus protótipos clássicos. Experimenta-se no século XV uma transformação na arte ainda mais radical do que a que ocorrera um século antes com Giotto, que transformou profundamente, os processos de produção artística, abrindo o campo para essa geração de gigantes que virá à tona no *Quattrocento*. Como nos mostra Argan²⁰, a obra de Giotto prova a evidência do deslocamento no valor da arte do eixo da perfeição de sua execução para o eixo da potência de sua ideação,

¹⁹ PANOFSKY. *Essais d'Iconologie. Les themes humanistes dans l'Art de la Renaissance*, p.106-202. São exemplos dessa “pseudo-morfosis”, segundo esse contenedor, duas figuras reputadas como clássicas: *O velho tempo* e *O amor cego*. É característico da arte antiga que o tempo apareça sob duas figuras, seja a da oportunidade fugidia (Kairos), seja o da eternidade criadora (Aion). E é característica da Renascença a produção de uma imagem do tempo como devorador, através de uma fusão com Saturno, constituindo-o como o velho tempo, em geral é alado e freqüentemente nu. Seu principal atributo é uma foice, às vezes substituída por uma ampulheta, uma serpente ou um dragão mordendo a própria cauda. Algumas dessas imagens podem ser encontradas na Idade Antiga em representações da idéia de tempo, mas não descobrimos na arte antiga nenhuma das combinações que caracterizam o velho tempo no sentido moderno. Em nenhuma representação antiga, encontramos a foice nem indícios de idade avançada. As imagens antigas do tempo são caracterizadas seja por símbolos de uma fuga rápida e de uma balança num equilíbrio precário, seja por símbolos de potência universal e de infinita fertilidade, jamais por símbolos de declínio e destruição. Comparado ao velho tempo, o caso de Cupido é bem mais simples, uma vez que o menino munido de arco e flecha é uma figura familiar tanto na época helenística quanto romana. O Cupido típico do Renascimento é um jovem nu, ou mesmo um menino alado, munido de arco e flecha, com os olhos cobertos por uma faixa. Nas artes visuais do período clássico, essa figura não era representada cega —, ainda que a crença de que o amador fosse cego sobre o objeto do seu amor, a ponto de julgar falso o que é justo e bom, fosse com freqüência expressa na literatura clássica —, o motivo dos olhos vendados resta definitivamente estranho à iconografia antiga. A poesia e a retórica romanas já elaboravam uma interpretação moralizadora da imagem de Cupido, reconhecido como uma experiência perigosa e dolorosa hábil em destruir o espírito, deixando-o numa situação de “des-razão”, assim, a venda que cobre os olhos seria uma alusão ao caráter irracional e desconcertante das sensações e escolhas amorosas. Por contraste, a maior parte dos artistas da Renascença começa a figurar também um Cupido clarevidente, de maneira que o uso da venda tende a indicar uma forma puramente sensual e profana de amor, enquanto, por oposição, sua ausência remete à uma forma espiritual de amor, seja conjugal, platônico ou sagrado.

²⁰ ARGAN. *Historia da Arte Italiana: De Giotto a Leonardo*. v.2. p.21-30.

isto é, da *inventio* que tem a sua primeira e direta expressão no desenho que pode ser considerado o projeto da obra. É precisamente a partir de Giotto que o desenho, como concepção, torna-se a premissa necessária de toda a operação artística, contribuindo na criação de um espaço de representação construído. Giotto faz uma pintura que traz essa beleza refletida e moral, cuja ênfase se concentra no carácter ético e humano de seus personagens, colocados não no reino simbólico do divino, mas sim em sua imersão numa história real. Libertando a Arte da influência bizantina, ele religa-a à fonte clássica cujos conteúdos essenciais eram a *natura* e a história e, procurando sempre o ponto culminante da tensão dramática, transforma a imobilidade icônica numa ética que se traduz em ação, e que atrai e apraz ao homem com a eficácia de um espelho.

O pintor deve considerar aquilo que ele vê e falar consigo mesmo elegendo as partes mais excelentes das espécies de qualquer coisa que ele vê, fazendo a similitude do espelho, o qual se transmuta em tantas cores, quantas são aquelas das coisas que lhe põem diante; e fazendo assim, parecer-lhe-á ser uma segunda natureza. DA VINCI.²¹

Giotto colocou 11 discípulos, todos sobressaltados de medo ao verem um de seus companheiros caminhando sobre as águas. No quadro cada um exibe na fisionomia e no gesto uma clara manifestação de alma perturbada, de tal forma que existem diferentes movimentos e atitudes em cada um. ALBERTI.²²

Em sua extensa obra, outras pinturas são paradigmáticas para demonstrar como a apresentação icônica torna-se apresentação histórica. O *Beijo de Judas* (FIG.3) representa a prisão de Cristo, oferecendo como ponto culminante da ação um abraço forçado e fingido de Judas em Jesus aclarado pela massa luminosa do amarelo do seu próprio manto, e cercado pelos capacetes dos soldados, expressos em uma mancha única, escura e espessa, que representa a turba agitada enviada para aprisioná-lo. O *lamento sobre o Cristo morto* (FIG.4) reveste-se de um dramatismo extraordinário que a converte numa das obras mais admiradas da sua produção. A pintura representa o pranto sobre o corpo do Cristo depois de descido da cruz, numa cena onde a paisagem rochosa, em sua inclinação, conduz o olhar do espectador ao ponto central

²¹ DA VINCI. *Tratado della Pictura*. Cf. PINO. *Diálogo sobre a pintura*, p.103.

²² ALBERTI. *Da Pintura*, p.124.



FIG. 3 – Giotto, *O beijo de Judas*, 1303-1304, afresco sobre parede com retoques a seco, 200 x 185 cm. Capela Scrovegni, Pádua.

Fonte: VALDOVINOS, José Manoel Cruz. Giotto, p.94. Madrid: Editorial Debate,1997.

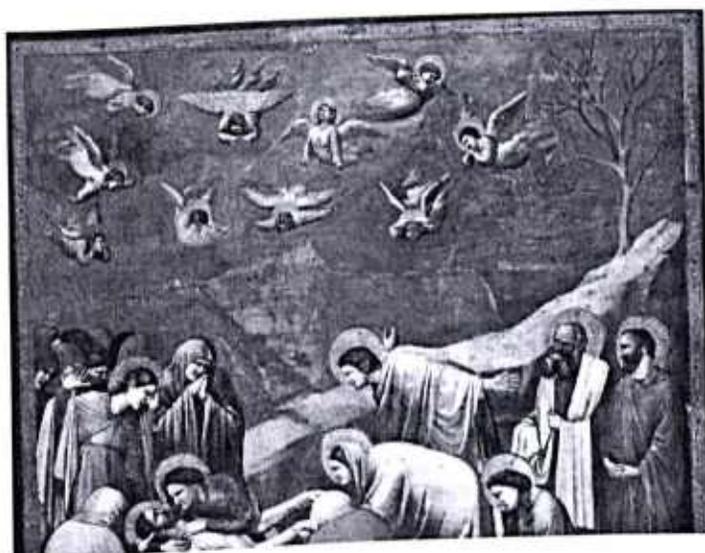


FIG. 4 – Giotto, *Lamentação por Cristo Morto*, 1303-1304, afresco sobre parede com retoques a seco, 200 x 185 cm. Capela Scrovegni, Pádua.

Fonte: VALDOVINOS, José Manoel Cruz. Giotto, p.96. Madrid: Editorial Debate, 1997.



FIG. 5 – Giotto, *Abraço na Porta Dourada*, 1303-1304, afresco sobre parede com retoques a seco, 200 x 185 cm. Capela Scrovegni, Pádua.

Fonte: VALDOVINOS, José Manoel Cruz. Giotto, p.90. Madrid: Editorial Debate, 1997.

da composição: o rosto de Maria debruçado sobre o filho morto. Fechando pela direita vê-se João com os braços abertos em completo desespero e, no outro extremo, um grupo de figuras chorosas, sendo muito rica a variação expressiva e os gestos de cada uma, o que reforça a naturalidade e historicidade da cena representada. Essa rica composição completa-se no espaço superior do céu, onde anjos voam em desordem com expressões totalmente desesperadas, e no inferior, com o peso de duas figuras de costas sentadas ao longo do corpo do Cristo, e tendo Madalena a seus pés. O *Abraço na Porta Dourada* (FIG.5), representa o reencontro dos esposos e a composição retrata o sentido dramático do cotidiano humano, num realismo que se reforça na medida em que ocorre na confluência do portão com uma pequena ponte, o que por si só realça o efeito de um encontro. A maneira como Ana, na frente de todos, apóia a cabeça de Joaquim e o beija, entrelaçando os dedos em sua barba, provoca tal impacto que as demais figuras expressam suas almas boquiabertas.

O *Quattrocento* abre-se em Florença, como nos mostra Argan²³, com uma contenda entre escultores para a realização da segunda porta brônzea do Batistério²⁴. O concurso aconteceu em 1401, e para participar os candidatos deviam apresentar a história do *Sacrifício de Isaac* em relevo em uma placa de bronze. Entre outros concorrentes famosos, participaram dois jovens de pouco mais de 20 anos: Ghiberti e Brunelleschi. Ambos possuíam uma cultura humanista e historicista, entretanto, suas posições divergem, servindo aqui a de Brunelleschi para apontar a relação que, no entender de Alberti, se estabelece entre história e ação no contexto da construção de um “espaço não-natural, de fatos mais do que de coisas, pensado como a dimensão de um agir histórico”.²⁵ A placa de Ghiberti (FIG.6) descreve o espaço numa sucessão de planos e de episódios, evocando um antigo rito sacrificial, mas sem representar um drama. Ghiberti lista todos os elementos do episódio bíblico — Isaac, Abrão, a ara, o anjo, o carneiro, o servo, os jumentos e a montanha —, mas sem qualquer pungência dramática. A ação propriamente está suspensa, o golpe não foi ainda proferido, o anjo está

²³ ARGAN. *Historia da Arte Italiana: De Giotto a Leonardo*, v.2, p.138-139

²⁴ A primeira porta do Batistério de Florença foi executada por Andréa Pisano em 1336.

²⁵ ARGAN. *Historia da Arte Italiana: De Giotto a Leonardo*, v.2. p.139.



FIG. 6 – Lorenzo Ghiberti, *Sacrificio de Isaac*, placa do concurso para a segunda porta do batistério, 1401, bronze dourado, 45 x 38 cm, Museo Del Bargello, Florença.

Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *História da Pintura Italiana*. v.2. p.156. Trad. Vilma de Katinsky. São Paulo: Ed. Cosac & Naif, 2003.



FIG. 7 – Filippo Brunelleschi, *Sacrificio de Isaac*, placa do concurso para a segunda porta do batistério, 1401, bronze dourado, 45 x 38 cm, Museo Del Bargello, Florença.

Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *História da Pintura Italiana*. v.2. p.156. Trad. Vilma de Katinsky. São Paulo: Ed. Cosac & Naif, 2003.

longe e Isaac não está aterrorizado. Já Brunelleschi, em seu bronze (FIG.7), constrói um espaço homogêneo com os corpos, os gestos e a ação das pessoas, cujos atos são simultâneos e formam um só movimento: Abraão impele uma mão a afundar a faca e com a outra empurra brutalmente para trás a cabeça da vítima, deixando a garganta indefesa; um anjo precipita-se do céu e segura o pulso de Abraão, enquanto Isaac dobra-se, esforçando-se por resistir. Quem ganhou esse concurso foi Ghiberti, mas num outro, realizado anos depois para a construção da cúpula do Catedral de Florença, quem saiu vitorioso foi Brunelleschi.

Quem haverá tão insensível e invejoso que não louve o arquiteto Pippo [Brunelleschi], vendo aqui uma construção tão grande a se elevar no céu, ampla a ponto de cobrir com sua sombra todos os povos da Toscana, feita sem o auxílio de travamento ou grande quantidade de madeira? Uma tal obra, que se julgaria impossível em nossos tempos, não foi provavelmente — se não estou errado — nem sabida nem conhecida dos antigos. ALBERTI.²⁶

Seguindo a interpretação de Argan²⁷, entendemos que Giotto foi para a arte o que Petrarca foi para o Humanismo, e abriu o terreno para a radicalidade da arte da primeira metade do século XV que, como já adiantei, contou, entre os principais protagonistas, com a arquitetura de Brunelleschi, a pintura de Masaccio e a escultura de Donatello, todos em Florença. No contexto deste estudo vale apresentar rapidamente esses três artistas revolucionários, cujas obras se tornaram paradigmáticas na composição do universo artístico que Alberti descreve. A Brunelleschi, atribui-se a invenção da *perspectiva artificialis*, objeto do próximo capítulo, e a invenção de uma nova arquitetura construída mediante projeto e cálculo, o que se demonstra em suas tabuletas perspécticas²⁸ e na realização extraordinária da cúpula da Catedral de Florença. Masaccio (1401-1426) morreu antes dos 27 anos, mas deixa uma obra que intui e expressa a história não como um desenvolvimento do passado para o presente, mas sim como uma realidade simultânea, concretizando o espaço brunelleschiano na pintura. Duas de suas obras são exemplares. O *Tributo* (FIG.8) é o exemplo de uma narrativa em três

²⁶ ALBERTI. *Da Pintura*, p.72.

²⁷ ARGAN. *História da Arte Italiana: De Giotto a Leonardo*, v.2. p.177-189.

²⁸ Ver FIG.15, 16 e FIG.17, p.61 deste estudo.

tempos, que se constrói não em sucessão, mas sim em simultaneidade. *A Adoração dos Magos* (FIG.9) expressa uma consciência concreta da realidade, dado que, na representação, poucos personagens são dispostos ao longo de um plano horizontal, tendo ao fundo uma cadeia de montanhas que, eliminando o céu, cria um espaço próximo e inteiramente corriqueiro. Ainda mais fascinante é que, entre os espectadores da cena, dois usam vestes modernas da alta burguesia e, sem fazer parte do séqüito, se mostram como as testemunhas atuais de um fato antigo. E por fim, Donatello (1386-1466), artista de origem popular, que conhecendo muito bem as fontes antigas, busca em suas estátuas reencontrar a nobreza de atitude das estátuas clássicas por meio dos reais semblantes das pessoas que passavam pelas ruas de Florença (FIG.10). Entre muitas obras importantes, o *Banquete de Herodes* (FIG.11) é representado como um fato histórico, e não como um evento religioso, uma vez que períodos de tempo são expressos em medidas de espaço e nos mostram o carrasco a se deslocar desde o fundo da cena, avançando com a cabeça cortada de João Batista, que termina entregue, no primeiro plano, de bandeja a Herodes.

A novidade que estes artistas tinham levado a cabo, e que Alberti teorizara desde 1436 no *De Pictura*, é esse espaço homogêneo, que, construído com a ação dos homens, coloca em cena uma história que se constrói com a simultaneidade dos movimentos. Partindo da leitura direta do *De Pictura*, vê-se que Alberti reconhece ser a pintura um dos maiores dons concedidos aos mortais. Dado que acrescenta aos mais honestos prazeres do espírito a beleza das coisas, essa arte sempre teve um lugar de honra entre os antigos, que não consideravam o pintor como um artesão. Observa ainda que, entre os gregos, existia o excelente costume de ensinar as crianças livres a arte de pintar juntamente com a gramática, a geometria e a música. Menciona que Fídias fez um Júpiter cuja beleza acrescentou bastante ao culto que lhe era rendido, e que o rei Demétrio não colocou fogo em Rhodes para não destruir o painel de Photogène, o que ilustra claramente que a pintura e os bons pintores sempre foram muito honrados e estimados. E, principalmente, manifesta a capacidade de ação da arte na história, na *res* pública e na vida privada.



FIG. 8 – Masaccio, *O tributo da moeda*, 1414, afresco, 255 x 598 cm, Santa Maria Del Carmine, Capela Brancacci, Florença.
 Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *História da Pintura Italiana*, v.2. p.163. São Paulo: Ed. Cosac & Naif, 2003.



FIG. 9 – Masaccio, *Adoração dos Magos*, predela do políptico de Pisa, 1426, têmpera sobre madeira, 21 x 61 cm, Staatliche Museen, Berlim.
 Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *História da Pintura Italiana*, v.2. p.163. São Paulo: Ed. Cosac & Naif, 2003.



FIGURA 10 – Donatello, Madalena, 1453-55, madeira, altura 188 cm, Museo dell'Opera Del Duomo, Florença.
Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *História da Pintura Italiana*, v.2. p.176. São Paulo: Ed. Cosac & Naif, 2003.



FIG. 11 – Donatello, *Banquete de Herodes* (detalhe da pia batismal), 1427, bronze dourado, 60 x 60 cm, batistério, Siena.
Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *História da Pintura Italiana*, v.2. p.212. São Paulo: Ed. Cosac & Naif, 2003.

Na seqüência dos argumentos, Alberti divide a pintura em três partes: a circunscrição, a composição e a recepção da luz. Nesse capítulo, enfocarei o aspecto da composição. Os demais serão vistos nos capítulos terceiro e quarto, respectivamente. Em Alberti, a composição é o processo por meio do qual as partes são dispostas na obra, e é aí que reside o talento do pintor, uma vez que daí nasce a história e a graça que se chama “beleza”. É preciso que, na composição de uma história, todos os elementos se acordem pelo tamanho e pela função que ocupam na ação representada, e será admirável aquela que permita reter os olhos de um observador, sábio ou ignorante, por uma espécie de prazer e de movimento de alma. A história tocará as almas na medida em que os homens pintados manifestem muito visivelmente o movimento de sua alma, fazendo rir com aqueles que riem, sofrer com os que sofrem. Para tanto, os movimentos do corpo devem ser bem conhecidos pelo pintor, e é preciso muita habilidade e uma observação rigorosa para tirá-los da natureza e conseguir fazer com que coincidam com os movimentos da alma. Alberti sugere que se deva pintar preferencialmente aquilo que faz com que o espírito imagine mais do que realmente vê, e também que é desejável numa pintura que uma figura chame a atenção dos espectadores sobre o que se passa no quadro. Enfim, é preciso que todos os personagens pintados façam, entre si e envolvendo os espectadores, com que a história aconteça e que possa ser transmitida. Para tanto é preciso um pintor instruído em todas as artes liberais, mas sobretudo que conheça bem a geometria, e tenha grande prazer com os poetas e escritores, cuja leitura o tornará mais abundante e irreprímível, como o grande pintor Fídias que confessou ter aprendido com Homero a forma majestosa para pintar Júpiter. A presença da poesia é de grande valia para uma bela composição, cujo maior mérito consiste na invenção, capaz de agradar por si mesma, independentemente da pintura. Seu famoso exemplo é o da *Calúnia* pintada por Apeles, tal como Luciano a descreve, e que lhe serve de imagem para o cuidado que se deve ter na fabricação dessas invenções.

Havia nessa pintura um homem com duas orelhas enormes, tendo junto a si, de um e outro lado, duas mulheres: uma se chamava Ignorância e a outra Suspeita. De lugar pouco distante vinha Calúnia. Era uma mulher de um aspecto belíssimo, mas parecia em sua fisionomia, astuta demais. Trazia na mão direita uma tocha

acesa e, com a esquerda, arrastava pelos cabelos um jovem que estendia as mãos para o céu. E havia também um homem pálido e feio, todo sujo, de má catadura, que se poderia comparar a uma pessoa que se tornara magra e queimada por longa labuta nos campos de batalha: era o guia da Calúnia e se chamava Despeito. Havia duas outras mulheres, companheiras da Calúnia, que lhe ajustavam os enfeites e as roupas, uma chamava-se Insídia, a outra Fraude. Atrás delas estava a Penitência, trajando vestes fúnebres, a se dilacerar toda. Por fim vinha uma jovem recatada e pudica, chamada Verdade. ALBERTI.²⁹

Eu penso que, primeiro, os corpos devem todos se mover em harmonia com relação à ação. Em seguida, é bom que numa história haja alguém que avise os espectadores do que aí se passa; que de uma mão convide a olhar a pintura, ou então, como se quisesse que a história fosse secreta, com uma fisionomia ameaçadora ou um olhar irritado, pareça interdita-los de se aproximar; ou mesmo alguém que indique que ali se passa algo perigoso ou admirável, ou ainda que com seus gestos nos convide a rir ou a chorar com seus personagens. ALBERTI.³⁰

Alberti gostaria que aqueles que se iniciassem nessa arte fizessem como os que querem aprender a escrever: ensina-se primeiro as letras, em seguida as sílabas e depois, enfim, as expressões. Na composição pictórica, consoante à tradição retórica — onde de palavras são formadas orações, de orações frases, e estas, mediante o ponto, tornam-se um todo — também das superfícies ou contornos surgem membros, e a partir de uma certa relação entre eles surgem os corpos e estes compõem, retendo sempre o mais bonito e o mais digno, a história. O pintor representa intenções, ocasiões e ações, ao transpor o movimento da alma para o movimento do corpo. Para encontrar os meios de realizar esta transposição e a *inventio* apropriada para provocar no espectador o efeito projetado, Alberti recomenda aos pintores a retomada de temas antigos e o estudo da retórica clássica, cujas regras de composição constituem, no seu entender, as categorias fundamentais da pintura: *varietas e decorum*. A obra suprema do pintor é a história, na qual se há de encontrar a dignidade nas coisas. Por isto, é preciso desenvolver o talento para pintar perfeitamente todos os seres

²⁹ ALBERTI *Da Pintura*, p.103.

³⁰ ALBERTI. *De la Peinture*, p.179. No original: “Je pense d’abord que les corps doivent tous se mouvoir en harmonie par rapport ‘a l’action. Ensuite, il est bon que dans une histoire il y ait quelqu’un qui avertisse les spectateurs de ce qui s’y passe; que de la main il invite à regarder ou bien, comme s’il voulait que cette affaire fût secrète, que par un visage menaçant ou des yeux farouches, il leur interdise d’approcher, ou qu’il leur indique qu’il y à là um danger ou une chose digne de admiration, ou encore que, par ses gestes, il t’invite à rire ou à pleurer avec les personnages.”

vivos e os objetos que são dignos de serem vistos, de forma a construir a variedade e abundância, sem as quais nenhuma história é admirável. A estratégia de Alberti parece ser recorrer ao modelo da língua escrita para apresentar, de forma analógica, a pintura enquanto um modo de expressão, um tipo de texto. No Livro II, ele anuncia a história como o maior trabalho do pintor, cujo duplo objetivo é de, sem se afastar da dignidade, deleitar e emocionar a alma dos espectadores, como o fazem a retórica e a poesia. Os movimentos, em sua abundância e variedade, são o aspecto mais importante da história, por produzirem emoções próprias para tocar a alma dos espectadores. Por isso, ele faz o elogio de Timantes no quadro *O Sacrifício de Ifigênia*, em que, representando Calacante triste, mais triste ainda Ulisses, e consumindo todo seu talento em mostrar a dor de Menelau, não teve como expressar, com a devida dignidade, a extrema tristeza experimentada pelo seu pai. Assim, cobre-lhe o rosto com um pano, deixando com que cada um imagine sua dor melhor do que se a tivesse visto.

Quem poderá, sem enorme esforço, exprimir fisionomias em que a boca, o queixo, os olhos, as bochechas, a testa, as sombrancelhas, tudo esteja em conveniência com o riso ou com o choro? Por isso é muito bom aprender da natureza essas coisas e fazê-las sempre bem prontamente, propiciando ao espectador pensar em muito mais do que realmente vê. ALBERTI.³¹

No *De Pictura*, Alberti combina as fórmulas centrais do Humanismo e as tópicos da retórica antiga — *inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio* — em sua teoria da arte, mostrando que esses domínios têm em comum a capacidade de representar as ações humanas, os sentimentos e desejos e, assim, agir sobre eles. Ao apresentar a pintura como um texto, à maneira dos retóricos e poetas, ele considera como finalidade suprema do pintor a história, que no corpo de sua teoria parece ser a versão semântica da perspectiva. O contorno de uma superfície é apresentado, no Livro I, como o produto de pontos e linhas; no Livro II, como a circunscrição de uma história; e no Livro III, como o equivalente de uma letra do alfabeto. Segundo Rosa³², o ato de desenhar uma letra ou um contorno são idênticos: ambos são

³¹ ALBERTI. *Da Pintura*, p.123.

³² ROSA. *De la Pictura: un traité humaniste pour un art "mecanique"*. Cf. ALBERTI. *De la Peinture*, p.40.

respectivamente os elementos de base de um texto e de uma pintura. Alberti assimila o ensinamento da pintura ao da retórica — alfabeto, sílabas, depois todas as formas de discurso — e essa assimilação, que é o fundamento do tratado, está na base de sua sistemática de encadeamento de conceitos se estendendo por etapas do simples ao mais complexo. Nessa sistematização, trata a pintura como uma língua escrita e, num sistema análogo, entende que essa comporta sua própria gramática, com um alfabeto, uma sintaxe e uma semântica. No Livro I, os conhecimentos matemáticos, entendidos como uma sintaxe, constroem visualmente a história, desenvolvida nos Livros II e III, sob a óptica da semântica e da ética respectivamente. Pelo esquema tripartido ele estabelece uma correspondência estreita entre os *rudimenta* matemáticos do Livro I e as três partes da pintura do Livro II, inspiradas no ensinamento da língua escrita por Quintiliano. Quanto ao Livro III, onde Alberti recomenda os conhecimentos das artes liberais, particularmente a geometria, a retórica e a poesia, faz-se uma recapitulação da articulação de todo o tratado, cujo conjunto obedece o mesmo esquema em todos os níveis. Assim, Alberti apresenta duas maneiras de elevar a pintura ao nível das artes liberais: pela matemática e depois pela poesia, ligada à gramática e à retórica. Para além da geometria, a analogia com a língua escrita permite agregar a um sistema gráfico o objetivo de comunicar emoção em cenas tomadas à história, à literatura, e às próprias idéias.

A pintura é uma poesia que se vê e não se sente, e a poesia é uma pintura que se sente e não se vê. Portanto essas duas poesias, ou se quiseres dizer duas pinturas, têm permutado os sentidos através dos quais elas deveriam penetrar no intelecto. [...] A pintura é uma poesia muda e a poesia é uma pintura cega e uma e outra vêm imitando a natureza quanto é possível com suas potências e por uma e por outra pode-se demonstrar muitos costumes morais, como fez Apeles com a sua Calúnia. DA VINCI.³³

A história merecedora de elogio e admiração, deverá com seus atrativos se apresentar de tal forma ornada e agradável que conquistará, pelo deleite e movimento de alma, a todos que a contemplem, doutos ou indoutos. [...] Mas eu gostaria que essa riqueza fosse ornada de uma certa variedade e fosse ainda moderada e grave de dignidade e discrição. ALBERTI.³⁴

³³ DA VINCI. *Tratado della Pictura*. Cf. PINO. *Diálogo sobre a pintura*, p.137.

³⁴ ALBERTI. *Da Pintura*, p.119-120.

Entendendo a arte como uma ação aplicada à alma dos homens e ao destino do mundo, a *mimeses* albertiana está mais para uma trama do que para uma cópia. O que essa ação constrói é uma visão à distância, um proporcionamento desse mundo sob o ponto de vista humano que, na perspectiva de Alberti, só se justifica vinculado a um conteúdo histórico e ético. Segundo Brandão³⁵, instaurando a arte como um discurso universal, capaz de interpretar e modificar a realidade, Alberti constrói sua *mimeses* sobre a proposição de que uma idéia pode se constituir como imagem, à medida em que é capaz de nos libertar da fragmentação do particular e conectar-nos com uma realidade reconstruída, envolvendo-nos numa universalidade real. É preciso que o artista diga a que veio e que isso faça um sentido para nós, espectadores. Assim, o que agora se louva não é apenas sua perícia manual, mas sim seu gênio inventivo, seu “olhar alado”. A *mimeses* de Alberti é uma ação onde os eventos não são apenas descritos mas, sim, entendidos sob um ponto de vista e um contexto, recompostos pelo intérprete que refaz a ligação entre os fatos dando-lhes uma nova significação. Sua *mimeses* clama um naturalismo, mas é a subjetividade o centro de sua órbita. A história serve para deslocar a pintura da mera representação do visível e transformá-la em uma ação de encaminhar-nos a uma “meta-pintura”,³⁶ a qual, à medida que nos envolve e nos faz pensar, serve à construção do *bene beateque vivendum*, e nesse sentido é uma ação histórica, pública, e porque não dizer, política. Por mais insensíveis ou ignorantes que sejam os homens, o sentimento do belo é uma experiência real sentida por todos e, justamente por sua imediatividade e ampla comunicação, é que se habilita como instrumento para um conhecimento da *virtù* mais eficaz que o *studia humanitatis* poderia providenciar, até porque, naquele tempo, ainda eram poucos os que sabiam ler. O sentimento da beleza, inato ao homem, perde, na prática, sua autonomia ao ser colocado em obra na arte, pois aí ele se põe em função de uma *intentio*, que deve servir ao *bene beateque vivendum* e à *firmitas* no seu combate contra o tempo e a corrupção. Universal, a beleza não mais se define por critérios subjetivos

³⁵ BRANDÃO, *Quid Tum? O Combate da Arte em Leon Battista Alberti*, p.144-148

³⁶ *Ibidem*. p.159.

ou pelo gosto pessoal. Ela é experimentada pelo fruidor, e são seus efeitos que interessam a Alberti, uma vez que o que se apreende é a universalidade, que está além das contingências de sua fruição. A beleza, no âmbito do fruidor, é sentida antes de ser pensada, mas, no âmbito do artista, a sua construção exige normas deduzidas do universal e não da inspiração do artista, o que indica que o belo não advém de uma idéia abstrata que a arte imitaria, mas é extraído da universalidade concreta observada na natureza e na história, e não na pura fantasia criadora. A moderação e funcionalidade limitam o trabalho diletante e inútil que se afoga em si e perde de vista o todo ao qual se dirige. Em função desta dignidade é que se valoriza o *ingenium* do artista, e tal valor exclui o supérfluo e o excesso. A novidade no campo artístico não surge da criatividade ou da originalidade, mas sim do estudo e da aplicação de conhecimentos na história, que faz sentido na medida em que se edifica um mundo melhor.

Essas instruções são de tal natureza que quem as conhecer bem, pela sua inteligência e pelo conhecimento da definição de pintura, verificará como elas lhe serão úteis. Não haverá quem duvide de que nunca existirá bom pintor se não entender o que está procurando fazer. Em vão retesa o arco quem não tem para onde dirigir a seta. ALBERTI.³⁷

O *De Pictura*, tratando exclusivamente desse novo sujeito que é o espaço construído — ora na perspectiva da ciência, ora na da retórica e da poética, ora na da ética — traça uma gênese onde a história serve para deslocar a pintura da mera representação do visível e transformá-la em ação. A alma do homem é o solo onde a arte conquista seu destino e realiza seu combate e sua *paidea*. A arte é uma atividade livre e também um veículo político poderoso, uma vez que, falando com um público mais amplo e de maneira mais persuasiva, pode facilmente cultivar bons sentimentos e inclinar os homens à virtude, e por isso se dirige à história, e não ao belo. Alberti não considera a arte segundo uma consciência estética e contemplativa, mas sim como algo que penetra, interage e, de alguma forma, transforma. A pintura, de sua janela, tem que mostrar e contar sua história, de maneira que esse ajuntamento de partes, corpos e

³⁷ ALBERTI. *Da Pintura*, p.99.

personagens precisa ser dotado de sentido, bem e beleza. O conceito de história, no *De Pictura*, merece destaque, pois nele a ação propõe-se a ser não propriamente representada, mas dramatizada no jogo entre os personagens e ancorada numa relação entre os “movimentos do corpo”, os “movimentos da alma” e os “movimentos do mundo”.

CAPÍTULO III

A JANELA

Alberti entende a pintura como um texto, e, como vimos, ensina ao pintor a observar a natureza e ajuntar, segundo as necessidades de sua composição, situações ou combinações de figuras numa história. Se, no capítulo anterior, a relação entre arte e ação foi desenvolvida sob o ponto de vista da *inventio e da paidea*, interessa-nos aqui apresentá-la sob a ótica da perspectiva, no intuito de mostrar que a construção desse espaço profundo será determinada pela ação representada, isto é, construir o espaço e a história constitui uma função única. Se, como foi dito, no corpo de sua teoria a história aparece como a versão semântica da perspectiva, veremos, neste terceiro capítulo, que a perspectiva se mostra como a versão técnica da história. Com a matematização do real, o mundo torna-se equacionável; proporcionar as coisas é possível na medida em que são vistas de um ponto de vista. O conhecimento se constrói por comparações e, segundo Alberti, existe no ato de comparar as coisas uma força que nos ajuda a compreender o mais, o menos ou a igualdade existente entre elas. Ao estabelecer as regras da *costruzione legittima*, como ele nomeia a perspectiva, Alberti define e ensina a construir uma pirâmide visual, em que os objetos e figuras são comensuráveis, medem-se e proporcionam-se uns em relação aos outros, demonstrando a relatividade das aparências e a definição das coisas quando confrontadas com a alteridade que as desdobra, existindo apenas para um olhar que as coloca em relação entre si. Por isso, com a perspectiva, o objeto torna-se proporcional àquele que o visa, e a realidade é vista mediante interpretações.

Escrevendo sobre a pintura nestas brevíssimas anotações, tomaremos aos matemáticos — para que nosso discurso seja bem claro — aquelas noções que estão particularmente ligadas à nossa matéria. Depois de conhecê-las, faremos, na medida de nossa capacidade, uma exposição sobre a pintura, partindo dos primeiros princípios da natureza. Peço porém, ardentemente, que durante toda a minha dissertação considerem que escrevo sobre essas coisas, não como matemático, mas como pintor. ALBERTI.¹

¹ ALBERTI. *Da Pintura*, p.75.

Como descreve Raynaud², a perspectiva renascentista passa a ser acompanhada dos adjetivos *artificiallis*, *pingendi*, ou “prática” para distingui-la da antiga ciência da visão conhecida no medievo como perspectiva *communis*, ou *naturalis*, ou *optica*. Examinando a história da ciência, ele observa que o primeiro período de grandes pesquisas sobre a ótica se inaugura com Aristóteles e Euclides (FIG.12); num segundo período, os importantes estudos são árabes, particularmente os de Al-Kind (846) e Ibn al-Haythan (1005), conhecido pelo nome latino de Alhazen (FIG.13); e no terceiro período, englobando os séculos XIII e XIV na Europa, as pesquisas de Roberto Grossatesta (1235), Vitelo (1277) (FIG.14) e Biagio Pelacani da Parma (1390) foram determinantes para a revolução que vem à tona no *Quattrocento*. Em geral, o eixo dessas pesquisas é uma síntese entre ótica física (propagação instantânea e temporal da luz), geométrica (reflexões, refrações, etc.) e fisiológica (anatomia ocular, persistência retínica, fusão de imagens, etc.). O artifício da perspectiva renascentista ou prospectiva foi reduzir esse campo e adotar a condição exclusiva e artificial de uma visão monocular e fixa, segundo a qual o olho é o ponto de onde se estende um raio em linha reta, formando um cone que vai abraçar o objeto visto. Como bem o nota Alberti, “os raios exteriores abraçam todo o contorno da superfície como se fosse uma mordida, fechando-o dentro da boca”.³

Tomando de empréstimo de Cassirer a noção de “forma simbólica”, Panofsky⁴, realiza um grande estudo sobre a perspectiva, considerando-a como uma das estruturas constitutivas do nosso conhecimento do mundo. Ao apontar seus pressupostos na fixação do olhar, na sua característica monocular, e também em sua projeção plana, ele evidencia a separação entre as regras prospectivas e a realidade natural da visão. Os antigos, em sua perspectiva *naturalis*, não representavam o espaço entre os corpos, e não deram esse passo, aparentemente simples, que é o artifício de interceptar a pirâmide visual com um plano. A perspectiva *artificialis* produz uma abstração do real e constrói um espaço contínuo e

² RAYNAUD. *Perspectiva naturalis*. Cf. CAMEROTA. *Nel Segno di Masaccio. L'invenzione della Prospettiva*, p.11-18.

³ ALBERTI. *De la Peinture*, p.87. No original: “[...] les rayons extérieurs embrassant tout le contour de la surface à la manière d'une rangée de dents l'enferment tout entière comme dans une bouche.”

⁴ PANOFSKY. *Significado nas Artes Visuais*, p.39-67.

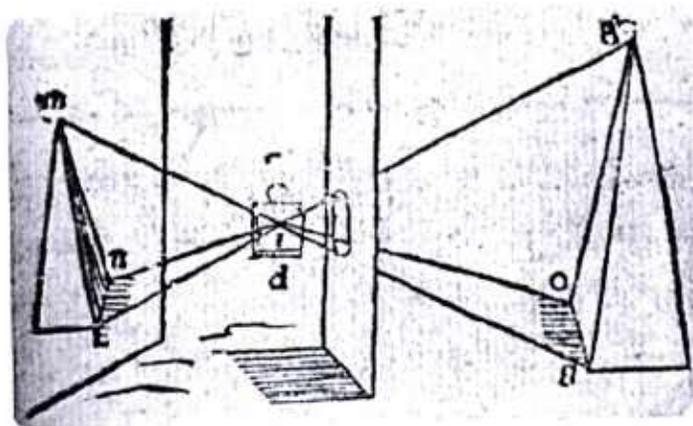


FIG. 12 - EUCLIDES, *Optiké* (III Séc. a.C.), In: DANTI, Egnatio, *La prospettiva*, Giunti, Firenze, 1573, 23 x 16 cm. Istituto e Museo Di Storia della Scienza, Firenze.

Fonte: CAMEROTA Filippo (Ed.). *Nel Segno di Masaccio: L'invenzione della Prospettiva*. p.231. Firenze: Istituto e Museo di Storia della Scienza, 2001.

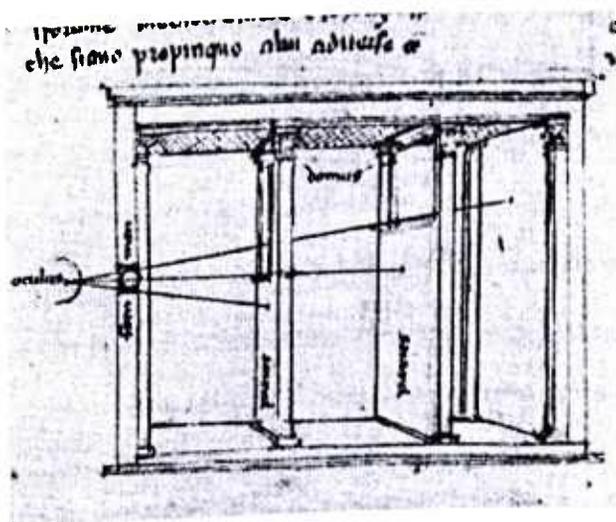


FIG. 13 - ALHAZEN, IBN AL HAYTHAM, ABU ALI-HASAN (965-1039 ca.), *Kitâb al-Manâẓir* (*Optica*), XI Séc., manuscrito in-folio Vat.n.4595, c.30v, Biblioteca Apostólica Vaticana. Cidade do Vaticano.

Fonte: CAMEROTA Filippo (Ed.). *Nel Segno di Masaccio: L'invenzione della Prospettiva*. p.14. Firenze: Istituto e Museo di Storia della Scienza, 2001.

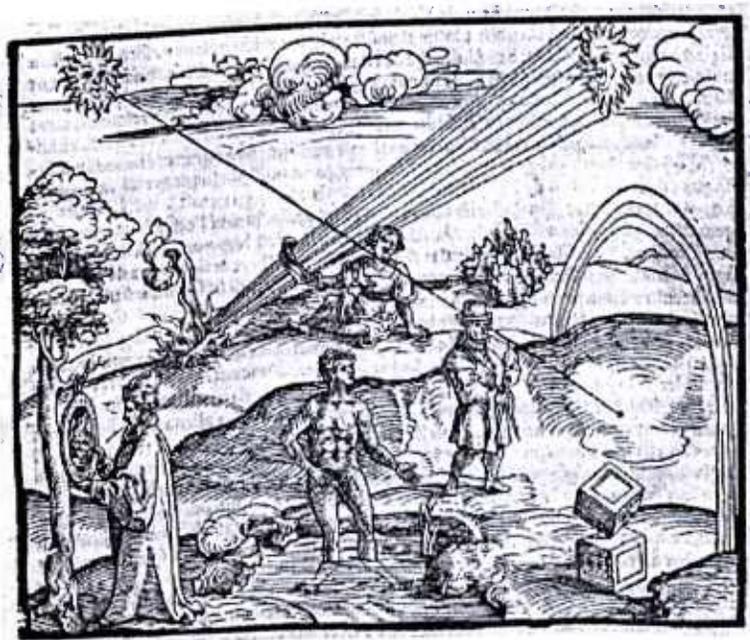


FIG. 14 - VITTELO, (1230-1275 ca.), *Vitellionis Perspectiva Libri X*, Jô. Petreio, Norimberga 1551, in-folio XI Séc., manuscrito in folio, Magl. 5.1.140, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze.

Fonte: CAMEROTA Filippo (Ed.). *Nel Segno di Masaccio: L'invenzione della Prospettiva*. p.15. Firenze: Istituto e Museo di Storia della Scienza, 2001.

homogêneo, bem diferente da realidade do espaço psicofisiológico da percepção. A natureza é o fundamento, enquanto os elementos matemáticos que concernem à construção perspectiva são os mesmos que conformam as razões da natureza. A ordem matemática é a ordem das coisas no mundo ou, dito de outra forma, a ferramenta matemática é o meio de o homem atingir e moldar uma nova ordem do mundo. O Renascimento, inventando a perspectiva moderna, transfere o registro da óptica natural para o de uma representação artificial, e empresta aos campos da arte e da ciência desenvolvimentos simbólicos que entrelaçam a natureza e o artifício. Aos olhos de Panofsky, a perspectiva *naturallis* ou *communis* da antiguidade procurava formular matematicamente as leis da visão natural ligando-as à grandeza e ao ângulo, e não à distância, e estava muito mais próxima da estrutura efetiva da impressão visual do que a do Renascimento. Esta última, desconsiderando que vemos com dois olhos em constante movimento, não leva em conta a enorme diferença entre a imagem visual psicologicamente condicionada que chega à consciência e a imagem retínica que se forma mecanicamente no nosso olho físico por meio de formas projetadas, não sobre uma superfície plana, mas sim sobre uma superfície côncava, o que gera uma fundamental discrepância entre a realidade e a representação. Para viabilizar a construção desse espaço racional, constante e homogêneo deve-se pressupor, antes de tudo, que vejamos com um olho imóvel e que a seção transversal plana da pirâmide visual possa valer como uma simulação da nossa imagem visual. Ambos os pressupostos representam uma abstração da realidade. A homogeneidade do espaço geométrico constrói-se porque os seus elementos marcam posições, as quais fora de uma relação não possuem um conteúdo autônomo. Não é o espaço dado e real, mas sim um outro humanamente construído pelo intelecto e pela história, num domínio funcional e ficcional. Nesse mesmo horizonte, Damisch⁵ acrescenta que a perspectiva renascentista é um procedimento de *mise en scène*, que não procura refletir uma realidade exterior e transcendente, mas, ao contrário, edificá-la através de representações que procedem de uma convenção utilitária e em oposição às relações naturais. Para realizar sua arte ilusionista, que ao mesmo

⁵ DAMISCH. *L'Origine de la Perspective*, p.36-58.

tempo é bastante realista e de aparência naturalista, a construção legítima reduz o sujeito da visão ao estatuto do cíclope, que nada tem em comum com as condições efetivas da percepção. O que se inventa é um dispositivo operatório paradigmático e singular, eminentemente paradoxal, cuja função não é especular ou passiva e que não restitui uma imagem objetiva do mundo. Na prática, sua representação manifesta que a subjetividade é que se objetiva e parece aceder a uma maneira nova de verdade, que se confirma nesse artifício construtivo.

Filippo Camerota⁶ acredita que a paternidade de Brunelleschi na invenção da *prospetiva* ou *perspectiva artificialis* é atestada por muitas fontes, entre elas a dedicatória do Prefácio do *De Pictura* de Alberti (1436); o *Tratado de Arquitetura*, de Filarete (1461), em que é narrada a experiência de Brunelleschi com o uso de espelhos; e, finalmente, no contexto dessa tradição, a narrativa cuidadosa dessa experiência por Manetti (1475), que descreve as famosas tabuletas prospetticas, realizadas por Brunelleschi supostamente no ano de 1413. Na primeira tabuleta (FIG.15 e 16), um painel de cerca de meio braço, ou vinte e nove centímetros, figura a construção perspéctica do *Batistério* tal como aparece a um observador que se encontra na parte interna da porta da catedral de *Santa Maria Del Fiore*. Vale observar, primeiro, que toda a representação se constrói da direita para a esquerda; em segundo, a existência de um furo num ponto preciso onde se deve encaixar o olho do observador — ponto este que coincide com o ponto de fuga de construção perspectiva — e também um espelho que, colocado em frente à pintura, mostra a imagem refletida rigorosamente sob o mesmo ponto de vista em que a perspectiva foi construída. Na segunda tabuleta prospettica (FIG.17), pode-se ver a construção da *Piazza della Signoria* e alguns edifícios vizinhos, sob o ponto de vista de alguém que se encontra na *Via Calzaiuoli*, num ângulo de visão bastante amplo, com quase 70 ou 90 graus de abertura. Nessa tabuleta, o ponto de fuga não está indicado, não se adota o artifício da mira de observação fixa, tampouco o uso do espelho, demonstrando como a pintura mostra-se tanto mais ilusionista quanto mais aceita uma certa mobilidade do espectador.

⁶ CAMEROTA. *Nel Segno di Masaccio. L'invenzione della Prospetiva*, p.27.

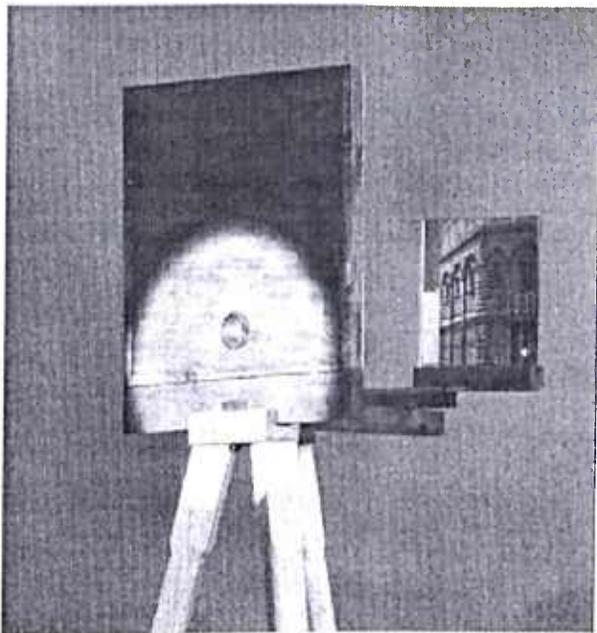


FIG. 15 - BRUNELLESCHI, Filippo, *Primeira Tabuleta Perspectiva: Il Battistero di San Giovanni*, aparato de reflexão reconstruído, Florença.

Fonte: CAMEROTA Filippo (Ed.). *Nel Segno di Masaccio: L'invenzione della Prospettiva*. p.29. Firenze: Istituto e Museo di Storia della Scienza, 2001.

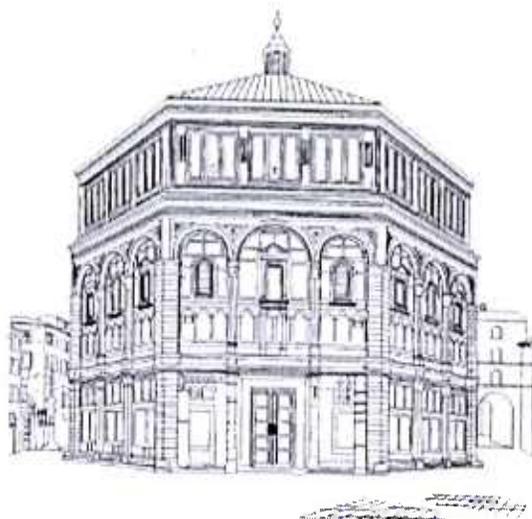


FIG. 16 - BRUNELLESCHI, Filippo, *Primeira Tabuleta Perspectiva: Il Battistero di San Giovanni*, desenho reconstruído, Florença.

Fonte: CAMEROTA Filippo (Ed.). *Nel Segno di Masaccio: L'invenzione della Prospettiva*. p.28. Firenze: Istituto e Museo di Storia della Scienza, 2001.

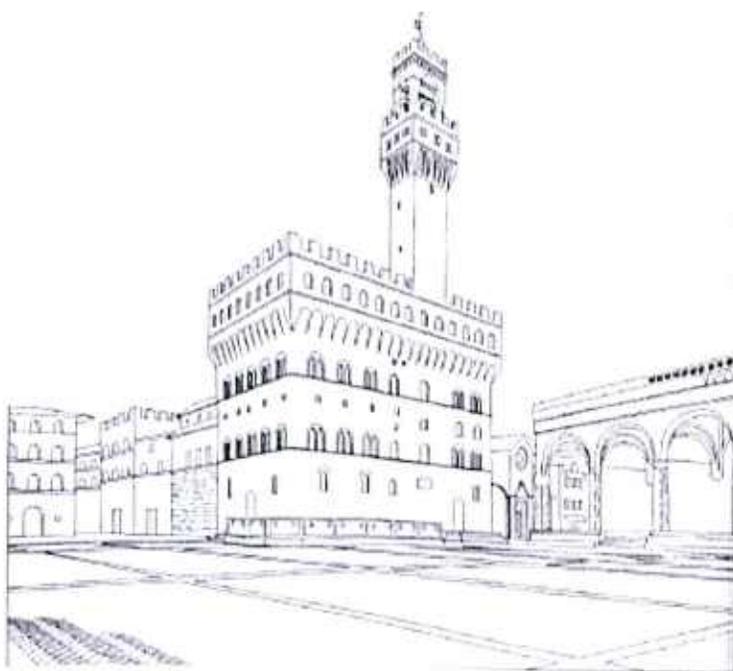


FIG. 17 - BRUNELLESCHI, Filippo, *Segunda Tabuleta Perspectiva: Piazza della Signoria*, 1413 (?), tempora sobre tavola, 70 x 50 cm, reconstrução. Istituto e Museo di Storia della Scienza, Florença.

Fonte: CAMEROTA Filippo (Ed.). *Nel Segno di Masaccio: L'invenzione della Prospettiva*. p.35. Firenze: Istituto e Museo di Storia della Scienza, 2001.

Tu, como fazes a cada dia, continuas a descobrir coisas por meio das quais teu engenho maravilhoso conquista fama e prestígio perpétuos. Se tivesses tempo livre, seria um prazer para mim reveres este meu opúsculo *De Pictura* que escrevi na língua toscana para celebrar-te. Verás três livros: o primeiro, todo matemático, faz surgir das raízes da natureza esta graciosa e tão nobre arte; o segundo põe a arte na mão do artista, distinguindo suas partes e demonstrando tudo; o terceiro estabelece o que e como fazer para obter o domínio e o conhecimento perfeito da pintura. Ficaria contente se me lesse com esmero; e, se algo acaso merecer o teu reparo, corrige. Jamais existiu escritor tão culto que não lhe fossem de grande utilidade os amigos estudiosos. Quanto a mim, desejo sobretudo ser corrigido por ti para não sofrer as dentadas dos meus detratores. ALBERTI.⁷

No século XV, a perspectiva aparece como um engenho precioso, cujo uso se estende a vários domínios, da arquitetura à astronomia, matemática, cartografia, pintura, escultura, cenografia etc. o que, por si só, denota a eficácia desse sistema construtivo coerente a serviço da representação e da construção de um novo mundo. Os experimentos prospectivos realizados por Brunelleschi no início do *Quattrocento* assentam as bases da perspectiva plana e matemática como método universal, e colocam a perspectiva *artificialis* entre os argumentos mais discutidos da história e da teoria da arte renascentista, e é a ele — Brunelleschi — que a versão italiana do *De Pictura* é dedicada. Essa dedicatória gerou certa polêmica, dado o manifesto reconhecimento, por parte de Alberti, de um mérito autoral no que se refere à *costruzione legittima*. Segundo Roccasecca⁸, é com a obra de Panofsky, *A Perspectiva como forma simbólica*⁹, que se consolida a convicção de que no *De Pictura* Alberti divulga um procedimento perspectivo que não é de sua autoria, mas sim de Brunelleschi. Entretanto, sua descrição da *costruzione legittima* não é só uma simplificação, é também uma crítica do procedimento brunelleschiano, cujo mérito é facilitar o seu entendimento e sua prática pelos pintores. Valette¹⁰ interpreta esse quadro percebendo Alberti como o inventor de sua expressão num discurso científico e sintático em conexão com a história, e Brunelleschi aquele que a descobre, desenvolve e

⁷ ALBERTI. *Da Pintura*, p.72-73.

⁸ ROCCASECCA. *A janela albertiana*. Cf. CAMEROTA, *Nel Segno di Masaccio. L'invenzione della Prospettiva*, p.65-78.

⁹ PANOFSKY. *Significado nas Artes Visuais*, p.59. No original: “Não se vê motivo para negar a Brunelleschi a autoria desta representação, que foi criação de um verdadeiro arquiteto. Tão pouco se deverá hesitar em atribuir a Alberti o mérito de ter conseguido conciliar um método abstracto e lógico com a utilização tradicional, facilitando, assim, sua aplicação prática.”

¹⁰ VALLETTE. *La perspective à l'ordre du jour*, p.34 e 35.

prática num sistema simbólico e artístico. De fato, devido à simplicidade com que é apresentada no *De Pictura*, mostra-se tão diferente da perspectiva praticada por Brunelleschi que seus contemporâneos aparentemente não se chocaram com a reivindicação de autoria, embora seja notório que Manetti, matemático e bom conhecedor de Brunelleschi, considerou essa reivindicação como uma usurpação.

Importa pouco saber quem foram os primeiros pintores ou os inventores da pintura, uma vez que não fazemos como Plínio uma história da pintura mas, de uma forma extremamente nova, um exame crítico dessa arte, sobre a qual, pelo que sei, não subsiste em nossa época nada escrito pelos antigos [...]. ALBERTI.¹¹

Com suas realizações, Brunelleschi participa da fundação de uma concepção moderna do espaço, operando, entre outros, conceitos como os de infinito, isotropia e continuidade espacial, concepções inteiramente novas que, mesmo a ciência, era ainda incapaz de demonstrar. Alberti, no *De Pictura*, tampouco o demonstra, mas de fato, ao descrever o método da construção legítima, faz uso do termo “infinito”, o que testemunha a consciência de sua implicação nessa construção. Segundo Argan¹², a perspectiva concebe o espaço como representação finita do espaço infinito, e não fenomenaliza a realidade como fenômeno em si, mas a realidade como pensada pela mente. Duas retas paralelas, segundo Euclides, encontram-se no infinito; com a perspectiva, ambas são vistas na qualidade de projeção, encontrando-se em um ponto (FIG.18). Portanto, esse ponto, realidade finita, indica uma realidade infinita, ou seja, representa o infinito de um modo finito e, é bem aceito entre os comentadores do período, que essa técnica construtiva materializa uma concepção de infinito anterior à sua formalização pela ciência e filosofia.¹³

¹¹ ALBERTI. *De La Peinture*, p.135. No original: “Mais il importe assez peu de savoir qui furent les premiers peintres où les inventeurs de la peinture puisque nous ne faisons comme Plin une histoire de la peinture mais, de façon extrêmement nouvelle, un examen critique de cet art donc, à ma connaissance, il ne subsiste à notre époque aucun monument des écrivains anciens (...)”

¹² ARGAN. *Historia da Arte Italiana: De Giotto a Leonardo*, v.2. p.39-40.

¹³ Em geral, considera-se também que foi Nicolau de Cusa (1450) quem colocou as bases de uma reflexão sobre o infinito em sua universalidade, e Giordano Bruno (1584) quem afirmou a geometrização do espaço e a expansão infinita do universo. “Filóteo — Podem dizê-lo, porém não podem prová-lo; porque o mundo que existe nesse espaço finito possui a perfeição de todas as coisas finitas que existem nesse espaço, mas não aquela das infinitas coisas que podem existir em outros inumeráveis espaços”. BRUNO. *Sobre o infinito, o universo e os mundos*, p.19.

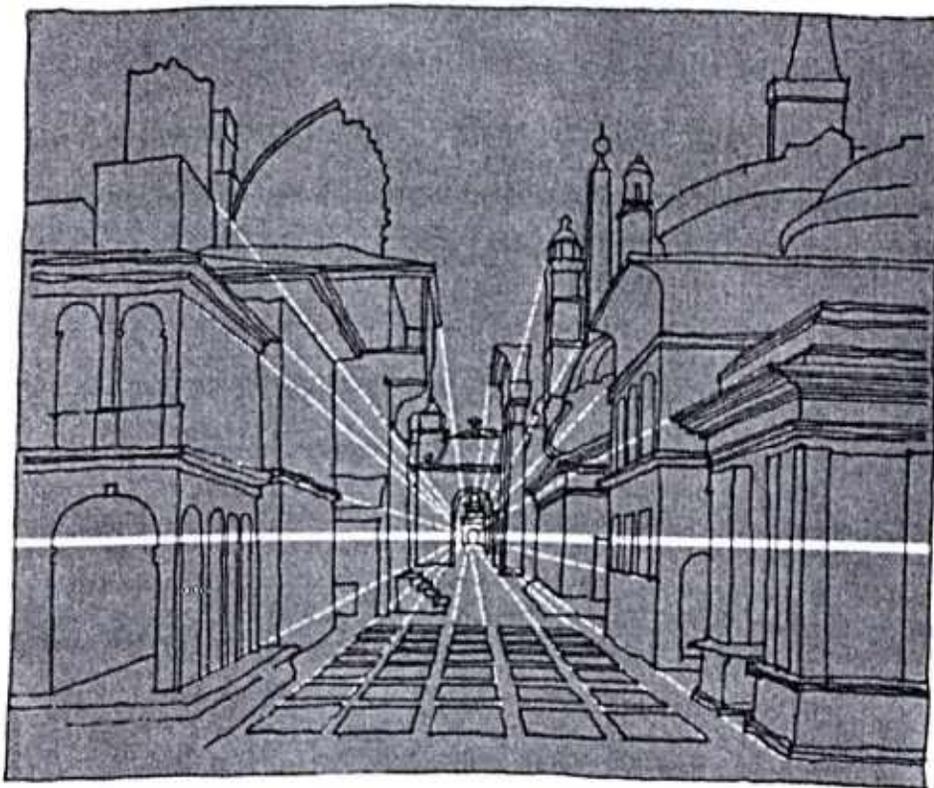
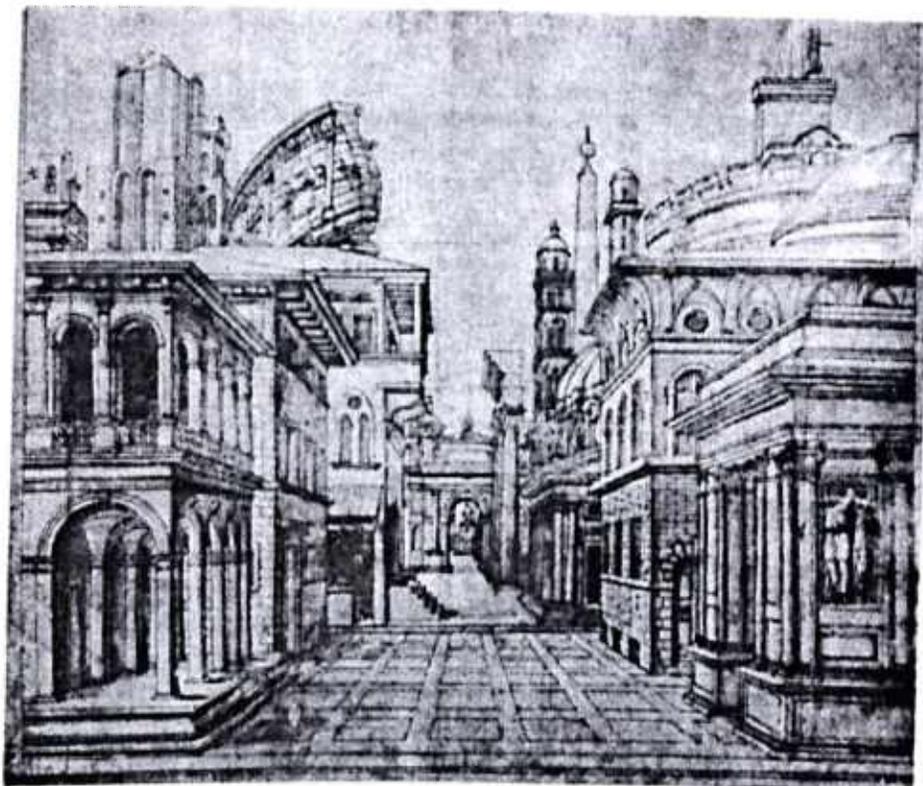


FIG. 18 - Ponto de fuga.

A cena de rua, no alto, esboçada pelo pintor sienense e arquiteto Baldasare Peruzzi, mostra de que maneira a perspectiva transmite uma ilusão de profundidade sôbre uma superfície plana. Embaixo, em uma versão simplificada do esboço, linhas brancas superpostas acompanham as principais linhas de Peruzzi, convergindo para um único "ponto de fuga" (ao centro).
Fonte: *Enciclopédia Life: Renascimento*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1970, p.99.

Colocado o ponto cêntrico, conforme disse, traço linhas retas a partir daí em direção a cada divisão feita na linha de base do quadrângulo. Essas linhas traçadas me mostram de que modo, quase até ao infinito, cada quantidade transversal se vai alterando. ALBERTI.¹⁴

No *De Pictura*, os *rudimenta* são a luz, sem a qual nada pode ser visto, e o ponto, que é um signo que não pode ser dividido em partes, entendendo por signo tudo que, situado numa superfície, pode ser percebido pelo olho. Alberti considera que três tipos de raios visuais (FIG.19) participam na percepção visual — os raios exteriores, o raio central e os raios do meio — isso segundo a opinião dos filósofos, os quais afirmam que as superfícies são medidas por raios, agentes da visão que levam ao sentido a forma das coisas vistas. As dimensões medem-se pelos raios exteriores, cujos intervalos separam dois pontos distintos de um contorno que o olho possa medir como se servisse de um compasso. Por isso, a visão se faz por meio de um triângulo (FIG.20) cuja linha de base é a quantidade vista, e os lados desses raios exteriores que partem de pontos da quantidade e se dirigem ao olho onde se forma o ângulo visual. Daí a primeira regra que se permite deduzir é a de que, quanto mais esse ângulo formado é agudo, mais a dimensão nos parecerá pequena, de onde se compreende porque uma quantidade vista a grande distância parece diminuir até parecer um ponto. Apesar da regra, a exceção acontece em algumas superfícies, como é o caso das superfícies esféricas, visto que quanto mais o olho se aproxima, mais a parte que se vê é pequena, e que quanto mais se afasta, maior é a superfície que se vê. Assim, segundo as distâncias, as quantidades podem parecer para aqueles que as vêem maiores ou menores. Não se deve duvidar de que, se a distância muda, se o olho se afasta da superfície, os raios do meio se tornaram raios exteriores e, se o olho se aproxima, os raios exteriores se tornarão raios do meio.

Parece agora ser o momento certo de dizer o que seja essa pirâmide e de que modo é construída por esses raios. Vou descrevê-la à minha maneira. A pirâmide é a figura de um corpo no qual todas as linhas retas que partem da base terminam

¹⁴ ALBERTI. *Da Pintura*, p.95.

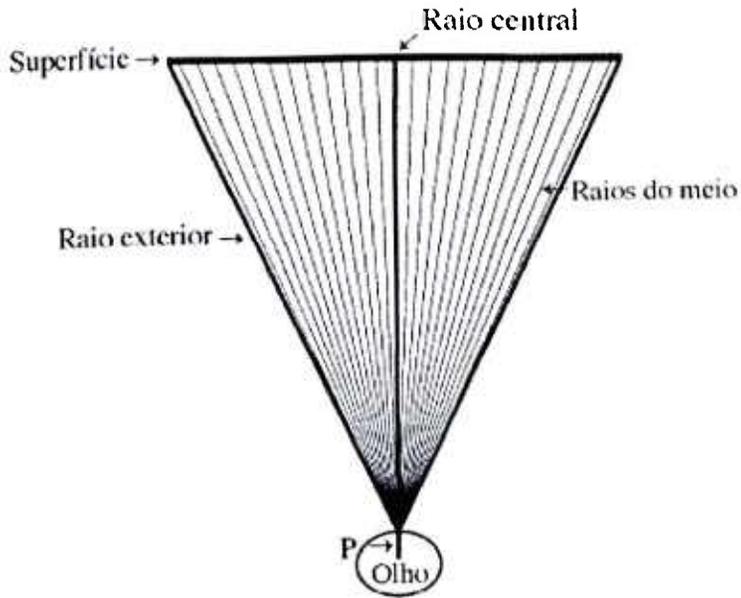


FIG. 19 - Ilustração: Pirâmide de raios visuais
 Fonte: ALBERTI, Leon Battista. *De la Peinture*, p.240. Paris: Macula Dédale, 1992.

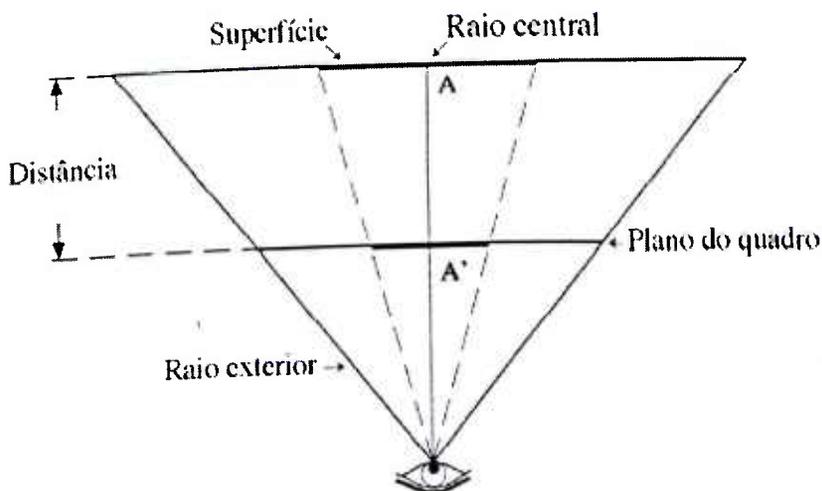


FIG. 20 - Ilustração: Seção da Pirâmide Visual
 Legenda: O plano do quadro, colocado a uma certa distância da superfície, segundo uma orientação particular do raio central, aparece como uma seção da pirâmide visual. Através da relação entre diferentes raios da pirâmide a superfície apreendida (A) vem se inscrever sobre a seção (A').
 Fonte: ALBERTI, Leon Battista. *De la Peinture*. Paris: Macula Dédale, 1992. p.243..

em um único ponto. A base dessa pirâmide é uma superfície que se vê. Os lados da pirâmide são aqueles que chamei externos. O vértice, isto é, a ponta da pirâmide, está dentro do olho, onde está o ângulo das quantidades. ALBERTI.¹⁵

O raio central é considerado por Alberti o mais vivo e vigoroso de todos, uma vez que estabelece o ponto de vista e o ângulo de visão. Em termos atuais, estabelece o horizonte e o ponto de fuga onde, se estendendo ao infinito, as linhas se encontrariam. Muito se poderia dizer de sua força e função, uma vez que, cercado por outros, é aquele que estabelece a distância relativa entre o objeto e o sujeito, retificando aquele e situando este. Quando percorremos uma cena com um olhar nós não vemos uma única superfície, mas muitas que se compõem. Embora cada uma usufrua sua pirâmide específica, as quantidades percebidas em conjunto apresentam-se numa pirâmide única, carregada de pirâmides menores. Por isso, Alberti observa que um pintor precisa compreender e desenvolver um perfeito conhecimento das proporções e das separações entre as superfícies e, para tanto, acrescenta a fórmula matemática pela qual se prova a proporcionalidade entre dois triângulos a partir do corte de uma secante, onde se consideram proporcionais os triângulos cujos lados e ângulos conservam entre si as mesmas relações. Para que possamos compreendê-la com toda clareza, ele faz uso de uma comparação: um homem pequeno é proporcional a um homem grande, uma vez que existe uma proporção entre a palma e o passo. Aplicando-se à pirâmide tudo o que foi dito sobre os triângulos, será manifesto, via de regra, que toda seção da pirâmide visual, paralela à superfície vista, é proporcional a essa mesma superfície.

E ao que foi dito convém acrescentar a opinião dos filósofos que afirmam que, se, por determinação dos deuses, o céu, as estrelas, o mar e os montes, e todos os animais e todos os corpos se tornassem em sua metade menores, aconteceria que nada nos pareceria de alguma forma diminuído. Com efeito, o grande e o pequeno, o longo e o breve, o alto e o baixo, o largo e o estreito, o claro e o obscuro, o luminoso e o sombreado e outras coisas semelhantes, porque podem estar e não estar inerentes às coisas, os filósofos costumam chamá-los de acidentes e são de tal ordem que todo o seu conhecimento se processa por comparação. ALBERTI.¹⁶

¹⁵ ALBERTI. *Da Pintura*, p.82.

¹⁶ *Ibidem*. p.92.

O que digo tem como objetivo dar a entender que todos os corpos pintados na pintura parecerão grandes ou pequenos em comparação com o homem que aí esteja pintado. E parece-me que Timantes, melhor que todos os outros pintores antigos, soube apreciar essa força da comparação, pois ele, pintando em um quadro bem pequeno um ciclope gigante adormecido, colocou lá alguns deuses sátiros que tinham o tamanho do seu dedo polegar; dessa forma, comparando-se o que dormia com os sátiros, o ciclope parecia enorme. ALBERTI.¹⁷

Na Renascença italiana, a teoria das proporções era, segundo Panofsky,¹⁸ tanto um requisito da criação artística quanto uma expressão da harmonia entre microcosmos e macrocosmos, hábil em fundir a interpretação cosmológica, corrente nos tempos helenísticos e no medievo, com a noção clássica de simetria como princípio fundamental da perfeição estética e base racional da beleza. Do mesmo modo que se procurou uma síntese entre o espírito místico e o racional, entre o neoplatonismo e o aristotelismo, essa teoria matemática e especulativa ao mesmo tempo satisfazia as necessidades espirituais da época. Alberti e Da Vinci deram passos decisivos para desenvolvê-la, uma vez que concordavam em elevar a teoria das proporções ao nível de uma ciência empírica, e desconsideravam a tradição em favor de uma experiência apoiada na observação direta da natureza, abordando o corpo vivo com compasso e régua, na intenção de descobrir o ideal para definir o normal. Alberti inventou o *Exempeda*¹⁹, dividindo o corpo humano em seis pés, e Leonardo, identificando o belo com o natural, procurou determinar a existência de correspondências e analogias, fundindo a teoria das proporções com a teoria do movimento humano. Nesse período pode-se dizer que três circunstâncias compeliavam os artistas a fazer uma distinção entre as proporções técnicas e as objetivas: a influência do movimento orgânico, que introduz na composição artística as emoções subjetivas da pessoa representada; a influência da perspectivação, que introduz a experiência visual subjetiva do artista; e o cuidado com a impressão visual subjetiva do espectador. É a Renascença que legitima e formaliza pela primeira vez essas formas de subjetividade com uma teoria fisiológica e psicológica do movimento e com uma teoria

¹⁷ ALBERTI. *Da Pintura*, p.93-94.

¹⁸ PANOFSKY. *O Significado nas Artes Visuais*, p.89-148.

¹⁹ Ver FIG. 31, p.77 deste estudo.

matematicamente exata da perspectiva. Na arte egípcia, a teoria das proporções significava quase tudo porque o sujeito não significava nada; na Antiguidade clássica, esses três fatores subjetivos lograram reconhecimento, porém, aí está a diferença, tal reconhecimento não foi legitimado por teorias objetivas. A vitória do princípio subjetivo foi preparada pela arte do XV, afirmando a mobilidade das coisas representadas e a experiência visual autônoma do artista e do fruidor.

Pela recomendação de Alberti para pintar, primeiro deve-se traçar sobre a superfície um quadrilátero feito de ângulos retos e que corresponda a uma janela aberta pela qual se possa ver a história, isso é, por onde se possa mirar o que será pintado. Em seguida, é preciso determinar a grandeza que se quer dar aos homens na pintura. Num terceiro movimento, deve-se dividir a figura humana em três partes, sendo cada uma delas proporcional à medida de um braço, uma vez que, segundo Alberti, medindo um homem comum, vê-se que em geral esse tem o comprimento de três braços. Assim, de acordo com essa medida do braço, deve-se dividir a linha de base do quadrilátero em tantas partes quantas for possível, para que com esse procedimento o pintor garanta a unidade da escala humana no conjunto da pintura (FIG.21). Depois, dentro desse quadrilátero, o pintor deve fixar um ponto onde lhe pareça melhor, o qual deve ocupar o lugar em que o raio central irá atingir o ponto cêntrico, e que se coloca no fim da construção perspectiva. Esse ponto estará corretamente colocado quando não estiver mais alto que a altura do homem que aí será pintado, pois, assim, tanto quem vê quanto as coisas pintadas que se vêem aparecem em um único e mesmo plano. O método albertiano do tabuleiro de xadrez constrói a pirâmide visual a partir do ponto de visão do pintor ou do observador e coloca dentro da própria imagem simultaneamente um ponto de fuga situado na mesma altura, de modo que a construção geométrica exata abrange tanto as linhas que correm desse ponto de fuga — indicando infinitude para a linha base —, quanto os raios ópticos que correm do ponto de visão para o nível da imagem. Finalmente, a partir do ponto central devem ser traçadas linhas retas em direção a cada divisão feita na linha de base do quadrilátero, repartindo o espaço e mostrando de que modo cada quantidade transversal vai se alterando. Nesse ponto, Alberti critica aqueles que definem matematicamente

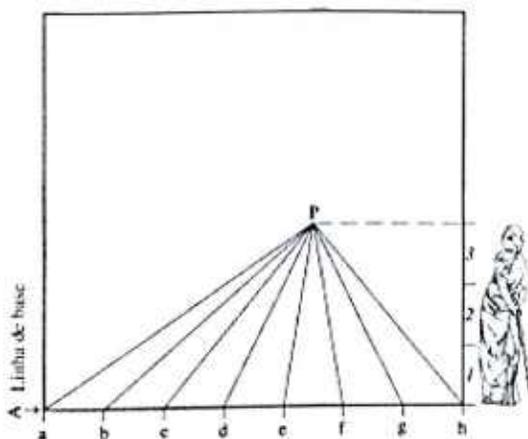


FIG. 21 - Ilustração: Primeira etapa da construção, posicionamento das linhas ortogonais (Tabuleiro de Xadrez)

Legenda: Sobre um quadrilátero (seção da pirâmide visual), Alberti determina a altura de um personagem situado no primeiro plano do quadro e divide essa altura em três unidades, sendo cada uma delas proporcional à medida de um braço, uma vez que, segundo Alberti, medindo um homem comum, vê-se que em geral esse tem o comprimento de três braços. Essa unidade serve de divisão para a linha de base, garantindo a escala humana no conjunto da pintura. Coloca-se em seguida o ponto P; esse ponto (ponto de fuga) corresponde ao local onde o raio central, partindo do olho do espectador, alcança o quadro. Este ponto não precisa estar, necessariamente no centro da composição, mais situado a três unidades de distância acima da linha de base, ele se encontra, ao mesmo tempo, na altura dos personagens representados, e na altura do olho do espectador. Assim, essa construção cria um solo comum entre os personagens pintados e o espectador.

Fonte: ALBERTI, Leon Battista. *De la Peinture*. Paris: Macula Dédale, 1992. p.243.

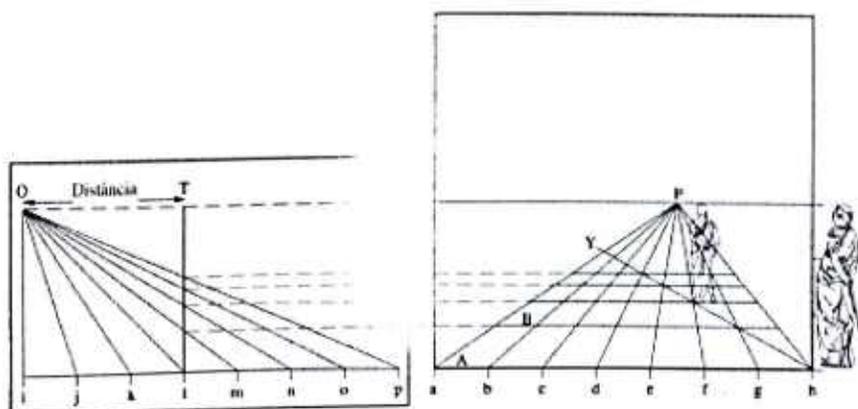


FIG. 22 - Ilustração: Segunda etapa da construção, posicionamento das linhas ortogonais (Tabuleiro de Xadrez)

Legenda: Essa ilustração retoma a FIG.21 e a completa, o que nos permite visualizar a construção do intervalo de profundidade das linhas transversais. Alberti critica aqueles que definem matematicamente o decréscimo de intervalos entre as transversais, pois segundo o seu método simplificado, traça-se um ponto, à direita ou à esquerda da pintura, da mesma altura que o ponto de fuga em relação à base. Em seguida, deve-se traçar linhas desse ponto às divisões da base, e pelo seu crescimento em relação à borda da pintura e as ortogonais, essas linhas definem o intervalo de profundidade das linhas transversais cujo decréscimo é estabelecido, assim, geometricamente

Fonte: ALBERTI, Leon Battista. *De la Peinture*. Paris: Macula Dédale, 1992. p.247

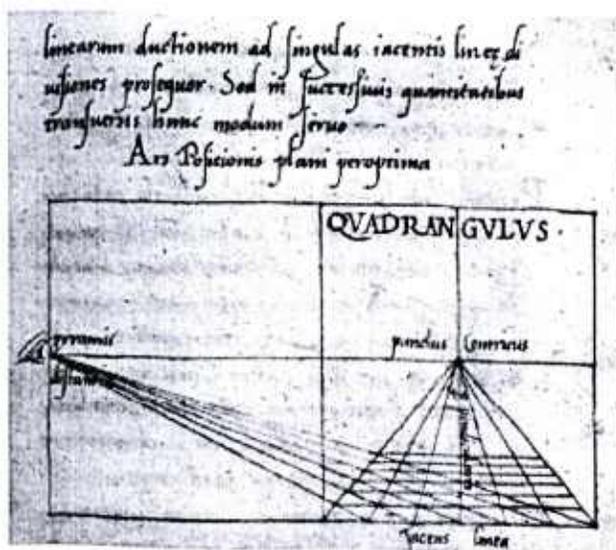


FIG. 23 - ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura*, 1448, manuscrito, 21,5 x 15,5 cm, Biblioteca Governativa, Lucca.

Fonte: CAMEROTA Filippo(Org). *Nel Segno di Masaccio: L'invenzione della Prospettiva*. Firenze: Istituto e Museo di Storia della Scienza, 2001. p.68.

o decréscimo de intervalos entre as transversais, pois segundo o seu método simplificado, traça-se um ponto, à direita ou à esquerda da pintura, da mesma altura que o ponto de fuga em relação à base. Em seguida, deve-se traçar linhas desse ponto às divisões da base, e pelo seu crescimento em relação à borda da pintura e às ortogonais, essas linhas definem o intervalo de profundidade das linhas transversais cujo decréscimo é estabelecido, assim, geometricamente (FIG.22 e 23). Com o emprego desse método, fixa a distância que se deseja estabelecer entre o olho daquele que olha e a pintura, de maneira que os homens pintados que estiverem enquadrados na última fileira de um pavimento ladrilhado parecerão proporcionalmente menores que aqueles mais próximos. Enfatiza que natureza mesmo o demonstra quando, ao observar os homens se moverem nas igrejas, vêm-se suas cabeças numa mesma altura, enquanto os pés daqueles que estão mais afastados alcançam a altura dos joelhos daqueles que estão mais à frente.

Seria um defeito se um deles [centauros], igualmente distante, fosse maior que o outro, ou se os cachorros fossem iguais a cavalos, ou ainda — coisa que vejo com freqüência — se um homem é colocado numa construção como que encerrado numa caixa, onde cabe apenas sentado. ALBERTI.²⁰

Se a pintura quer representar algo visível, então, surge a questão: como vemos algo? O programa realista de Alberti exige que a pintura mostre a verdade do natural no que é pintado e para tanto aconselha a adoção de seu excelente método. Dividindo a pintura em três partes, divisão essa que se encontra na própria natureza — circunscrição, composição e recepção de luz — enfatiza que tudo ocupa um lugar, de maneira que o pintor circunscreverá esse lugar fazendo um contorno; e também o fato de que a visão nos mostra que um corpo é constituído de superfícies que se combinam entre si e entre as demais, compondo uma reunião de superfícies numa história; o que se vê sob uma determinada luz, sem a qual nada pode ser visto. Não se trata de copiar objetos para uma superfície plana, mas sim operar com regras de construção que levam à geração do aspecto do objeto na pintura. O objeto

²⁰ ALBERTI. *Da Pintura*, p.119.

tridimensional que preenche um espaço na natureza aparece no quadro primeiro como contorno, a profundidade surge pela distribuição matemática de superfícies em conformidade com a construção perspectiva do ponto de fuga e da visão. A aparência dos objetos em sua corporalidade aparentemente tridimensional é obtida, após a composição formal, por meio de cores, luz e sombra. A composição é a maneira pela qual as partes circunscritas são dispostas na obra, visto que é preciso, numa história, que todos os elementos se acordem pelo tamanho, proporção e pela função que ocupam na narrativa. Para pintá-la, devemos refletir longamente sobre a ordem e os meios que tornarão sua composição justa e bela. Por isso, um pintor deve ser instruído nas artes liberais, sobretudo na geometria, uma vez que é preciso ter claro no espírito o que se vai fazer e como. Almejando precisão, Alberti recomenda a utilização de dispositivos que permitam economia e perfeição na construção perspectiva, isto é, evoca o uso de artificios capazes de realizar verdadeiros “milagres” na pintura.

Saiba-se bem que nenhuma coisa pintada jamais poderá ser semelhante às coisas verdadeiras, se não houver uma determinada distância para vê-la. Diremos as razões disso se algum dia escrevermos sobre as demonstrações que fizemos aos amigos e que eles, vendo e admirando, chamaram de milagre. ALBERTI.²¹

Não creio que se deva exigir do pintor uma fadiga infinita, mas deve-se pretender uma pintura que tenha bastante relevo e seja semelhante ao que retrata. Não entendo como isso possa ser feito por alguém sem ajuda do véu. Devemos, portanto, fazer uso dessa intersecção, isto é, do véu, de acordo com o que foi dito. ALBERTI.²²

O afã de captar a imagem das coisas tais como são vistas levou os artistas e cientistas do Renascimento a inventar uma série de instrumentos perspécticos, “máquinas de ver”, segundo Zuvillaga²³, que posteriormente se transformaram em “máquinas de desenhar”. Entre elas, as mais conhecidas e utilizadas são a câmara escura e o *véu* ou intercessor (FIG.24 e 25), que é, segundo Alberti um invento de sua autoria, descrito no *De Pictura* para a redução ou aumento de escala do natural ao desenho sem esforço. O engenho é simples: por meio de

²¹ ALBERTI. *Da Pintura*, p.96.

²² Ibidem. p.110.

²³ ZUVILLAGA. *Imágenes de la perspectiva*, p.67-71.

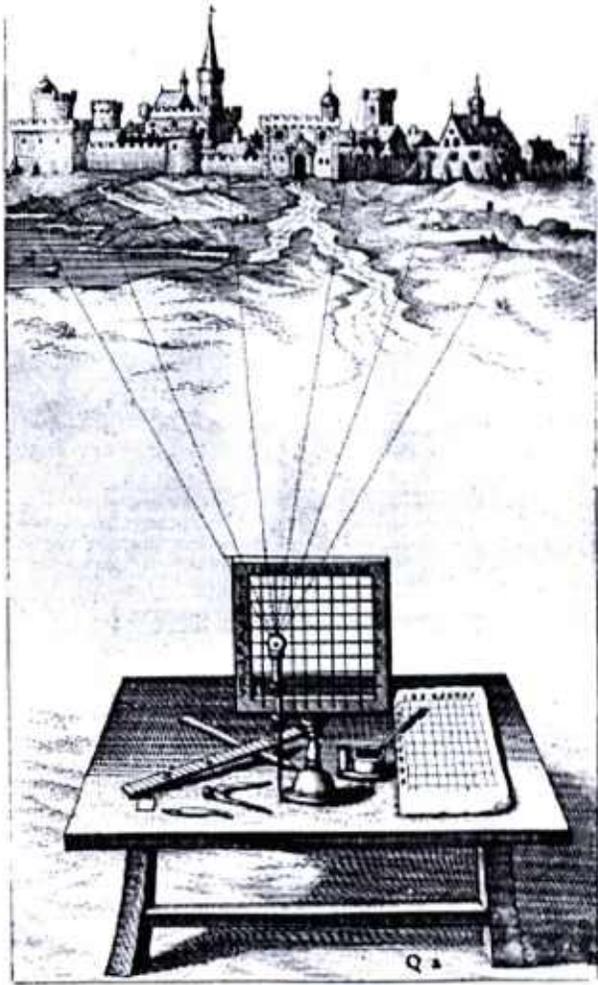


FIG. 24 - FLUDD, Robert, *O velo Albertiano*, 1617-1619.
 Fonte: ZUVILLAGA, J. Navarro. *Imágenes de la Perspectiva*, p.100.
 Madrid: Ed. Siruela, 1996.



FIG. 25 - Ilustração: *O velo de Alberti*.
 DURER, *Institutionum geometricarum*, 1525.
 Fonte: ZUVILLAGA, J. Navarro. *Imágenes de la Perspectiva*, p.87. Madrid: Ed. Siruela, 1996.

um véu ou transparência, onde se inscreve um sistema de coordenadas, pode-se situar os contornos do real visto através dele, de forma que as proporções podem ser facilmente transferidas para o quadro a ser pintado, e a exatidão da realidade rigorosamente simulada. A câmera escura (FIG.26 e 27) é um antigo dispositivo visual, na verdade conhecido desde a Antiguidade, ao menos desde Aristóteles, e que está na origem de muitas máquinas de ver e desenhar, servindo de modelo para a óptica. Por um orifício, feito em uma caixa escura ou em uma habitação, entra a luz exterior que, projetada sobre a parede em frente ou sobre qualquer superfície interposta, gera uma imagem invertida do que se passa do lado de fora, como num espelho animado. Introduzindo nessa câmera escura um espelho real de 45 graus, que projete a imagem sobre a tampa superior de uma caixa, translúcida, ela transforma-se em máquina de desenhar, o que finalmente, muitos séculos depois, propiciará a invenção da câmera fotográfica. Uma outra aplicação da câmera escura é a lanterna mágica (FIG.28), cuja invenção se atribui a Athanasius Kircher. Trata-se de uma lâmpada refletida em um espelho côncavo que simula a luz do sol. Nessa, onde um objeto, no caso uma transparência, pode-se interpor à superfície de projeção e por meio de uma lente é possível focar e variar o tamanho da figura, tal como nos modernos projetores de slides. Também o espelho é um fantástico instrumento, é uma máquina de ver por direito próprio, e também é uma máquina de desenhar. Particularmente os espelhos cilíndricos e cônicos foram muito usados para realizar anamorfoses e para descobri-las à vista. Ptolomeu ensina em sua *Óptica* a marcar sobre o espelho os pontos significativos do objeto aí refletido segundo os raios visuais no momento. Outro engenho é a *finestra* (FIG.29), um cristal que serve de superfície para que, com o olho fixo em um ponto de mira, se assinale com um pincel o contorno do que vê. Trata-se do mesmo princípio do *véu* ou *intercessor* de Alberti. A diferença é que este último serve de referência para o desenho num papel à parte, enquanto na *finestra* se desenha diretamente sobre o cristal. Também é um exemplo importante o gabinete perspectivo, isto é, uma caixa onde, ao contrário da câmera escura, se observa por um orifício o que está pintado em seu interior. O primeiro experimento desse tipo é o já mencionado dispositivo de Brunelleschi para observar a tabuleta do Batistério, cenografia ideal para um só espectador cujo olho coincide com o ponto de vista a partir do

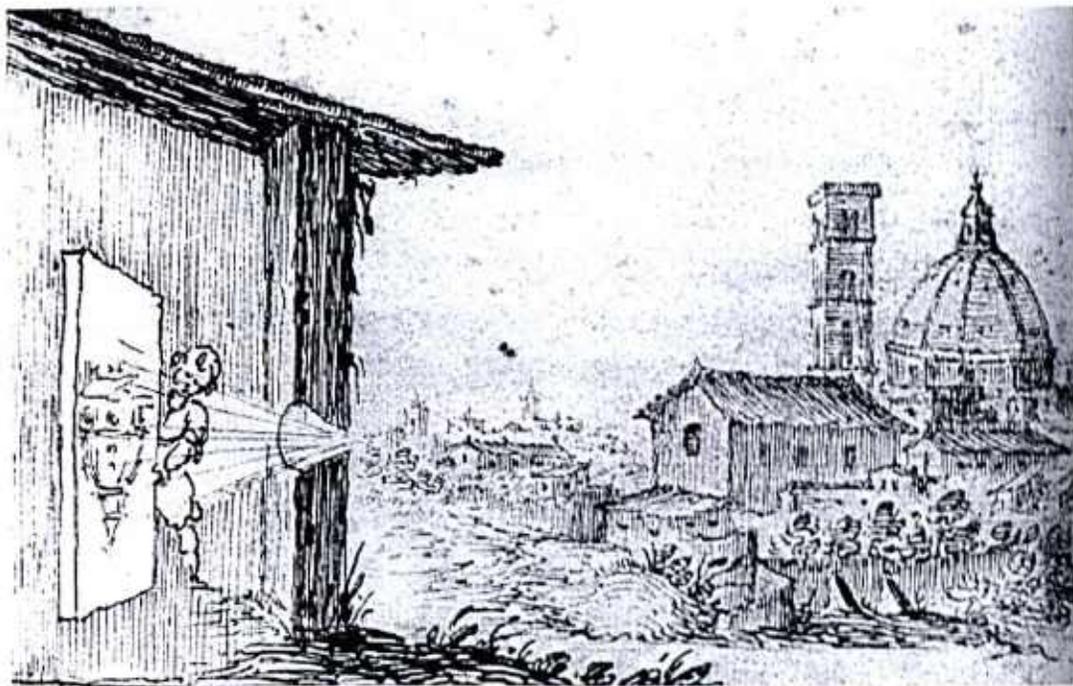


FIG. 26 - A câmara escura.

ANÓNIMO, *Taccuino di schizzi di architettura militare, geometria, mecànica, séc. XVII.*

Fonte: CAMEROTA Filippo (Ed.), *Nel Segno di Masaccio: L'invenzione della Prospettiva*, p.228. Firenze: Istituto e Museo di Storia della Scienza, 2001.

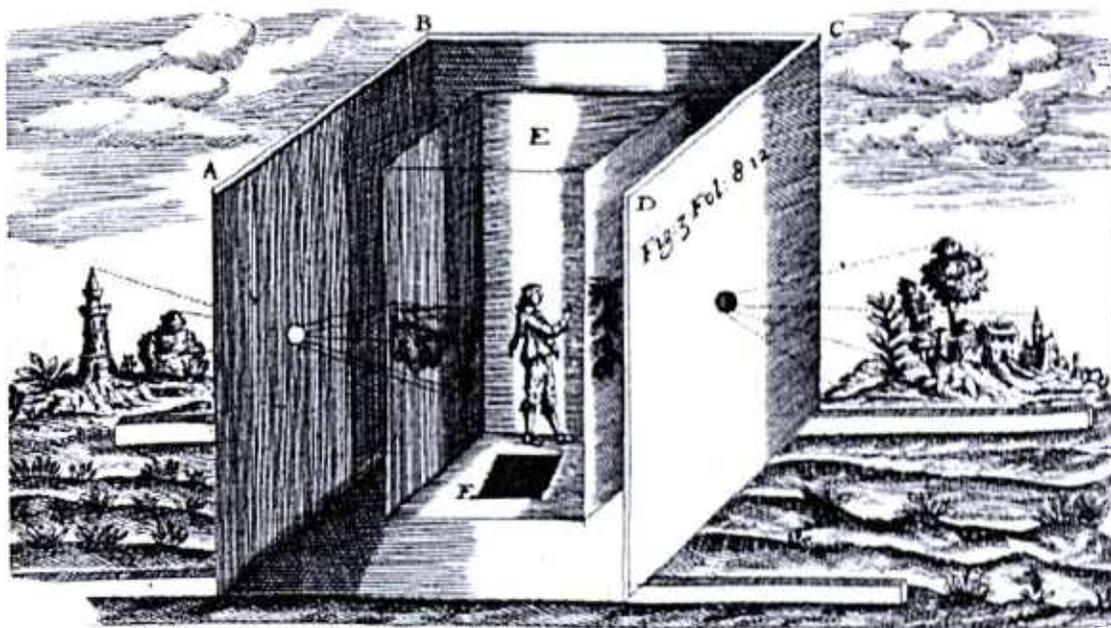


FIG. 27 - Ilustração: Câmera escura simples.

KIRCHER, Athanasius, *Ars magna lucis et umbrae*, 1646.

Fonte: ZUVILLAGA, J. Navarro. *Imágenes de la Perspectiva*, p.100. Madrid: Ed. Siruela, 1996.

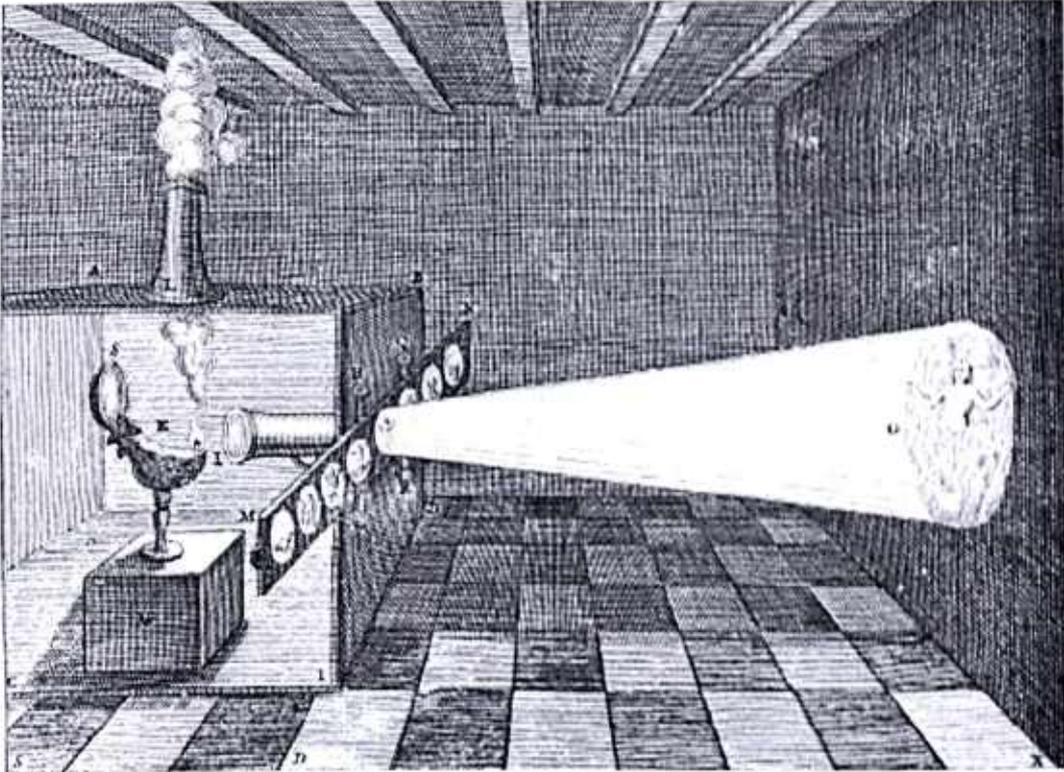


FIG. 28 - Ilustração: Lanterna Mágica. KIRCHER, Athanasius, *Physiologia kircheriana experimentalis*, 1646.
Fonte: ZUVILLAGA, J. Navarro. *Imágenes de la Perspectiva*, p.83. Madrid: Ed. Siruela, 1996.

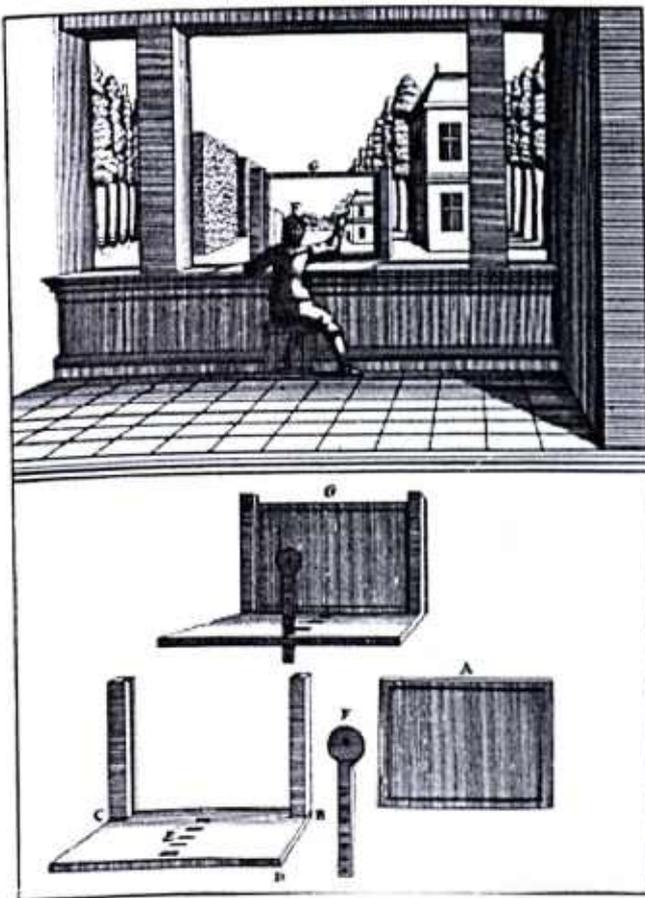


FIG. 29 - Ilustração: Janela.
DUBREIL, Jean, *La perspective pratique*, 1642-1649.
Legenda: Trata-se de um cristal que serve de superfície para que, com o olho fixo em um ponto de mira, se assinala com um pincel o contorno do que se vê. Trata-se do mesmo princípio do *réu* ou *intressor*, a diferença é que este último serve de referência para o desenho num papel à parte, enquanto na *fenestra* se desenha diretamente sobre o cristal.
Fonte: ZUVILLAGA, J. Navarro. *Imágenes de la Perspectiva*, p.105. Madrid: Ed. Siruela, 1996.

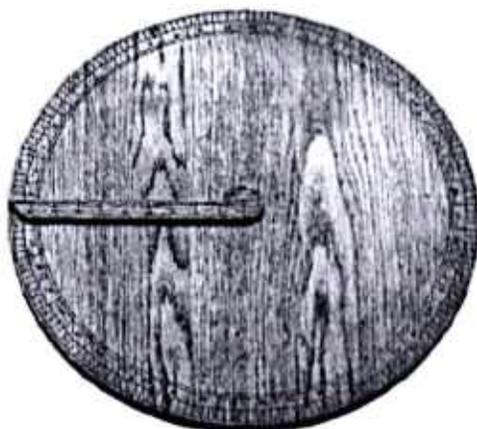


FIG. 30 – Ilustração: *Horizonta*

ALBERTI, Leon Battista, *L'orizzonte*, diâmetro 58,36 cm. Istituto e Museo di Storia della Scienza, Florença.

Legenda: Instrumento descrito no *Ludi rerum mathematicarum* e no *Descriptio urbis Romae*, inventado com a finalidade de fazer medições e projeções topográficas.

Fonte: CAMEROTA Filippo (Ed.). *Nel Segno di Masaccio: L'invenzione della Prospettiva*, p.72. Firenze: Istituto e Museo di Storia della Scienza, 2001.



FIG. 31 – Ilustração: *Exempeda*.

ALBERTI, Leon Battista, *De Statua*, Istituto e Museo di Storia della Scienza, Florença.

Legenda: Instrumento inventado por Alberti para calcular as proporções do corpo humano.

Fonte: CAMEROTA Filippo (Ed.). *Nel Segno di Masaccio: L'invenzione della Prospettiva*, p.46. Firenze: Istituto e Museo di Storia della Scienza, 2001.

qual a construção perspéctica foi projetada. Ainda que não seja uma máquina de ver o perspectógrafo, é uma máquina de desenhar que traça em perspectiva e cujo funcionamento se baseia na semelhança geométrica entre o contorno do modelo na realidade e sua projeção no plano do desenho, o que se consegue mediante varetas articuladas em forma de paralelograma, cuja função é manter as proporções. Outras ferramentas úteis são o *Horizonta* (FIG.30) e o *Exempeda* (FIG.31), também inventadas por Alberti com essa mesma finalidade prática, e que respondem ao desejo de representar fielmente a realidade.

Na arte de pintar, foram feitas certas coisas que deixaram aqueles que viram sua execução, impressionados e espantados. Como aquelas mostradas dentro de uma caixa, através de um pequeno orifício: altas montanhas, vastas províncias, golfos imensos banhados pelo mar e, bem longe, as regiões recuadas que se podia distinguir, ainda que confusamente. Eles [os pintores] as chamavam de demonstrações, elas eram tão bem feitas que os profanos temiam estar a observar coisas verdadeiras e naturais e não coisas pintadas. BONUCCI.²⁴

Nós, no entanto, temos a satisfação de pensar que fomos os primeiros a conquistar a glória de ousar escrever sobre essa arte tão sutil e nobre. [...] Nada se encontra ao tempo nascido e perfeito. O que vier depois de nós — se houver alguém de empenho e engenho maior que o nosso — esse, segundo creio, fará pintura absoluta e perfeita. ALBERTI.²⁵

A perspectiva é um engenho cuja habilidade é a de construir o espaço e colocar em cena não “a coisa em si” mas “a coisa em visão”. Sua eficácia e universalidade se realiza num reconhecimento imediato devido a uma semelhança natural, simulada da realidade, como veremos a seguir. Tal como apresentada no *De Pictura*, é metódica e opera com raios, distâncias e interseções numa pirâmide visual para construir um mundo novo onde a história aparece como o princípio de racionalidade mais geral de toda a construção pictórica de integração das formas num conjunto que faça sentido. Mostra-nos Schefer²⁶ que a construção legítima é

²⁴ BONUCCI, *Vita (anonima)*, Cf. *De la Peinture*, p.119. No original: “Dans l’art de peindre, il fit des choses qui, pour ceux qui les virent exécuter, étaient inouis et incroyables. Ils les leur montraient, enfermées dans une boîte, par un petit trou. On y voyait de hautes montagnes, des vastes provinces, des golfes immenses baignés par la mer et, tout au loin, des régions reculées qu’on ne distinguait que confusément. Il appelait cela des démonstrations; elles étaient si bien faites que les profanes craignaient d’observer des choses vrais et naturelles et non des choses peintes.”

²⁵ ALBERTI. *Da Pintura*, p.151.

²⁶ SCHEFER. *L’Histoire et la pyramide*, Cf. ALBERTI, *De la Peinture*, p.7-22.

uma gênese: construímos o espaço e o colorimos na medida em que fazemos acontecer uma ação junto com outros homens a partir de uma combinatória de pontos, linhas retas e curvas e superfícies, que funcionam como um tipo de alfabeto da pintura. A perspectiva, enquadrando a representação da história proporciona a ação em curso entre os vários personagens, compondo o argumento em sua dimensão visível. A construção desse espaço artificial, pensado e dimensionado por essa ação, submete a história a um ponto de vista determinado e introduz a subjetividade na representação objetiva.

O princípio teorizado por Alberti propõe, através do posicionamento da altura do ponto central, um corte na pirâmide visual, levando em conta a postura vertical do fruidor, de maneira que essa superfície intercalada entre o olho do observador e o mundo, essa “janela”, torna-se o modelo de toda pintura, e é colocada em prática para reger os problemas de figuração espacial e da busca de equilíbrio, proporção e beleza. A posição do ponto de vista vai ter uma importância capital e há que se considerar aí dois aspectos importantes: o ponto de fuga na construção do quadro e a posição do observador em relação a ele. O posicionamento do ponto central vai marcar ao longo da *storia* grandes diferenças e características estilísticas. Alberti situa o ponto de fuga, ainda que não utilize essa terminologia, na altura dos olhos de uma pessoa em pé, e Piero della Francesca, outro mestre, o situa debaixo da cabeça, conseguindo maior profundidade e monumentalidade nas figuras. Genericamente, pode-se dizer que, no Renascimento, se encontra com maior frequência uma perspectiva simétrica com um ponto de vista centrado; no Maneirismo, dá-se um número maior de vezes um ponto de vista deslocado; e, no Barroco, aparecem os dois, sendo a perspectiva oblíqua sua expressão mais típica. Com efeito, entre as muitas possibilidades construtivas da perspectiva, o que principalmente foi explorado no *Quattrocento* foi a perspectiva frontal, e preferencialmente, como colocava Alberti, aquela que oferece uma face do objeto representado que é paralela à superfície do quadro em suas verdadeiras proporções, o que suporia uma fidelidade a mais na representação da realidade. Um bom exemplo desse uso é a *Trindade* (FIG.32) de Masaccio, a qual nos leva a experimentar a coincidência do ponto de vista real dos espectadores com o olhar do ponto de vista ideal previsto na construção perspectiva. Por isso, Masaccio é

considerado o primeiro a aplicar a técnica de Brunelleschi na pintura. As anamorfoses (FIG.33) dão-nos o contra-exemplo caricatural dos efeitos produzidos por uma perspectiva cujo ponto de vista real, ao contrário, deliberadamente desrespeita o ponto de vista perspectivo, e a não correspondência dos pontos de vista ideal e real encaminha, na versão extrema da anamorfose, a uma perda da figura. O método prospettico não exige que o espectador real deva obrigatoriamente vir a se localizar na mesma posição do espectador ideal. É a orientação simulada da experiência de Brunelleschi que tende a uma concordância dos dois pontos de vista, isto é, que impõe a idéia de uma adequação necessária entre o espectador ideal e o espectador real. Na prática, a observação de uma obra de arte se faz sempre a partir de vários pontos de vista. O ponto de fuga da construção perspectiva existe e é reconhecível, mas o fruidor, movendo-se em frente ao quadro, procura o que lhe apraz.

Temos que nos acautelar e não proceder como muitos que aprendem a pintar em quadros pequenos. Meu conselho é que as pessoas se exercitem na pintura desenhando coisas grandes, quase iguais em grandeza às que se representam com o desenho. É que nos pequeno desenhos facilmente se esconde toda sorte de grandes vícios, enquanto nos grandes se vêem facilmente os mais pequenos. ALBERTI.²⁷

Demétrio, pintor antigo, deixou de atingir o mais alto grau da glória porque se preocupou em fazer coisas que se assemelhavam mais com o natural do que com a formosura. [...] É verdade que isso é coisa bastante difícil porque em um só corpo não se encontra a beleza acabada que está dispersa e rara em muitos corpos. ALBERTI.²⁸

A perspectiva não é simplesmente um método matemático e um instrumental de produzir semelhanças, trata-se de uma construção do espaço enquanto narrativa, e não de uma composição na superfície da obra. Em sua ação construtiva, o prazer e a perfeição, segundo Alberti, resultam da composição harmoniosa das superfícies e de uma atitude moral que permitem compor o bem e o bonito. O belo está submetido a uma ordem matemática, como a harmonia das partes. Assim, Alberti introduz a idéia de que a beleza percebida não

²⁷ ALBERTI. *Da Pintura*, p.144.

²⁸ Ibidem. p.142.

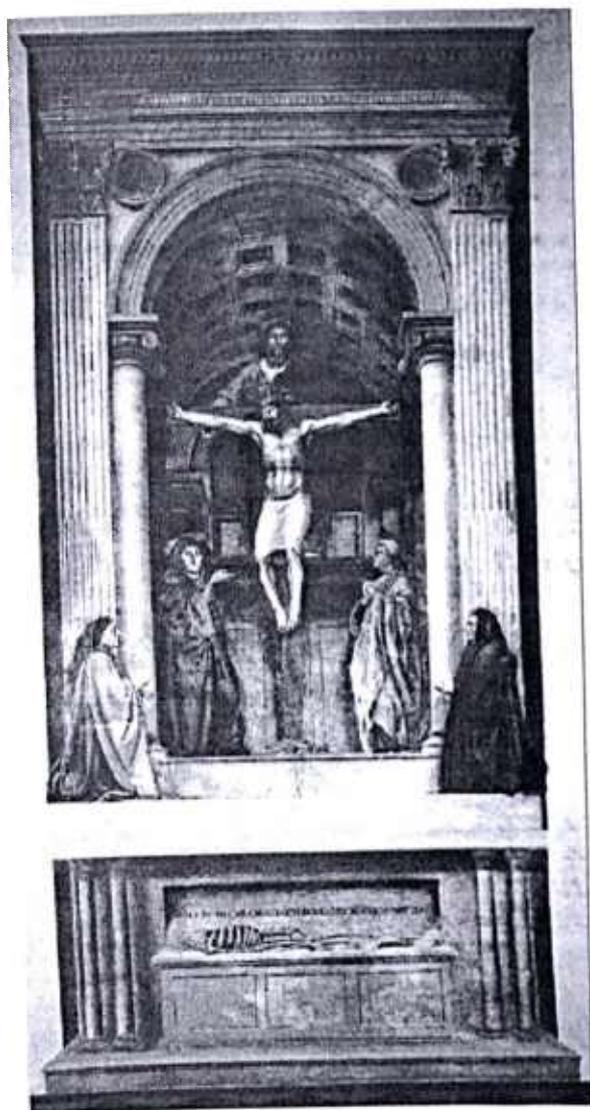


FIG. 32 – Masaccio, *A Trindade*, 1426-28, afresco, 667 x 317 cm, Santa Maria Novella, Florença.
 Fonte: CAMEROTA Filippo (Org). *Nel Segno di Masaccio: L'invenzione della Prospettiva*, p.72. Firenze: Istituto e Museo di Storia della Scienza, 2001.

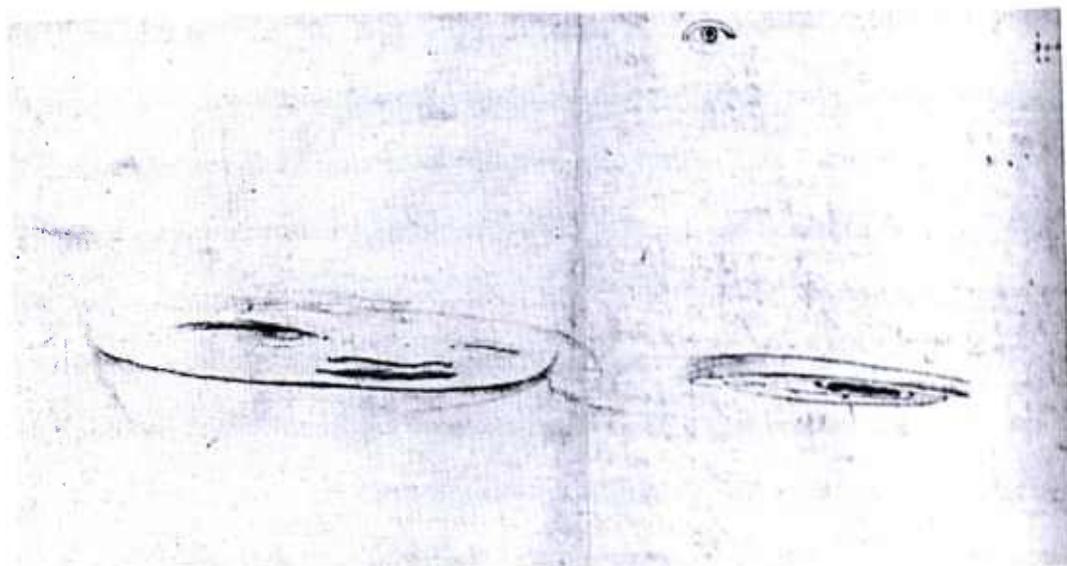


FIG. 33 – DA VINCI, Leonardo, *Anamorfosi di un occhio e di testa di bambino*, 1515, tinta sobre papel, 26,6 x 40cm, Biblioteca Ambrosiana, Milão.
 Fonte: CAMEROTA Filippo (Ed.). *Nel Segno di Masaccio: L'invenzione della Prospettiva*. p.178. Firenze: Istituto e Museo di Storia della Scienza, 2001.

depende do belo natural de cada elemento, mas sim da composição dos elementos entre eles. Alberti se opõe a uma interpretação metafísica do belo e, adotando uma interpretação fenomenal como faziam os gregos, considera a beleza como harmonia, proporcionalidade e ordem, fruto de uma ação intelectual que pode ser adquirida e desenvolvida pela experiência e pelo exercício, uma intuição pela qual a atividade do espírito escolhe no múltiplo e reajunta as particularidades numa totalidade nova, conferindo-lhe clareza e universalidade. O belo é um acordo das partes que compõem a coisa, conforme um número, uma delimitação e uma disposição, definidos pela harmonia e pela dignidade. Por isso, é preciso escolher entre as coisas mais bonitas as partes mais dignas de elogio, e uma vez que seus méritos são raros e disseminados, é preciso, portanto, muito esforço para os reter e recriar. A perspectiva, através da disposição das proporções das coisas a partir de um ponto de vista parcial e histórico, transforma-se numa poderosa arma de organização pictórica. A subordinação dos elementos a um conjunto de procedimentos é mais do que uma ferramenta para imitação do mundo, é um fator de unidade da composição.

A colocação em prática da perspectiva necessita de uma abstração a partir da qual se realiza o buraco que atravessa o espaço no plano pictórico, como uma janela na parede, substituindo com uma superfície profunda e transparente o plano sem espessura da pintura do medievo. Uma integração entre história, espaço e tempo está na base da teoria perspectiva inventada por Brunelleschi e desenvolvida por Alberti em seus tratados e segundo Argan²⁹, a perspectiva não é uma ótica mas sim um artifício para a construção da dimensão espacial onde a ação humana não pode ser ocasional ou episódica, mas sempre histórica. O sistema perspético do *Quattrocento* é, pois, um modo de ver segundo o intelecto, que “fenomeniza” a realidade como pensada pela mente, na unidade fundamental de seus aspectos. Somos imediatamente remetidos a uma dimensão onde o que conta é a ação; e cada ação é uma tomada de posição em relação a alguém ou a alguma coisa. Uma ação que determina um valor é uma ação dotada de uma finalidade e cujo processo se controla: realiza-se no presente,

²⁹ ARGAN. *Historia da Arte Italiana: De Giotto a Leonardo*, v.2. p.134.

mas pressupõe a experiência do passado e um projeto de futuro. A grande novidade introduzida por Alberti foi apresentar a perspectiva como um método gráfico que permite apreender ao mesmo tempo e, segundo o mesmo sistema, a representação das figuras e a narração da história.

CAPÍTULO IV

SER E PARECER SER

A relação entre a arte e a ação no *De Pictura* foi esclarecida no capítulo anterior sob a ótica da perspectiva, examinada em sua função representacional e narrativa. Neste quarto capítulo, o intento é desenvolver o mesmo tema, mas buscando esclarecê-lo sob o ponto de vista de sua função enquanto um artifício simulador. Um triplo funcionamento da perspectiva — representacional, composicional e simulatório — conforma um sistema fiel para figurar o real, e o naturalismo de sua verossimilhança possibilita a construção perspectica recriar a realidade de maneira legítima e natural. A perspectiva é um artifício de humanização e seu naturalismo não deve mais ser entendido como cópia do mundo, mas sim como o proporcionamento desse mundo ao olhar humano, que o modula e recria. Alberti apresenta o pintor como aquele que traz à luz uma criação, realizando-a como um *artifex* que faz “seres quase vivos” e em relevo, “simulacros” que, parecendo “saltar do quadro”, “tocam a alma” dos homens e “os fazem rir e chorar”. Para que esse intuito se realize é preciso que a pintura faça participar da ação aquele que a contempla, o envolva com uma similitude natural, que o comova como se fosse verdadeira. Por isso se pode dizer que o artista do *Quattrocento* torna-se inventor e que sua arte está em produzir o mundo mais do que em reproduzi-lo. Começa aí a firmar-se uma subjetividade criadora poderosa e antinatural que, conferindo uma sistematização racional ao real, objetiva sua própria subjetividade e a deposita nas coisas que vê. A representação perspectiva constrói uma ação ficcional de efeito bem real na alma do homem e do mundo, um terreno onde o “ser” e o “parecer ser” cooperam trazendo à tona enquanto técnica a questão da simulação e, enquanto ética, a da liberdade, criadora e política. Para aclarar a relação estabelecida entre “ser” e “parecer ser” na pintura, os instrumentos conceituais que colocamos em jogo não pertencem à tradição do pensamento metafísico. Embora conceitos como os de “representação”, “significado” e “juízo” sejam fundamentais, eles serão vistos sob a batuta dos tópicos albertianos de história, luz e cores, beleza, prazer e fruição nos quais, sempre

sob o ponto de vista da ação e em diferentes perspectivas, concentramos nosso esforço de entendimento.

Contém em si a pintura — tanto quanto se diz da amizade — a força divina de fazer presente os ausentes; mais ainda, de fazer dos mortos, depois de muitos séculos, seres quase vivos, reconhecidos com grande prazer e admiração para com os artífices. Diz Plutarco que Cassandro, um dos generais de Alexandre, tremeu com todo o corpo ao ver a imagem de seu rei. ALBERTI.¹

O ofício do pintor é esse: descrever com linhas e pintar com cores em qualquer quadro ou parede que se lhe apresente, superfícies vistas de qualquer corpo, os quais, a uma certa distância e em uma certa posição do centro, parecem estar em relevo e ter muita semelhança com os corpos. [...] A isso chegaram os pintores cuja pintura cativar os olhos e a alma dos espectadores. ALBERTI.²

O mérito dos artistas renascentistas, segundo Panofsky³, foi trazer à tona o imperativo do conhecimento e da semelhança com o real, numa exigência de exatidão formal e objetiva em relação à coisa, que nos remete à antiga idéia do triunfo da arte sobre a natureza. No mesmo enfoque, Chastel⁴ esclarece que o *Quattrocento* é o século da técnica, e que a novidade da Renascença italiana é essa atenção à dimensão operatória, seu interesse pelo artifício que manifestando sua *ratio* fabricadora, demonstra a potência do espírito humano e cria uma imagem do homem como a de um *deus in terris* (FIG.34), o *artifex*. A construção perspectiva em sua racionalidade matemática impõe ao artista a justa medida e as proporções exatas, de maneira que não basta copiar a aparência das coisas percebidas. É preciso adquirir os conhecimentos necessários para criar a partir das mesmas leis que regem a natureza. Por isso, Alberti compara o artista com um deus, e essa concepção do artista demiurgo se baseia nesse esforço da arte de transformar a natureza.

Mesmo o chumbo, o mais vil dos metais, se as mãos de Fídias ou Praxiteles transformassem em figura, seria tido por mais precioso que a prata bruta e não trabalhada. O pintor Zéuxis pôs-se a doar suas obras porque, como dizia, não

¹ ALBERTI. *Da Pintura*, p.101.

² *Ibidem*. p.137.

³ PANOFSKY. *Idea*, p.64.

⁴ CHASTEL. *L'Artiste*. Cf. GARIN et al. *L'Homme de la Renaissance*, p.255.



FIG. 34 - Ilustração: FRONTISPÍCIO

RICCI, Fray Juan, *Tratado de la pintura sabia*, 1660.

Legenda: Trata-se de um frontispício que tem um caráter emblemático. Nele se vê representada uma figura feminina sentada que encarna a pintura. Entretanto, por seus atributos, não parece ser Atenas ou Minerva, mas sim, Madalena. Sustenta com sua mão direita um quadro que figura o Cristo e Maria e, o assinala com sua mão esquerda, propondo-os como modelo. No banco em que se assenta vem escrito *sic insidit Hermes*, em alusão ao fato de que a pintura se assenta sobre bases racionais. Duas inscrições latinas se encontram próximas a cabeça desta figura alegórica; na da esquerda se vê uma citação de São Gregório: “Deus e o homem / Deus fez o homem como se o homem fosse Deus”, e na da direita se lê: “A pintura é o conjunto de todas as ciências”. A gravura está rodeada de figuras femininas; à esquerda está a Teologia, atrás da qual se pode ver escondida a Metafísica, e à direita está a Matemática. No centro se encontra o lema: “Façamos o homem à imagem e semelhança nossa” e “Façamos Deus à imagem e semelhança dos homens”.
Fonte: ZUVILLAGA, J. Navarro. *Imágenes de la Perspectiva*. Madrid: Ed. Siruela, 1996. p.45.

podiam ser compradas. Pensava que era impossível achar um preço justo que satisfizesse a quem, pintando ou esculpindo seres parecendo vivos, se distinguia como um outro deus entre os mortais. ALBERTI.⁵

Como nos mostra Garin⁶, na transição da Idade Média para a Renascença, o conhecimento se orienta na direção da educação do homem e se desdobra numa preocupação técnica que visa a transformar o mundo, aparecendo como uma potência de ação. No século XV, experimenta-se um apelo contínuo para a edificação de um mundo novo e a convicção de que o homem é capaz de construí-lo. A imagem de um universo em ordem oferecido à contemplação, alheio à ação do tempo e da história começa a desaparecer. A distância que existe entre o medievo e essa nova era é a mesma que existe entre um universo fechado constituído por uma trama de essências lógicas e imóvel e um universo aberto ao livre jogo de possibilidades nas quais nos é possível intervir. O que se substitui é a contemplação estática das essências pela convergência de um conhecimento e de uma ação capazes de realizar uma transformação no real. Na enorme produção do período nos campos da medicina, astrologia e alquimia encontra-se a idéia de que o homem pode dominar, transformar e comandar o céu e os elementos da natureza. Essas práticas compreendem a aspiração em juntar ao conhecimento das coisas a sua transformação em função das necessidades humanas, fazendo convergir a teoria numa técnica que procura a ordem existente para modificá-la. Enquanto a física aristotélica desmoronava, apareciam doutrinas experimentais que, em sua impiedade, transgrediam as leis naturais e reviravam a ordem estabelecida. Na Renascença, o “novo mundo” é dos mágicos, dos que experimentam possibilidades inusitadas e procuram construir efeitos, e não o dos contemplativos, que deduzem causas *a priori*. Tudo que inventam os novos sábios ao refazer a natureza, a bússola, a imprensa, a pólvora, a perspectiva e os relógios, emerge, aos olhos do homem comum, como uma obra de magia. Todas as ciências que têm

⁵ ALBERTI. *De la Peinture*, p.133. No original: “Même le plomb, le métal le plus vil, si la Amin de Phidias e Praxitèle em avait tourné des figures, semblera plus précieeux que de l’argent brut et non travaillé. Zeuzis s’était mis à faire don de ses oeuvres parce que, comme il disait, on ne pouvait les acheter à leur prix. Il pensait qu’on ne saurait trouver um prix qui satisfit celui qui, peignant ou sculptant des êtres vivants, se distinguait comme un autre dieu parmi les mortels.”

⁶ GARIN. *Moyen Age et Renaissance*, p.120-150.

por finalidade investigar a estrutura do real servem-se da magia, na medida em que esta é uma atividade pragmática que transforma a natureza, intervindo no livre jogo de suas leis com processos técnicos capazes de agir sobre ela. A importância da magia na aurora da cultura moderna evidencia essa mudança radical da visão do homem e de suas relações com o ser. O Renascimento, reconhecendo sua fecundidade como uma nova via, onde o artifício, o contingente e o possível oferecem um campo imenso de atividades e possibilidades para o homem, faz da magia objeto de interesse comum aos grandes pensadores do período: Marsilio Ficini, Pico de la Miranda, Kepler, Francis Bacon e Giordano Bruno, que a faz participar de sua definição de ciência. Descobre-se uma significação positiva no mundo construído pelo homem, e a natureza deixa de ser uma divindade que se deve contemplar e venerar. Cria-se uma atitude nova, que envolve aprender e refazer segundo outras ordens, numa transfiguração capaz de estender os limites do real. De fato o que se desmonta é uma concepção antiga da realidade, rigidamente ordenada, na qual o papel do homem se reduzia ao de espectador. Ancorado sobre a liberdade, o homem renascentista cria o novo mundo com sua ação e coloca em questão a própria realidade, explorada pela intervenção do espírito.

Os deuses deram aos homens a inteligência e as mãos, e o fizeram semelhante a eles, dando-lhe faculdades que os outros animais não possuem, e que consistem não somente no poder de operar segundo as leis da ordem natural, mas também fora delas. Assim, podem formar outras naturezas, modificar o curso dos acontecimentos, criar novas ordens, graças ao seu gênio, graças a essa liberdade, sem a qual não se poderia falar de similitude, o homem alcança sua divindade terrestre [...] e dia após dia, incansavelmente, na medida de suas necessidades surgem das profundezas da inteligência humana, novas e maravilhosas invenções. BRUNO.⁷

A perspectiva renascentista é uma invenção humana. Sua representação na pintura se constrói juntamente com o relevo, dado pelas luzes e cores que, simulando a natureza,

⁷ BRUNO. *Discours*. Cf. GARIN, *Moyen Age et Renaissance*. p.156. No original: "Les dieux avaient donné à l'homme l'intelligence et les mains, et l'avaient fait semblable à eux, lui donnant des facultés que les autres animaux ne possédaient pas, et qui consistent non seulement à pouvoir opérer selon les lois de l'ordre naturel mais aussi en dehors d'elles. Ainsi, formant ou à même de former d'autre 'natures', de modifier les cours de l'événements, de créer de nouveaux 'ordres' grace à son génie, grace à cette liberte sans laquelle on n'aurait pu parler de similitude, l'homme parvenait à maintenir sa divinité terrestre.[...] et jour après jour, inlassablement, au fur et à mesure des besoins, surgissent du tréfonds de l'intelligence humaine de nouvelles et merveilleuses inventions."

concretiza uma realidade ficcional que alcança a alma do homem e o mundo como algo real. Na história da pintura confrontam-se e cooperam a luz e a sombra, o universal e o particular, a realidade e a projeção dessa realidade, a presença e a ausência, o “que é” e o “que parece ser”. A pergunta filosófica primordial é pelo “ser” e pelo “não ser”, e todos os pensadores a encaminham de um jeito e de outro. Neste estudo, o foco sobre a questão se afasta da metafísica e se localiza na prática da pintura, isso é, na relação estabelecida entre realidade e aparência, entre “o que parece mas não é”, “o que é verossímil mas não é verdade”. Tradicionalmente, o mundo da aparência é considerado o mundo da ilusão, o que não significa que seja inexistente. O que existe é uma dialética entre o ser e o parecer ser. O reino da aparência envolve o ser, não é o mundo real, mas tampouco é um mundo completamente imaginário, visto ser manifesta sua ação sobre a alma e o mundo. A dificuldade é tratar-se de um terreno movediço onde se misturam “ser e não-ser”, ou dito de outra forma, “ser e parecer ser”.

Fábio: Digno do mais honrado apreço foi Parrásio, que pintou um pano branco em um quadro sob o qual acenou estarem ali certas figuras; e Zêuxis seu concorrente cintilando ainda com a glória adquirida pelas uvas, estimulava Parrásio para que fizesse descobrir o quadro, ao que se respondeu: “Descubra-o por si mesmo”. Zeuxis cúvido de ver a obra que parecia e não era, acostou-se a tábua e deu com a mão no véu pintado [...]. PINO.⁸

Muitas anedotas correm a respeito dessa similitude desde a pintura antiga. Ghiberti⁹, remetendo-se a Plínio, relata que Zêuxis pintou um cacho de uvas, feito com tanta maravilha que os pássaros vinham de longe bicá-lo; e depois, tendo pintado um menino carregando uvas, quando os pássaros vinham bicá-las, procurou reparar a figura, pois considerou que a perfeição estava nas uvas e não no menino, porque se o menino tivesse a pintura perfeita eles o teriam temido. Em toda sua eficácia técnica, a pintura chega a confundir, seja os homens ou os animais. Paolo Pino¹⁰ relata que Apeles pintou um cavalo, em concorrência

⁸ PINO. *Diálogo sobre a Pintura*, p.51.

⁹ GIBERTI. *Primeiro Comentário*, p.40.

¹⁰ PINO. *Diálogo sobre a Pintura*, p.49.

a alguns feitos por outros pintores. Querendo os juizes conhecer o mais perfeito entre eles, trouxeram cavalos vivos à presença dos pintados, os quais, vendo aquele de Apeles, começaram a relinchar e a alterar-se, mas para os outros não fizeram sinal algum. A origem dessa ilusão criada pela perspectiva é derivada precisamente de sua proximidade simulada da realidade, de sua capacidade de representar as coisas em visão, como se fossem reais (FIG.35). Compreendemos que nossas representações são produzidas, não somente pela presença física desses objetos exteriores, mas também em sua ausência. Basta dizer que objetos tão diferentes como pontos, linhas, luzes e sombras podem produzir representações semelhantes às uvas, cavalos e demais figuras reais, fazendo-as “quase vivas”, como nos diz Alberti, “fisionomias que, como que esculpidas, parecem sair do quadro”.¹¹

Lauro: [...] Não sei aonde nos nossos tempos, pudesse se encontrar um pintor que, com uma pintura acendesse o coração de um homem de libidinagem como Pôncio, legado de Caio Imperador, (para o quanto diz Plínio), uma vez que tendo se inflamado por uma Helena pintada, tentou por todos os meios levá-la consigo [...]. PINO.¹²

Com a pintura se enganam os animais, eu já vi uma pintura que enganava o cão mediante a similitude com o seu senhor, para a qual esse cão fazia grandíssima festa; e semelhantemente, tenho visto os cães ladrarem e querer morder os cães pintados; e uma simia fazer infinitas extravagâncias contra uma outra simia pintada. Vi a andorinha voar e pousar-se sobre os ferros pintados que se estendem fora das janelas dos edifícios, todas operações do pintor maravilhosíssimas. DA VINCI.¹³

A representação na pintura possui um vigor único, visto que apresenta à percepção um fato simultaneamente real e imaginário. Em seus escritos sobre a arte da pintura, Da Vinci¹⁴ manifesta sua crença de que a representação pictórica é uma força expressiva inigualável, e se mostra superior ao figurar as formas e toda a beleza da natureza ao sentido mais nobre do homem, a visão. Ao apresentar seu objeto, por intermédio da faculdade visual, a representação pictórica se revela numa ação instantânea, uma vez que, segundo Da Vinci, o

¹¹ ALBERTI. *Da Pintura*. p.130.

¹² PINO. *Diálogo sobre a Pintura*. p.51.

¹³ DA VINCI. *Trattato Della Pittura*. In: PINO, *Diálogo sobre a Pintura*. p.119.

¹⁴ _____. *Os escritos de Leonardo Da Vinci sobre a arte da pintura*, p.66-70.

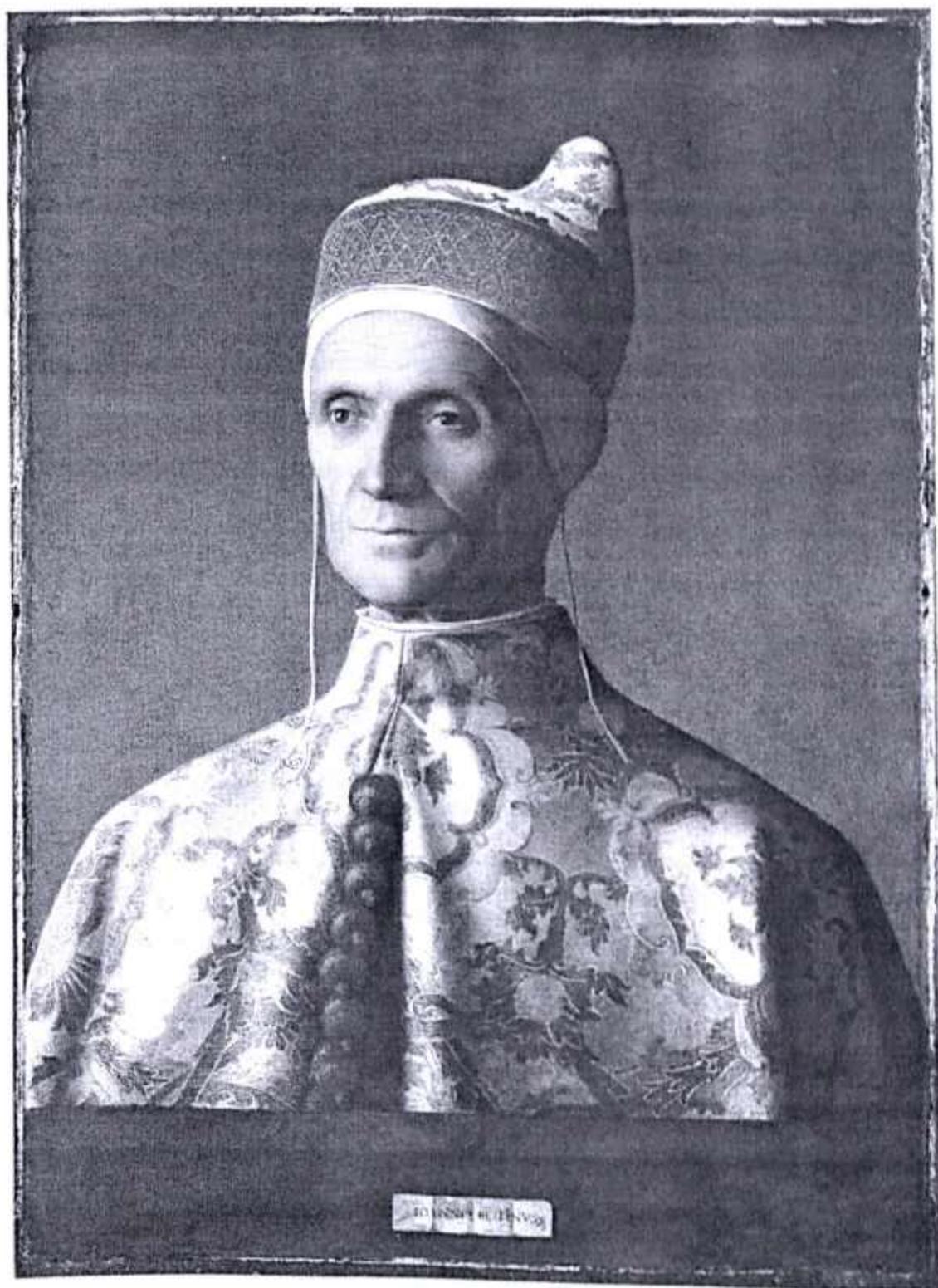


FIG. 35 - BELLINI, Giovanni, *The Doge Leonardo Loredan*, 1501-5, tempera a óleo, 61,5 x 45 cm, National Gallery, London.

Fonte: DUNKERTON J., FOISTER S., GORDON D. e PENNY N., *Giotto to Durer: Early Renaissance Painting in The National Gallery*, p.XXXVII. London: National Gallery Publications Limited, 1991.

olho é uma “janela” que se abre na própria alma. Algumas décadas antes, Alberti, com sua “janela”, já figurava no *De Pictura* a idéia de que os artistas devem buscar colocar as coisas sob o olhar, “as coisas em visão”, e não “as coisas em si”, e por isso recorre a uma “Minerva mais gorda”. Essa deusa, patrona dos estudantes na antiga Roma, presidia a atividade intelectual e, ao associá-la a uma figura mais carnuda, permite-nos pensar que sua ciência é mais prática do que teórica, e se ocupa de coisas bem visíveis e carnavais. Pela *finestra* albertiana, o real se expressa sob um arcabouço matemático e um ponto de vista, e torna-se um instrumento eficaz de expressão e conhecimento, porque a *res* na representação pictórica tem o estatuto de coisa pensada, e é a realização de um objeto que se dá a conhecer. Na perspectiva albertiana, a pintura não imita ou espelha nenhuma realidade. Abrindo uma janela no mundo, a pintura a realiza. Por isto, Alberti diz que é preciso ensinar ao pintor como sua mão pode traduzir o que concebe seu espírito.

Os matemáticos medem com suas inteligências apenas as formas das coisas, separando-as de qualquer matéria. Nós, porque 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 [...]. ALBERTI.¹⁵

A pintura representa ao sentido de modo mais verdadeiro e com mais certeza as obras da natureza, o que não fazem as palavras e as letras [...] porque a poesia põe as coisas na imaginação das letras, e a pintura realmente concede as mesmas fora do olho, o qual recebe as similitudes não de outra maneira como se elas fossem naturais, e a poesia lhes dá sem essa similitude, porque não passam à impressão pela via da virtude visiva como a pintura. DA VINCI.¹⁶

A metáfora da representação que torna mais evidente a natureza dessa obra é, segundo Damisch¹⁷, a da representação teatral¹⁸, isto é, como “presentificação”. Na construção perspectiva o que se procura não é imitar o espaço, mas sim produzi-lo, subtraindo-o do

¹⁵ ALBERTI. *Da Pintura*. p.75.

¹⁶ DA VINCI. *Tratado della Pictura*, Cf. PINO. *Diálogo sobre a Pintura*, p.137.

¹⁷ DAMISCH. *L'Origine de la Perspective*, p.66.

¹⁸ CAVAILLÉ. *Simulations et Dissimulations*. Segundo esse comentador, a associação, na aurora da modernidade, entre a prática científica e a função especular e espetacular do teatro, se mostra estreitamente ligada a uma concepção artificialista da natureza, e é um terreno muito fértil para entender o desenvolvimento da ciência moderna, que requer um mundo dessubstancializado, reduzido a um conjunto de fenômenos submetido às leis da razão, que se pode recombinar à vontade. s/p.

terreno da semelhança para alcançar o da simulação. A relação de similitude entre as coisas e sua imagem tem lugar numa comparação conduzida segundo uma intenção, uma ordem e uma medida. Assim, a constituição da construção perspectiva nos remete a dois pontos fundamentais. O primeiro é devido à sua origem, cujas regras, exigências e implicações vêm da matemática, a qual, enquanto sistema operatório de verdades construídas, legitima essa técnica como um modo racional e exemplar de representação pictórica. O segundo é o artifício que habilita a produção de fenômenos parecidos aos fenômenos da natureza, cujo “milagre” é o de realizar uma espécie de segunda natureza, e é nesse sentido que sua simulação atinge a conexão natural entre o sensível e o real. Naturais ou artificiais, pode-se considerar que todas as coisas podem ser produzidas segundo um só e mesmo sistema de causalidade e, observando o funcionamento da causalidade tecnológica, compreende-se a causalidade natural, e vice versa. No pensamento de Alberti, uma vez que a natureza nos pôs à vista as medidas, não é pequena a utilidade em reconhecê-las, e os pintores zelosos devem assumir essa tarefa, demonstrando tanto empenho e esforço em ter presente o que retiraram da natureza quanto tiveram em descobri-lo. Essa estratégia leva o pensamento a sair desse mundo natural para se ver frente a um outro. Em todos os domínios do conhecimento, a tônica é posta no fabricar. Por isso, os procedimentos de simulação não podem ser taxados de mentira e são suscetíveis de empregos lícitos quando encarados como processo de eficácia técnica, isto é, considerado do ponto de vista dos efeitos e de sua efetividade numa função. A simulação em sua artificialidade assumida age “como se fosse real” e seu comportamento não se confunde com aquele que dissimula e esconde sua artimanha. Tomando uma coisa por outra, a simulação pode construir um sistema que sirva para entender outro sistema, como uma forma de modelização. Assim, suspendendo o campo da natureza, concretiza-se uma outra instância de realidade, que abre caminho para um campo ideal, equacionável, enfim. “Resta agora ensinar ao pintor de que modo pode seguir com a mão o que compreendeu com a inteligência”¹⁹, conclui Alberti.

¹⁹ ALBERTI. *Da Pintura*, p.99.

No entender de Brandão²⁰, percebe-se no pensamento de Alberti que *a ratio* do conhecimento e fonte da criação humana está no *usus* e na *experientia*, e não na contemplação teórica das idéias. Esse saber ao mesmo tempo teórico e prático é reconhecido privilegiadamente nos artistas, e uma vez que é um conhecimento operatório que inclui o expressar a si próprio, inaugura uma subjetividade que acaba por trair a objetividade geométrica considerada típica do naturalismo renascentista. No pensamento albertiano, o conceito de *imitatio* não se confunde com cópia, opera uma superação da própria natureza ao criar coisas similares aos produtos nos quais deposita sentido. Alberti apresenta a perspectiva como um método gráfico para a construção do próprio espaço, não para produzir semelhanças mas sim pontos de vista que interpretam e recriam o mundo da natureza. Seu objetivo é dar ao pintor um critério preciso que não o subjugue à especulação do acaso ou à pura fantasia e o habilite a representar ou inventar seqüências de ações humanas dotadas de universalidade e sentido, e mais, de um poder de transfiguração. Operando por comparação, sob um ponto de vista único e sob certa luz, no *De Pictura*, o método que se coloca em jogo é um instrumento que julga a relação entre as partes e o todo, os efeitos de volume das luzes e cores e inclui um princípio geral de moderação e semelhança ponderado pela natureza e pela história, de forma que seu ensinamento concerne a uma técnica e a uma moral. Mais do que a pura coerência do espaço, o que está em jogo é um princípio de julgamento que é uma relação de intenção, medida e proporção. Um determinado homem pequeno é proporcional a um grande, pois a mesma proporção do palmo ao passo e do pé às outras partes do corpo, existiu tanto no pequeno Evandro quanto em Hércules, o grande. O conhecimento das coisas se faz por comparação e o termo de comparação para Alberti é o homem, ainda que o melhor juiz seja o espelho.

Uma coisa a se lembrar: para se medir bem um corpo animado deve-se apanhar um de seus membros com o qual se medirão os outros. O arquiteto Vitrúvio media a altura dos homens pelos pés. Quanto a mim, parece-me coisa mais digna

²⁰ BRANDÃO. *Quid Tum? O Combate da Arte em Leon Battista Alberti*, p.98-101.

que os outros membros tenham referência com a cabeça, embora tenha notado ser praticamente comum em todos os homens que a medida do pé seja a mesma que vai do queixo ao cocuruto da cabeça. ALBERTI.²¹

Seguindo os argumentos de Alberti no *De Pictura*, vemos que o domínio do pintor é reconstruir o que se vê sob a luz. Compreende-se a importância do fato, uma vez que, se a luz morre, as cores morrem igualmente, e logo que a luz volta as cores se restabelecem. Algumas luzes são as dos astros, como o sol, a lua, as estrelas; outras são aquelas das lâmpadas e do fogo, e entre elas há uma grande diferença de luminosidade, qualitativa e quantitativa. Alberti explica que, modificando o contorno, a figura perde seu aspecto e nome, por exemplo, um triângulo torna-se um quadrado. Entretanto, sem que a superfície seja alterada, uma modificação de lugar e de luz a faz parecer diferente para aqueles que a observam. As superfícies são mensuradas por certos raios visuais e graças a eles é que os simulacros das coisas se imprimem na vista. Em sua *costruzione legittima*, Alberti articula três espécies de raios — os raios exteriores, os raios do meio e o raio central —, que cumprem cada um seu papel na percepção visual. Vimos que os exteriores representam os lados da pirâmide visual, e se apegam sobre o contorno da superfície apreendida delimitando suas quantidades e dimensões como se servissem de compasso; enquanto o raio central, que é um dos raios do meio, toca o centro da superfície e indica as modificações ligadas aos movimentos de translação do olho em relação à superfície, isso é, o ponto de vista. Os raios do meio, veremos agora, são aqueles que têm por função restituir aos olhos as diferentes cores da superfície e as luzes que a iluminam e indicam seu relevo. Luminosidade e cores são trazidas à pintura por uma multitude desses raios contidos no interior da pirâmide que se comportam como camaleões captando sua variedade e as restituindo como absorveram. Como em relação aos outros raios da visão, a perspectiva aqui se aplica na medida em que o raio do meio se enfraquece com a distância. Pesado pelas cores e atravessando o ar que é impregnado de densidade, esses raios terminam por perder parte de sua luz no percurso, de maneira que quanto mais longe mais a superfície aparece obscura e sombreada. O que se nota é que, mantida a mesma distância e a mesma

²¹ ALBERTI. *Da Pintura*, p.116.

posição do raio central, e submetendo essa superfície a uma luz diferente da precedente, veremos obscuras partes que antes estavam claras, e claras partes que estavam escuras e, note-se que a sombra corresponde sempre à luz da outra parte, de tal modo que nenhum corpo terá parte alguma iluminada se a outra contrária não for escura. Cada superfície usufrui sua pirâmide específica com as cores e luzes que lhe são próprias, é o que vemos quando o rosto daqueles que passeiam no bosque parecem mais verdes. É manifesto que as cores são modificadas pelas luzes, a sombra torna uma cor escura e as luzes a tornam clara. Alberti considera que existem para o pintor quatro gêneros de cores de onde resultam todas as outras geradas em função da mistura de preto ou branco, as quais, representando as sombras e as luzes, não são verdadeiras cores, mas sim modificadores de cores. É de sua mistura que nascem infinitas outras, mas existem de acordo com os elementos, apenas quatro cores verdadeiras, e dessas quatro outras espécies de cores nascem. Existe a cor do fogo, o vermelho; a do ar, o azul; a da água, o verde; e a da terra, o âmbar. Um artista fecundo deve usar grande variedade de cores em sua obra, mas o mérito está em aplicar todo o talento para distribuir de forma conveniente o preto e o branco, uma vez que, antes de tudo, é através dessa meticulosa distribuição que se cria a impressão de relevo. O belo se constrói pela variedade e pelo contraste, isto é, quando as cores são combinadas com precisão, juntando as cores claras próximas das escuras. Alberti critica os artistas que empregam um uso imoderado de cores, ou que lançam mão do ouro para conferir majestade à obra, e nos ensina que o valor está em refazer o ouro com as próprias mãos e em uma gama variada de tons. E toda a sutileza está, segundo Alberti, em pintar “como se essa superfície fosse de vidro translúcido”.²²

Existe uma certa amizade entre as cores a tal ponto que uma ao lado da outra lhe dá graça e dignidade. A cor rosa ao lado do verde e do azul celeste dá honra e vida. A cor branca não apenas ao lado do cinzento e do amarelo, mas colocada junto de quase todas, confere alegria. As cores escuras ficam entre as claras, não sem alguma dignidade, e as claras se envolvem bem entre as escuras. Assim, pois, o pintor irá dispor suas cores. ALBERTI.²³

²² ALBERTI. *Da Pintura*, p.87.

²³ *Ibidem*. p.134.

Para Alberti, os princípios que regem a natureza são a harmonia, a proporção e a funcionalidade, e são eles que devem pautar a produção artística. Se as coisas são vistas numa “pirâmide visual”, em cujo interior são medidas e colocadas umas em proporção às outras e se são bem iluminadas e coloridas, há verdade e beleza. No *De Pictura*, o autor estimula o artista não a imitar as coisas percebidas, mas sim a adquirir os conhecimentos necessários para encontrar suas razões e criar a partir das mesmas leis que as regem. Sua justeza matemática e sua iluminação serão condições *sine qua non* de sua beleza e seu poder de comoção, visto que a perspectiva e as luzes e cores construindo uma similitude suscitam um reconhecimento imediato e fácil, o que nos envolve numa semelhança natural. Por isso, Alberti diz “que nos simulacros de corpos, que é preciso fazer parecerem vivos, o pintor cuidará para que todos os membros executem seus movimentos”.²⁴ O real que se refaz na pintura é aquele que retém os olhos e a alma de um fruidor e o inclui na ação pela adesão a uma “espécie de prazer”. Quando nenhum detalhe da execução é chocante — seja por demasiado contraste de cores, por diferença de proporção, ou por pouca harmonia na composição e desordem na distribuição do papel dos personagens na ação —, e aquele que olha bem como as coisas pintadas parecem estar sobre o mesmo plano e pertencer a uma mesma definição do espaço, cria-se o toque de vida que torna uma história convincente e emocionante, e a transforma num prazer e num modo de comover.

Prosseguindo, a história comove a alma dos espectadores se os homens nela pintados manifestarem especialmente seu movimento de alma. Faz a natureza — nada há de mais ávido do seu semelhante do que ela — com que choremos com os que choram, riamos com os que riem e sofram com os que sofrem. ALBERTI.²⁵

²⁴ ALBERTI. *De La Peinture*, p.164. No original: “C’est pourquoi, dans les ‘simulacres’ de corps qu’il voudra faire paraître vivants, les peintre veillera a ce que tous les membres exécutent leurs mouvements”. Aqui se justifica citar o texto original em latim, mostrando que o termo “corporum simulacra” é indicado pelo próprio autor, e não enquanto apenas uma opção de tradução. ALBERTI. *De La Peinture*, p.163. No original: “Ergo quae corporum simulacra pictor viva apparere voluert, in his efficiet ut omnia membra suos motus exequantur.”

²⁵ ALBERTI. *Da Pintura*, p.122.

No *De Pictura*, a história admirável será aquela que se mostrará capaz de reter os olhos de um sábio ou ignorante, por um prazer e um movimento de alma, e tocará os *anima*, na medida em que os homens pintados se manifestem muito vivamente. Rir com aqueles que riem, sofrer com os que sofrem, é possível graças à comoção gerada pelos movimentos da alma revelados pelos movimentos dos corpos, ou seja, se as afecções, como a cólera, a dor, a alegria, o medo, o desejo, que é necessário tornar visível nas figuras, façam entre si e com os espectadores com que a história aconteça. Alberti insiste que não se deva cuidar somente da semelhança, mas especialmente do belo, que atrai e comove. O argumento fundamental do *De Pictura* é que movimentos da alma movem os membros e os corpos, e os corpos pintados, seguindo essas sutilezas, geram uma adesão que move a alma de um fruidor, o que promove uma diferença no mundo, ou seja, uma ação na história. Alberti acredita que, na visualização das atitudes humanas, reside um grande poder de persuasão que pode se orientar na direção da educação do homem, visando a transformar o mundo num mundo melhor. As representações dos vícios ou das virtudes que mostram imagens da modéstia, coragem, liberdade, amizade e tranqüilidade são capazes de imprimir na alma daquele que as contempla um tanto de sua força e de seu vigor, assim como despertam horror e medo os retratos da miséria, da desavença, da injúria, da ira e da traição. Os movimentos da alma serão conhecidos pelos movimentos do corpo, por exemplo, pessoas tristes a quem uma preocupação aflige se mostram com suas forças e sentimentos embotados, lentos e preguiçosos. Os melancólicos franzem a testa, lânguidos como se estivessem cansados ou descuidados, os irados arregalam os olhos e a face, e nos alegres e felizes os movimentos são leves e livres. Alberti diz que a história deve se apresentar de tal forma ornada e agradável que conquistará, pelo deleite e movimento de alma, todos que a contemplem, e esse prazer será oriundo da variedade e copiosidade das coisas. Assim, uma história boa é aquela que em seus lugares se misturam velhos, jovens, criancinhas, frangos, gatos, passarinhos, cavalos, construções, províncias, etc. Entretanto, essa riqueza deve ser moderada, o que significa proceder ao contrário daqueles que, não deixando nada vazio, enredam uma confusão e instalam um tumulto, e assim não fazem nem bem, nem bonito.

Louvarei toda e qualquer riqueza que pertença à história. Acontece que a copiosidade do pintor acarreta muita satisfação — o observador se detém a olhar todas as coisas. Mas eu gostaria que essa riqueza fosse ornada de uma certa variedade e fosse ainda moderada e grave de dignidade e discrição. Crítico os pintores que, querendo parecer copiosos, não deixam nada vazio. Isso não é composição, mas confusão dissoluta que se alastra. Por isso não me parece que uma tal história faça alguma coisa digna; ao contrário, enreda-se no tumulto. ALBERTI.²⁶

A idéia da beleza que os mais experimentados têm dificuldade de discernir escapa dos iniciantes, mas o pintor com talento e trabalho cuidadoso tirará tudo que precisa da natureza, e meditará consigo mesmo assiduamente a forma como essas coisas se produzem para recriá-las a seu modo, sob uma luz, uma intenção e uma idéia determinada. Segundo Panofsky²⁷, foi Platão que conferiu fundamentos universais ao sentido e valor metafísico do belo. Platão separa as atividades profissionais e tudo segundo critérios de verdadeiro e falso, justo e injusto, e quando se trata de artes plásticas ele opõe aqueles representantes da arte mimética que não sabem senão imitar a aparência sensível do mundo dos corpos a outros artistas que procuram em suas obras dar valor a uma idéia cujo trabalho pode ser proposto como paradigma do legislador que funda uma nova ordem. Platão, na *República*, compara a cidade ideal, da qual não se pode encontrar semelhante na realidade, com a obra de um pintor que coloca na tela o homem canonicamente belo. Cícero, no *Orador*, comenta que Fídias, para realizar as esculturas de Zeus e Athena não imita a um homem realmente existente, mas aquele que reside em seu espírito, relacionando esse movimento à forma pensada e designada por Platão como Idéia, o que eleva o objeto da produção artística de sua condição primeira de realidade exterior perceptível para uma representação interior e mental, e o libera da esfera da realidade empírica. A concepção de arte da Renascença arranca o objeto do mundo interior e o insere num mundo externo solidamente construído, uma vez que a perspectiva estabelece uma distância relativa entre o sujeito e o objeto, o que retifica o objeto e personifica o sujeito, como já dissemos anteriormente. Alberti considera que é preciso obter a semelhança e

²⁶ ALBERTI. *Da Pintura*, p.120.

²⁷ PANOFSKY. *Idea*, p.17-23.

acrescentar o belo. Seguindo o raciocínio de Panofsky²⁸, à noção de *imitatio* — herança da Antiguidade — agrega-se à de *electio*, passando a idéia a ser entendida como uma intuição pela qual a atividade do espírito escolhe no múltiplo e reajunta as particularidades numa totalidade nova, que lhe confere clareza e universalidade. Decorre, assim, a *posteriori*, não sendo mais um duplo nem um arquétipo, mas tornando-se derivada da realidade sensível. De outro lado, ela não se apresenta como um conteúdo que será dado, nem como objeto que será transcendente ao conhecimento humano, mas, ao contrário, como um produto dele. A idéia não preexiste mais na alma do artista, como em Cícero e Tomas de Aquino, tampouco é inata segundo a expressão dos neoplatônicos. A idéia “vem ao espírito”, como dizia Rafael, “nasce”, como queria Armenini, é um “produto da realidade”, como mostra Vassari. A idéia que o artista produz em seu espírito e manifesta pela sua obra provém da natureza por intermédio de um julgamento universal, está como que em potência nos objetos, ainda que ela não se realize sem um ato do indivíduo. Alberti alerta que, para que um tal estudo não seja vão, é preciso fugir ao hábito de querer atingir os méritos da pintura apenas com o próprio talento, sem ligar os olhos e o espírito à face real das coisas. Conta que Zeuxis, o mais sábio de todos os pintores, devendo fazer um quadro para consagrar publicamente o templo de Lucina, escolheu cinco entre as mais lindas virgens, trazendo para a sua história o que havia de mais feminino em cada uma. Na pintura, o belo não é dado nem é menos prazeroso do que desejável, por isso, é preciso saber reconhecê-lo, entendê-lo e, escolhendo as partes mais dignas, traduzi-lo.

O saber necessário à arte e aos novos tempos é o que reside na operatividade construtiva, e não na especulação abstrata, o que oferece visibilidade às idéias, abertura na interpretação e uma nova atitude do homem frente ao mundo. Em Alberti, esse saber se experimenta e se realiza na arte, que associada à ciência e à ética, revela-se como uma forma de conhecimento e transformação do mundo e do próprio sujeito e deve dirigir-se para toda a humanidade, ancorando sua realização na *polis* e não na *mimeses*. É o que se vê quando a proporcionalidade de um templo educa o olhar a ver a natureza e o belo como um sistema de

²⁸ PANOFSKY. *Idea*, p.17-23.

relações, fazendo-as inteligíveis aos sábios e aos ignorantes. A arte deve ser regulada pela proporção, funcionalidade, e pelo *decorum*, e não segundo uma vontade puramente individual e estética. Além do embate contra o tempo e a fortuna, o fazer artístico dirige-se contra a própria natureza narcísica do homem, contra o “mundo estético” no qual Narciso se afoga confundindo-se com sua própria imagem.

Por isso costume dizer entre os meus amigos que aquele Narciso que, de acordo com os poetas, se transformou em flor foi o inventor da pintura. Como a pintura é a flor de toda arte, a ela se aplica bem a história de Narciso. Que outra coisa se pode dizer ser a pintura senão o abraçar com a arte a superfície da fonte? ALBERTI.²⁹

Na interpretação de Brandão³⁰, o mundo das imagens sobre as quais “Narciso se debruça até transformar-se em flor, por si próprio enamorado”, ou seja, o mundo no qual se afoga é justamente o “mundo estético”, o qual ele confunde com o mundo do ser. O mito parece servir para, de um lado, ilustrar sua *mimesis* como *mimesis* da aparência, a qual não reflete a realidade das coisas, e de outro, para apontar os perigos e limites do “mundo estético”. Daí surgem a metáfora do organismo, a tabela do *De Statua*, os *rudimenta* e a história do *De Pictura* (1435) e a canônica da *concinnitas* no *De Re Aedificatoria* (1450). A Arte participa desse combate quando vinculada a um conteúdo histórico que, remetendo-se à ética e à natureza para forjar medidas e razões, enfrenta o narcisismo estético de uma arte autônoma e auto-significante. Acrescenta Cassani³¹ que esse constante apelo a um princípio ético ensina a se construir sem arrogância e sem cair na *edificandi libido*, leva ao contrário à participação na construção de um bem comum e ao combate ao perigo que provém do próprio homem, com sua inclinação a comportar-se irracionalmente e regular sua vida por objetivos egoístas e ilusórios. Alberti não pensa na metafísica da arte, enquanto espírito e matéria, mas na ação, cujo movimento, observado diretamente na história e no tempo, “se põe a fazer alguma coisa” para edificar um mundo melhor. O

²⁹ ALBERTI. *Da Pintura*, p.103.

³⁰ BRANDÃO. *Quid Tum? O Combate da Arte em Leon Battista Alberti*, p.194-195.

³¹ CASSANI. *La Fatica Del Construire: Tempo e Matéria nel pensiero di Leon Battista Alberti*, p.136-137.

propósito de Alberti é educar-nos a agir “como se” a virtude vencesse a fortuna e “como se” as obras construídas pelos homens durassem eternamente, movimentando suas idéias. No seu entender, a Arte é a expressão e construção de uma conduta de vida com base na virtude cujos princípios se dirigem ao exercício constante de cercear as intempéries da fortuna e o narcisismo do próprio homem. Essa dimensão ética é o termo final para o qual se dirige o discurso da Arte, onde o que é belo tem valor não em si, mas enquanto exerce uma ação junto ao fruidor, deixando o campo do particular para alcançar uma dimensão pública.

Mas a capacidade máxima, para evitar o naufrágio dentre todos os tipos de navés, encontra-se nas embarcações que estão dispostas e prontas a enfrentar todos os acontecimentos com atenção, fé, diligência e cuidado, sem deixar de se expor espontaneamente às fadigas e aos perigos em favor da salvação de todos. Ocorre, entretanto, que entre os mortais ninguém está mais seguro no meio das vagas do que aqueles que, mesmo sendo muito poucos, vêm percorrer com absoluta segurança o rio daqui para ali, olhando com liberdade, apoiados em tábuas seguras. Tais tábuas os mortais chamam de boas artes. ALBERTI.³²

Uma ação, entendida seja no âmbito da arte ou no da *polis*, seja fatural ou ficcional, pode gerar um efeito, e sua dignidade se constitui nesse movimento, resulta da cooperação entre um conhecimento e uma liberdade envolvendo o pintor, a pintura e o fruidor no movimento de construção de um outro mundo. Instaure-se uma nova ordem de representação, na qual a relação entre o referente e os signos é sensivelmente alterada, abrindo a possibilidade de um jogo de significação mais livre, visto que os referentes passam a ser percebidos diferentemente segundo o ponto de vista sob o qual se colocam. A arte cumpre sua função na dimensão da experiência do fruidor e da história, que a atualizam recriando seu sentido no tempo. O núcleo intencional que motiva a *mimeses* albertiana busca inserir o sujeito e o mundo num universo de historicidade e eticidade, traçando uma estratégia de ação da virtude frente à vicissitude da fortuna. Uma virtude, seja no âmbito da arte ou da vida, quando se mostra visível, torna-se acessível a todos e, em conformidade e proporcionalidade ao belo e ao bem,

³² ALBERTI. *Intercoenales, O Destino e a Fortuna*. Cf. BIGNOTTO. *Origens do Republicanismo Moderno*, p.298.

constrói seu poder de ação e transformação na alma do homem e no mundo pela livre ação dos homens. Tanto a liberdade da imaginação, com sua fantasia e atitude inventiva, articula novas ordens, ultrapassando com sua obra os limites naturais, quanto a liberdade da ação constrói sua virtude, também artificial, para além das leis da natureza.

CAPÍTULO V

O OLHO ALADO

As mesmas questões que conduzem o *De Pictura* na perspectiva do espaço conduzem o *I Libri della Famiglia* na perspectiva do tempo, e nas duas obras a articulação das idéias envolve o domínio da ação, o aspecto retórico, e a relação entre “ser e parecer ser”. Esses tópicos desenvolvidos em sua teoria da arte serão retomados para mostrar que, sob o ponto de vista de sua ética, articula-se a mesma função construtiva de engajar o sujeito na história, produzindo com sua ação novos significados e uma eficácia expressiva capaz de movimentar a alma e o mundo, o que só se realiza na experiência do tempo vivido. Para concluir este estudo e ancorar as idéias desenvolvidas ao longo do trabalho, mostrarei neste capítulo que, na filosofia de Alberti, a arte tanto opera no domínio da ética, quanto esta opera no reino da visibilidade. É a imagem que construímos com nossas atitudes que dará solidez e repercussão a nossas ações. Por isso, é preciso saber dar relevo a determinados aspectos, colorir certas qualidades, criar perspectivas onde nossas ações se movam com precisão. Se, no *De Pictura*, a grande arte está em compor uma história no espaço, no *I Libri Della Famiglia*, a grande arte está em manejar bem o tempo, compondo a história na própria vida.

Como ensina Watkins¹, os três primeiros livros do *I Libri Della Famiglia* foram feitos antes que Alberti completasse 30 anos, portanto antes de 1434, e foram escritos em Roma, de forma rápida, em noventa dias. Em sua primeira circulação, chega apenas à sua própria família, que o hostiliza após a morte do pai. Em 1447, na cidade de Florença, Alberti escreve o quarto livro com o tema da amizade. Com o vigor de um jovem, coloca a razão para conduzir questões práticas, aplicando as normas morais num quadro histórico específico. O Livro I começa com o tema da responsabilidade paterna e do amor conjugal; o Livro II trata do casamento feliz; o Livro III considera a base material para a prosperidade da família; e o Livro IV trata das relações externas, como a amizade. Os personagens são alguns membros

¹ WATKINS. *A monument of attitudes*. Cf. ALBERTI. *The Family in Renaissance Florence*, p.1-20.

da família Alberti, um velho amigo e um antigo funcionário da casa, os quais, em maio de 1421, estão em Pádua acompanhando a morte de Lorenzo, pai de Alberti. Os protagonistas do diálogo são Battista, que é o jovem Alberti; Leonardo, que é um adulto letrado; Adovardo, que equilibra teoria e prática; Gianozzo, que representa a sabedoria da experiência do homem velho e, finalmente, Piero, o diplomata. No curso da ação, os interlocutores interagem em duetos, e não em duelos, e o diálogo se move em longos períodos, onde cada um dos participantes representa um tipo de educação e posição prática diante da vida, e não propriamente posições filosóficas.

No pensamento de Alberti, o valor de um discurso está na eficácia de tornar uma idéia visível, de fazer o ideal atual e influenciar a imaginação do homem ativo. O *I Libri Della Famiglia* não poderia estar imune à exigência de unidade entre pensamento e ação que caracteriza a filosofia de Alberti, e manifesta essa postura ativa, em primeiro lugar em função do seu conteúdo, que ensina que esse mundo melhor se compreende e se constrói mais pela experiência do que pela especulação. Em segundo, pelo caráter dos personagens, que trazem um compromisso com a ação e um forte sentido de tempo, cuja racionalização serve para bem conduzir a vida. E, finalmente, por seu método, cujas idéias aparecem aplicadas em uma situação simulada no quadro cotidiano de uma conversa em família, o que potencializa a adesão aos seus conteúdos. Para escrever o *I Libri Della Famiglia*, Alberti escolheu o Italiano, preferencialmente ao Latim, optando por uma língua em que pudesse ser entendido pelos cidadãos². No prólogo ao Livro III, ele conclui que a língua na qual um homem culto escreve, é unicamente uma invenção acadêmica que só entre os eruditos se entende, e a considera artificial e sem conexão com a vida prática das pessoas. Admite que o Latim é uma língua rica e bonita, mas não vê razão para que a língua toscana não pareça suficientemente complexa aos homens cultos para que se decidam a usá-la, refinando-a e polindo-a com zelo e trabalho árduo. Confessa que ficaria feliz se suas críticas fossem ouvidas e os sábios passassem a escrever para muitos lerem. Concentra seus próprios esforços em fazê-lo, o que amplia o

² Vale observar que essa opção pela língua vernacular é marca do período humanista.

potencial de ação de sua obra e, de forma exemplar, põe em prática os próprios ensinamentos. A última frase de seu prólogo sugere o mesmo ao seu leitor: “Leia-me e leve-me ao seu coração”.³

No *I Libri Della Famiglia*, Alberti manifesta a crença de que nas coisas civis e no viver dos homens deva-se estimar que mais vale a razão do que a fortuna, mais a prudência do que o acaso. Segundo Bignotto⁴, o homem albertiano deve operar o mundo e se lançar na busca do melhor caminho e, para isso, deve procurar exercer todas as virtudes que possam conduzir à sua felicidade. Alberti entende que a fortuna só é boa ou má em função da nossa virtude no agir; se não soubermos o que fazer com os seus favores, ou se não estivermos em condição de lançar mão deles, não serão bons para nós. A ação introduz na realidade uma determinação e um campo de possibilidades. Com uma ação proporcionada pela razão, construímos nosso caminho com firmeza de caráter, conquistamos uma posição melhor no “jogo” e garantimos uma paz de espírito que se consolida na medida em que sabemos que se fizermos o que é certo não haverá arrependimento. O homem que se mantém atento, ativo, e apto a responder aos golpes da fortuna, sem perder o controle de si mesmo, é aquele que aprendeu a movimentar-se no tempo e a fazer um bom uso do mundo.

No prólogo do *I Libri Della Famiglia*, Alberti manifesta, pelas palavras de Lorenzo, ter se sentido maravilhado e entristecido com a fortuna e seu poder sobre os homens. Pensando nisso, considera as grandes calamidades e os golpes furiosos do destino em oposição à nobre fortaleza e integridade do coração e do intelecto. Constata que, de fato, nesse combate entre a virtude e a fortuna, vê-se que essa última é amiúde injustamente culpada, visto não ser incomum que muitos daqueles que, por seu próprio descuido, caíram em dias funestos acusem a fortuna do seu destino, reclamem de terem sido derrubados por suas tempestades, quando por eles mesmos, segundo o autor, arremessaram-se contra a correnteza. Ao empreender uma investigação sobre a natureza desses fatos do destino, Alberti rapidamente descobre o homem pouco inclinado a ver a si próprio como causa do seu bom ou pobre estado. Entretanto,

³ ALBERTI. *The Family in Renaissance Florence*, p.32. No original: “Read me and take me to your hearts”.

⁴ BIGNOTTO. *Origens do Republicanismo Moderno*, p.182.

ao considerar as repúblicas e principados do passado, constata que, visando aumentar seu poder e glória, a fortuna nunca foi mais importante para um Estado do que as boas tradições de conduta, um direito justo, príncipes virtuosos e conselheiros sábios. Seja no domínio público ou privado, a ação constante e planejada é que parece ser efetiva, pois projetar-se no tempo planejando os próprios movimentos é mais importante do que qualquer evento casual. Construimos nossa história graças à diligência dos nossos esforços, o que não pode ser entendido como uma graça, nem como um presente da fortuna, mas sim como a construção de uma força capaz de enfrentá-la. Alberti nos leva a admitir que, geralmente, um reino, uma família, ou uma pessoa, decaem por sua própria falta de sabedoria e energia, e que a fortuna, em seu fluxo cruel, rapidamente submerge aqueles que passam por suas ondas perdendo a postura firme. Por isso insiste que nosso destino se constrói junto com nosso caráter e depende de nós.

Nós devemos sempre acreditar que nas matérias políticas e na vida humana a razão é geralmente mais poderosa do que a sorte, e o planejamento mais importante que qualquer evento ao acaso. Eu acredito que esta seja sua opinião e também a de todos os prudentes e sábios. Nunca imaginei um homem sábio ou prudente que pusesse sua fé na sorte ao invés de no seu próprio caráter. Você concluirá, assim como eu, que sua sorte, como também seu caráter, depende de você. ALBERTI.⁵

No *Intercoenales*, Alberti inclui um diálogo intitulado *O destino e a fortuna*⁶, onde relata que, tendo ficado acordado longamente lendo antigas doutrinas sobre o destino, e desejando algo mais, adormeceu e sonhou estar no alto de um monte altíssimo, entre uma multidão de figuras que pareciam sombras humanas. Depois, o monte se tornou inacessível por seus precipícios e apenas um caminho estreito permitia o acesso a ele. Encaracolado no monte corria um rio rapidíssimo e vertiginoso, no qual as sombras mergulhavam e, de dentro

⁵ ALBERTI. *The Family in Renaissance Florence*, p.30-31. No original: "We shall always believe that in political affairs and in human life generally reason is more powerful than fortune, planning more important than any chance event. I believe it is your opinion as well, for you are all prudent and wise. Nor have I ever thought a man wise or prudent who put his faith in chance situations rather than in character. [...] you will conclude, as I have done, that your fortune, along with your character, depends on you."

⁶ ALBERTI. *Intercoenales: O destino e a fortuna*. Cf. BIGNOTTO. *Origens do Republicanismo Moderno*, p.295-301.

desse rio, podia-se vê-las como uma criança. À medida que o rio as levava para longe, via-se essas sombras crescendo em idade. Alberti pergunta-lhes quem são e também o nome do rio, e as figuras explicam que não são sombras, mas sim centelhas do universo destinadas a viver como homens. Então, manifestando o desejo de compreender de onde derivam e de quais genitores, elas o aconselham a desistir de buscar mais do que é consentido aos homens conhecer, dizendo que a todas as coisas aprisionadas num corpo só foi concedido não ignorar completamente o que se passa diante de seus olhos. Anunciam então que o nome do rio é *Bios*, em Latim *Vita*. Alberti observa então que alguns estão sobre odres com a fronte acima da água e outros são jogados de um lado para outro ou batidos pelas pedras e pergunta porque tanta diferença entre seus destinos. As centelhas respondem que os odres também representam perigo, porque de uma hora para outra podem ser perfurados por rochas pontiagudas e que melhor sorte tem os que confiam apenas na própria força e nadam sem sofreguidão ao longo de todo o curso de suas vidas. O destino nada mais é do que o curso dos acontecimentos da vida dos homens, que transcorre segundo uma ordem própria. Nas coisas humanas, valem muito o engenho e a prudência, embora de fato a fortuna seja mais ágil para aqueles que, ao caírem no rio, possuam o auxílio de uma tábua ou um barco, da mesma forma que é mais dura quando se cai na corrente justo na hora de se enfrentar uma grande onda.

Melhor sorte têm aqueles que se fiam apenas na própria força do começo ao fim e nadam ao longo de todo o curso de suas vidas. Caminham, de fato, com maior clareza aqueles que confiando na perícia do nadador e ajudados por ela aprendem ora a descansar um pouco seguindo pequenos barcos ou apoiando-se em tábuas largadas no rio, evitando com sumo esforço as rochas, dirigindo-se gloriosamente até a praia como se tivessem asas. ALBERTI.⁷

No pensamento de Alberti, nossa ação desenha o que seremos, ao mesmo tempo que mostra o que somos para todos, portanto, para bem viver entre os homens é preciso desenhar uma face pública e ensinar com a própria conduta como fazer um bom uso do mundo. O bem agir serve de exemplo, o comando não é “faça o que eu digo” mas, sim, “faça

⁷ ALBERTI. *Intervocales. O destino e a fortuna*. Cf. BIGNOTTO. *Origens do Republicanismo Moderno*, p.297.

o que eu faço”, o que denota a importância da experiência e da visibilidade. Na ética albertiana, a condição de possibilidade para o exercício da vida civil se constrói na composição de um campo de visibilidade em que os desejos e o caráter dos homens encontram sua representação política. Aos olhos de Alberti é preciso aprender não apenas a desenvolver virtudes, mas a expressá-las, isso é, não apenas ser um homem bom, mas “parecer ser” bom. Por isso Alberti diz: “Tente fazer sua vida civil brilhar no seu caráter”.⁸ O ator político precisa saber mostrar-se, simular o próprio caráter em signos visíveis, sejam eles palavras, feitos, vestimentas, economia doméstica, ou a própria educação de seus filhos, o que constrói e perpetua a sua imagem, bom nome e a potência de suas ações. Segundo Adverse⁹, no Renascimento italiano, o campo político é o espaço do aparecer e não comporta oposição entre ser e aparência. Na prática os homens são afetados antes pelas coisas que parecem do que pelas coisas que são, o que não pode ser desvinculado da aprendizagem de uma técnica de *mise-en-scène* e da aprovação do juízo do olhar. Os homens julgam de acordo com o que vêem e o que vêem são certas posturas e atitudes. Por isso, sua ação política significa, de certo modo, dar vida à própria aparência, seu engenho está relacionado à sua habilidade em lidar com a fabricação de perspectivas sob as quais se mostra. É preciso aprender a promover uma fusão entre a virtude e sua expressão, visando, através da visibilidade do seu caráter, aumentar a ressonância de sua ação no espaço público. A boa imagem, ou a boa opinião, garante o assentimento que se expressa na forma de um juízo. Portanto, não é um reflexo nem é uma cópia, mas a instauração de um significado que gera uma ação. O campo da política, assim como o da arte, envolve uma rede de significados, de representações, de imagens, e essa rede pode ser desfeita se o ator político não for capaz de dar vida aos signos. Essa mesma capacidade é exigida do artista que deve fazer figuras “quase vivas” saltando da pintura. Desenvolver essa mediação pela imagem exige uma moderação que se manifesta sob a forma do *decorum*, isso é, uma conveniência que confere proporção e ordem nas ações de um homem, e que aparece como

⁸ ALBERTI. *The Family in Renaissance Florence*. p.81. No original: “Try to make your civil life shine by your character”.

⁹ ADVERSE. *Aparência, Retórica e Juízo na Filosofia Política de Maquiavel*, p.10-33.

modelo para a vida prática e para a atividade técnica. Na filosofia de Alberti, o principal componente da virtude, ética ou artística, é seu potencial de ação, isso é, saber construir uma imagem e fazer com que ela seja efetiva; o que significa que ela deva ser capaz de levar os que a experimentam ao estabelecimento de uma significação. A imagem — seja de uma pessoa, uma família, uma república ou uma pintura — constrói-se na dimensão do que é público e será a expressão de um conteúdo portador de um sentido que pode ser entendido e absorvido, constituindo uma realidade concreta.

Os humanistas souberam, como diz Bignotto¹⁰, perceber que a imagem que a cidade deveria dar de si mesma e as posições que deveria defender eram algo a ser produzido e oferecido aos olhos alheios e, nesse novo terreno, compreenderam que ao buscar uma identidade das cidades davam um passo a mais numa busca de inserção no tempo. Tenenti¹¹ acrescenta que em todas as cidades o poder define sua imagem pública no imaginário coletivo principalmente através da arquitetura. Os grandes centros tinham seu próprio rosto, o que também aparece na literatura, nos afrescos, miniaturas e moedas. Assim, desde o século XV, as cidades tendem a se tornar cenário de coexistência organizada, tanto sobre o plano político e econômico quanto sobre o plano da representação. É o que manifesta o elogio que faz Alberti, no prólogo da versão italiana do *De Pictura*, à cúpula de Brunelleschi, realizada para a catedral de Florença, cuja sombra alcança todos os povos da Toscana, projetando no céu, para os habitantes, visitantes e inimigos a excelência e o gênio florentino. Ensina Brandão¹² que, no pensamento albertiano, arquitetura, natureza e sociedade, devem ser conformadas segundo um organismo. Alberti trabalha o axioma do “edifício-corpo”, ressaltando a dimensão funcional, prática e cívica da arquitetura, na qual as partes se definem dentro do organismo do edifício, e este se comporta como parte dentro do organismo da cidade, numa metáfora orgânica. Na arte, assim entendida, a autonomia da estética de uma coluna arquitetônica, que se justificasse simplesmente pela busca da beleza em si, contrapõe-se a toda essa concepção

¹⁰ BIGNOTTO. *Origens do Republicanismo Moderno*, p.102.

¹¹ TENENTI. *Le regne des villes*. Cf. BEC, CLOULAS et al. *L'Italie de La Renaissance: un monde en mutation*, p.276-283.

¹² BRANDÃO. *Quid Tum? O Combate da Arte em Leon Battista Alberti*, p.190-214.

de arte, articulada na união entre o prazer e o útil, o belo e o bem, a parte e o todo. Alberti admite o prazer de teor estético, entretanto retira-lhe a autonomia, fazendo-o permanecer contido, tanto pela razão de ser da arquitetura em responder às necessidades do homem, quanto por sua subordinação ao princípio moral da *mediocritas*, onde todo o excesso deve ser evitado. O que é belo e virtuoso é o que edifica um benefício e o instaura no fluxo da vida dos homens e da cidade. É justamente aí que a arte e a ação começam a adquirir sentido.

O Livro I inicia-se com o testemunho de Lorenzo que, à beira da morte, considera que o fim lhe pareceria menos terrível se os filhos estivessem criados ou se já fosse velho e pudesse dizer já ter vivido o suficiente. Mesmo assim conclui que o destino de cada um não deve ser entendido como uma coisa má. Ensina que o mais importante é se tornar um homem bom, construir um caráter nobre, e para tanto realça a importância do trabalho dos pais em educar os filhos, conter com seriedade e moderação a excessiva licença dos jovens, cultivando as qualidades e extirpando as raízes dos vícios. Moldá-los de forma virtuosa, fazendo-os a cada dia mais cultos e valorosos, demanda atitudes, experiência, conselhos e lições. É preciso aprender a exercitar-se para enfrentar os infortúnios com um espírito firme e sem dúvidas, isto é, fazer o melhor para cultivar o caráter e agir para ser benquisto, de acordo com a liberdade e felicidade. É preciso, enfim, nunca hesitar, mesmo que a virtude pareça difícil e árdua e o vício convidativo.

Ainda no Livro I, Alberti considera que o homem é um ser social, e a natureza, que é o melhor artífice, o criou com a necessidade de viver no meio de outros homens e de se comunicar, ou seja, com a necessidade de expressar-se com suas ações, sentimentos e idéias. Uma vez que fez homens diferentes, com humor e inteligência variados, planejou que cada um, tendo seu ponto fraco, precisasse do outro, o que promoveu a amizade e a aliança entre os homens e, assim as repúblicas. Diante disso, aconselha às crianças e aos jovens a evitar a solidão, que é solidária ao egoísmo e ao voluntarismo, e a serem sempre acostumados à vida entre os homens, de forma que possam aprender na prática a construir seu caráter. Cita um antigo ditado que aponta a inatividade como a mãe de todos os vícios, e por isso aconselha fugir da letargia e da inércia. Através dos exercícios, não somente somos capazes

de mudar o corpo como também de transformar nossa mente. Podemos fazer de uma pessoa lânguida, vigorosa, e, com ainda maior eficácia, fazer com que um intelecto fraco torne-se poderoso ou transformar uma memória pobre em uma bastante precisa. Nada pode ser tão difícil que, com determinação e empenho, não se possa alcançar, de maneira que, envolvendo-se com atividades honradas consegue-se transformar mesmo a si próprio. Concluindo, o autor vislumbra, numa parte remota da mente do homem, a existência de uma capacidade de distinguir entre o que é bom e o que é mau, o útil e o inútil, o belo e o feio, e por isso acredita que na educação dos jovens ajuda bastante mostrar que faz bonito quem faz o bem.

Todo ser vivo tem desde seu início tanta força, razão, e virtude quanto ele precisará para perseguir suas necessidades e seu descanso. Isso será também o bastante para dá-lo poder de fugir ou repelir o que quer que seja contrário ou perigoso a ele. ALBERTI.¹³

O que é bem conduzido será sempre pacífico; uma vida guiada pela virtude será sempre honorífica. Nada é tamanha fonte de ansiedade na vida humana como os vícios que trazem mais remorsos que satisfações, mais tristezas que prazer, e mais desperdícios nos deslizes do que utilidades. Virtude, por outro lado, é exatamente o oposto; feliz, graciosa e gentil, a virtude sempre te satisfaz. Dia a dia ela cresce mais prazerosa e útil. ALBERTI.¹⁴

Alberti, no Livro II, mostra que os animais são conduzidos pela natureza e não conseguem restringir seus impulsos, e que, ao contrário, aos homens foi dada a liberdade de moderar-se e proporcionar-se pela luz da razão. O que os distingue das bestas é essa capacidade de construir sua pessoa e o mundo, num campo de possibilidades infinitas e de escolhas limitadas pela articulação da fortuna com a eficácia das próprias ações. O homem não nasceu para ficar estagnado e deitado, mas sim para estar em pé e em ação; nasceu para ser feliz e por natureza é capaz de fazer um bom ou um mau uso do mundo. O bom uso consiste, de acordo

¹³ ALBERTI. *The Family in Renaissance Florence*, p.75. No original: "They further demonstrate that every animate being has from its beginning as much strength, reason, and virtue as it will require to seek its necessities and its rest. These will also be enough to give it power either to flee or to repel whatever is contrary and harmful to it."

¹⁴ Ibidem. p.42. No original: "Which is well conducted will always be peaceful; a life guided by virtue will always be honorable. Nothing is such a source of anxiety in human life as vice brings you more remorse than satisfaction, more sorrow than pleasure, and more waste on all slides than utility. Virtue, on the otherhand, is just the opposite; happy, gracious and gentle, virtue always satisfy you. From day to day it grows more pleasant and useful".

com Alberti, em exercitar-se para aprender a proporcionar suas ações na perspectiva do *bene beatequem vivendum*, em função do que é melhor para todos, o mau uso, por sua vez, é usurpar o que é público e agir apenas em benefício de si próprio¹⁵. Alberti argumenta que não há nada melhor nem mais prazeroso do que se tornar um homem bom, e que a virtude sozinha pode fazer o homem feliz, visto que por si só o afasta do vício, do feio e do preocupante. Assim, devemos em nossa ação, proporcionar a parte ao todo, expandindo nosso horizonte para além do “eu”, engajando-nos num empreendimento maior: construir com os outros um mundo melhor. O homem é exposto às leis da natureza e às leis da razão, de maneira que sua vontade sofre a determinação do que deseja e do que deve. Posso “fazer o mal”, ou querer só “me dar bem”, como posso “fazer o bem”. Se no dia-a-dia, o difícil fosse escolher entre o bem e o mal, estaria até fácil. De fato, na maioria dos casos temos que nos empenhar para bem agir escolhendo entre “um mal maior e um mal menor”, entre “um bem presente e um bem futuro”. Por isso, o sujeito ético tem que aprender a projetar suas ações no tempo, ter controle de suas paixões e coibir os móveis egoístas que determinam a sua vontade num trabalho de autoconstrução, onde é preciso o esforço da virtude e o autoconhecimento. Tal autonomia chama-se liberdade e se constitui como uma condição indispensável para que se possa construir um mundo onde valha a pena ser feliz. A virtude, seja no domínio da arte ou da ética, é esse esforço, o ânimo, a coragem e a disposição do sujeito ético num exercício de construção de si mesmo e de um mundo melhor. É certo que, em vários campos, aquele que quer parecer valoroso deve ter valor de fato, pois o homem que não sabe nadar não consegue parecer aos outros que sabe.

Qualquer que seja a carreira que o homem persiga, deixe-o aplicar sua mente, deixe-o fazer todo o esforço para ser o que ele apareceria aos outros ser. Não existe ninguém, eu acho, que deseja aparentar perverso ou malevolente. Todo mundo, parece ficar feliz em geralmente ser visto como modesto, humano, moderado, gentil colaborador, ativo e trabalhador. Nossa tarefa não é meramente admirar e aspirar tais virtudes, mas aplicar toda nossa energia, intelecto e determinação para colocá-las em prática, e uma vez que as tenhamos os outros tam-

¹⁵ O que em Alberti configura o narcisismo estético e individualista contra o qual a virtude e a arte estão em constante combate.

bém irão vê-las em nós. Nada é tão difícil de manter escondido como a excelência humana. Isso tem sido sempre a mais brilhante e gloriosa jóia do tesouro de qualquer homem. ALBERTI.¹⁶

Uma conduta correta não se constrói apenas com a aquisição da virtude, o que importa é saber colocá-la em ação no tempo oportuno, de forma que seja eficaz e que os outros possam, reconhecendo sua eficiência e dignidade, respeitá-la e aprender com ela. No dicionário de Filosofia¹⁷, o verbete “tempo” ensina que o termo vem dos gregos, que faziam uso de duas designações: uma delas representava o tempo da vida de uma existência individual e a outra a duração do tempo no seu conjunto, inclusive o tempo infinito, significando eternidade, uma duração sem princípio nem fim. O exame do conceito de tempo na Antiguidade, assim como na Idade Média, realiza-se em função da noção de eternidade, mas no Renascimento leva-se em conta também a noção de “história”. Os gregos conheceram o tempo com base no movimento dos corpos celestes, cíclico e repetível e o conceberam como circular. O tempo medieval era concebido como linear e tinha um caráter escatológico que envolvia a espera pela salvação. O Renascimento, ao restaurar a concepção de um tempo circular, resgatou também a idéia de imitação como uma ferramenta que permite ler o passado para conferir sentido ao futuro.

Mais ainda, quem poderia duvidar que numa idade avançada exista uma vasta memória do passado, uma longa experiência das coisas, uma inteligência acostuada em predizer e avaliar as causas, propósitos e resultados. Há o conhecimento de como relacionar eventos atuais com aqueles de ontem assim como predizer em que podem transformar-se amanhã. ALBERTI.¹⁸

¹⁶ ALBERTI. *The Family in Renaissance Florence*, p.138. No original: “Whatever the career a man pursues, let him apply his mind, let him make every effort, to be that which he would appear to others to be. There is no one, I think, who wishes to appear wicked or malevolent. Everyone would, I think, be glad to generally thought moderate, humane, temperate, kind, amicable helpful, active and hardworking. Our duty is not merely to admire and aspire to these virtues but to apply all our energy, our intellect and our will to put them into practice, and once we have them others will also see them in us. Nothing is so hard to keep hidden as human excellence. This has always been the brightest and most glorious jewel in any man’s treasure”.

¹⁷ MORA. *Dicionário de Filosofia*. Tomo II. p.2833-2846.

¹⁸ ALBERTI. *The Family in Renaissance Florence*, p.40. No original: “Indeed who could doubt that in great age there is a vast memory of the past, long experience of things, intelligence practiced in predicting and in assessing the causes, purposes and results. There is a knowledge of how to relate present affairs to those of yesterday so as to foretell what may become of them tomorrow”.

Em Alberti, o tempo pertence ao homem, é constitutivo de sua natureza. De fato, como já adiantamos, três coisas um homem pode dizer serem suas, coisas que lhe pertencem e nunca vão deixá-lo enquanto viver: o espírito que a natureza nos deu com a liberdade de usar para o bem e para o mau; o corpo entendido enquanto veículo dirigido pelo espírito; e o tempo que precisamos aprender a aproveitar. O tempo é coisa tão preciosa que saber usá-lo é uma sabedoria que não se acha nos livros, e que só se aprende no convívio entre os homens. Dois tempos, segundo Cassani¹⁹, são acolhidos no pensamento de Alberti: o tempo como coisa preciosíssima e inalienável do homem e o tempo da percepção, como seqüência e acúmulo de experiência. O tempo não é estranho ao homem, é próprio de sua natureza e lhe pertence; é sua propriedade como o é o corpo e a alma, e é esse mesmo tempo que nos permite exercitar-nos, tornar-nos virtuosos e constituir nossa humanidade. O tempo é devorador quando não é usado e simplesmente escorre, compete ao homem fazê-lo frutificar. Saber projetar-se no tempo é semelhante a projetar uma edificação, prevendo tudo aquilo que pode acontecer. A racionalização do projeto do tempo significa não simplesmente seguir o relógio²⁰, mas principalmente entrar em sintonia com as vicissitudes e enfrentar a fortuna adaptando-se às circunstâncias. Confrontando-se com o tempo, o homem torna-se prudente e precavido, como deve ser o arquiteto. Brandão²¹ mostra-nos que na arquitetura é pela porta do tempo que Alberti entra para examinar o espaço, visto que a ação construtiva da *mimesis* arquitetônica leva em conta a subordinação e a precariedade do homem e da matéria frente a um ciclo superior e incompreensível da ordem cósmica.

Tendo em vista que certas coisas vividas são fatos que forçam a admitir um ponto, no Livro III, na perspectiva do homem mais velho, Alberti introduz o valor do conhecimento que se aprende na vida com a experiência do tempo. Bem empregado faz parte da nossa vida,

¹⁹ CASSANI. *La fatica del contruire: tempo e matéria nel pensiero di Leon Battista Alberti*, p.63-87.

²⁰ O professor Armogate, em seu curso *Padrões de Tempo e Espaço*, ministrado no Departamento de Filosofia da UFMG no segundo semestre de 2003, observa que para entender na prática a transformação nos padrões do tempo ocorridas na vida do homem no início da era moderna, vale acompanhar o aperfeiçoamento dos relógios. Os antigos, de areia ou de água, mediam o tempo e, literalmente, eram a imagem de um tempo que flui continuamente. Mas, os primeiros relógios de agulha, datados provavelmente do final do *Quattrocento*, forjam uma nova imagem, isso é, a de um tempo sucessivo, recortado, construído na medida da razão, um tempo que não é natural, uma vez que o tempo vivido é experimentado pelo homem como contínuo e conexo a vida.

²¹ BRANDÃO. *Quid Tum? O Combate da Arte em Leon Battista Alberti*, p.190-192.

é diferente do tempo perdido pelo homem que deixa escapar horas e horas sem se engajar em nada. Nunca se deve ficar inativo e é preciso empreender ações aproveitando o que a fortuna nos concede. Seria uma negligência e uma loucura se não tentássemos fazer bom uso de tudo que provém dos seus favores, fazendo-os nossos na medida em que os sabemos usar para nossa felicidade e para o bem geral. Observa que, entre as várias catástrofes sofridas pelos mercadores, a maior parte se deve à incompetência ou à negligência do homem, à preguiça e à falta de cuidado. Nunca se deve fazer algo de que se tenha dúvida. Segundo Alberti, as coisas boas são luminosas e claras por si mesmas, são atrativas e aparecem como desejáveis, ainda que a boa fortuna seja muito mais que o homem possa controlar.

Alberti, conclui sua obra apresentando no Livro IV o mundo cheio de variedades humanas, diferenças de costumes, fraudes, perfídia e ambição e mostra que é vital fazer amigos verdadeiros, estar sempre alerta, ter temperança e paciência, e deixar as ações serem guiadas e limitadas, não pela ambição do ego, mas sim pela razão. O que Alberti nos ensina é a construir um caminho para viver bem e de forma civilizada, propondo que as coisas não são tão difíceis quanto parecem, pois estão de tal forma conectadas que, se um homem procura ser um bom pai, e se tem cuidado com qualquer um dos seus deveres, os outros acabam por vir junto. A grande arte é fazer um bom uso do tempo, e, aquele que aprende a se mover no seu fluxo com precisão, sabe ser mestre no que quiser. Mesmo aqueles que não são escolarizados por livros podem se tornar eruditos através da prática e do tempo, “considerando toda a arte do viver e tirando daí o que é o melhor a fazer.”

Agora meus meninos, vocês têm as ações do espírito, o corpo, e tempo, três coisas que verdadeiramente pertencem a vocês por natureza; e vocês sabem como elas são preciosas e valiosas. O que nós estamos aprendendo hoje é um caminho para viver bem e de uma maneira civilizada. Eis o caminho para tornar-se nobre, viver com excelência e ser feliz, e para fazer as coisas concernente às quais nós não temos qualquer dúvida. ALBERTI.²²

²² ALBERTI. *The Family in Renaissance Florence*, p.167-168. No original: “Now my children, you have the actions of the spirit, the body, and time, three things with truly belong to you by nature; and you know how valuable and precious they are. We are learning today not only true thrift but the way to live well and in a civilized manner. Here is the way to become noble, to live with excellence, to be happy, and to do the things concerning which we are free of any doubt.”

O pensamento de Alberti, seja no âmbito da arte ou da ética, deve ser acessado, segundo Brandão²³, pela historicidade e temporalidade da existência humana, e por isso é emblemática a figura albertiana do *Quid Tum*, (FIG.36) que se traduz num “olho alado”²⁴ que enquadra a história, o mundo e as ações humanas no tempo. O “olho alado” é a visão que permite transportar nossas atitudes de sua condição imediata para o quadro mais amplo da história, pois só confrontando com ela é que adquirem sentido. Conferindo ao ato cognoscitivo, simbolizado pelo “olho alado”, um distanciamento que coloca a vida em perspectiva, Alberti mostra que conhecer é colocar as partes em proporção dentro de uma totalidade em que se pode projetar o significado e os limites do próprio agir. O que recoloca a dimensão frágil do homem diante da qual ele encontra sua finitude e, por isso, ele se pergunta sobre o sentido de sua ação, que agora não se julga frente à vida eterna, mas numa perspectiva nova, frente à história e a felicidade humanas.

O que Alberti propõe é uma filosofia dirigida ao saber viver e gerada a partir dos problemas do mundo. Definindo-se pela primazia da atividade construtora no exercício da razão, seja no território da arte, da ética ou do discurso filosófico, uma função “visiva” e fabricadora facilita a travessia das idéias e prepara o caminho para que venham à luz e possam ser compartilhadas. O homem em sua vida ou o artista em sua obra precisa aprender a projetar perspectivas, prevendo aquilo que pode acontecer de maneira que, confrontando-se com a temporalidade e a história, conheça os limites em que pode agir, projetar e edificar sua obra, seu destino e o do mundo.

²³ BRANDÃO. *Quid Tum? O combate da Arte em Leon Battista Alberti*, p.67-69.



FIG. 36 - ALBERTI, Leon Battista, *QUID TUM*, *De Pictura*, dedicatória manoscritta a Brunelleschi, 1436, 28 x 21,5 cm, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze.
 Fonte: CAMEROTA Filippo (Org). *Nel Segno di Masaccio: L'invenzione della Prospettiva*, p.69. Firenze: Istituto e Museo di Storia della Scienza, 2001.

CONCLUSÃO

No pensamento de Alberti, a arte e a virtude são construções da liberdade humana por meio das quais a razão, mediante uma vontade determinada, adiciona algo à natureza e constrói uma realidade nova. São artificios. Ambas são frutos de uma ação livre que se realiza no espaço público, num campo intersubjetivo e político. Ambas movimentam-se no domínio da ética e da visibilidade; exigem um saber, seja técnico ou vivido; geram prazer àqueles que a experimentam, e operam no tempo, servindo para construir o homem e um mundo onde ele possa ser feliz. No plano de fundo de todo esse quadro pintado ao longo do estudo está o homem, por natureza *sapiens* e *demens*, em sua finitude, desamparado frente ao universo infinito, no qual precisa agir estabelecendo mediações. O problema se coloca justamente nesse campo de indeterminação, e a questão toda é trazer o “eu” para o campo do “nós”, fazer com que procure agir não apenas em função de si mesmo, mas também na medida do bem comum e entenda que sua felicidade se constrói junto com os outros homens. Uma vez que aos olhos de Alberti a parte só adquire sentido dentro de um organismo do qual não deve desarticular-se, é preciso combater não apenas a fortuna, desembaraçando-se da coerção dos eventos, mas principalmente o próprio narcisismo do homem que o conduz a um mundo fragmentado e desvinculado do restante da vida. Esse princípio construtivo de “proporcionar a parte ao todo” orienta sua teoria da arte e sua ética contra o impulso narcísico da parte capaz de alienar o homem da história e do próprio tempo. Para esse combate, Alberti aposta na arte e na educação como meios de exercitar a alma dos homens, fazendo-os pensar no sentido das ações, projetando-as para além da pura imediaticidade. Vale observar que, em seu pensamento, o campo da arte não se confunde com o da educação, ainda que compartilhem a dimensão do conhecimento, da aprendizagem, do exercício e do prazer. A contribuição cognitiva da obra de arte é uma função de seu funcionamento enquanto um “texto aberto”, cuja propriedade é a de não ser compreendido de maneira direta e de guardar uma certa ambigüidade, o que é bem diferente de um funcionamento educativo onde as informações são anunciadas de forma unívoca. É na síntese entre duas intencionalidades que o sentido de uma obra de arte se refaz, variando no transcurso da história conforme as interpretações e horizontes

com que vem a interagir durante sua existência. A arte realiza seu destino junto àquele que a experimenta e, a Alberti, o que interessa é o seu poder de alcançar a alma e motivar as ações promotoras de uma vida boa e feliz. É por esta dignidade que, conexo à vida, o discurso artístico se define como “belo” e se entende enquanto ação, ou seja, transpõe à experiência sensível imediata e alcança aquilo que, se digerido, se prolonga no tempo. O alcance e a atualidade da teoria da arte de Alberti, manifestam-se nessa força ativa que constitui o tempo como o novo vetor de expressão e sentido da ação artística.

Neste estudo, os conceitos de ação e história surgem como os grandes articuladores do pensamento albertiano, e a ferramenta da perspectiva, seja espacial ou temporal, projetada na vida ou na pintura, serviu para ilustrar a *forma mentis* de Alberti, visto que oferece um sistema que permite julgar a conveniência entre as partes em relação à ordem natural das coisas e não em função de uma subjetividade individual. Ao longo desse trabalho, explorei o pensamento de Alberti, em seu viés teórico e crítico, mas se o considerarmos do ponto de vista prático e técnico, como construtor das primeiras máquinas de desenhar — a janela, o velo e a câmera escura —, veremos que seus aparatos abriram uma vereda para a produção de imagens construídas com a cooperação de aparelhos técnicos. Alberti, ao finalizar o *De Pictura*, manifesta uma firme convicção de que as novas gerações levariam a pintura “à sua absoluta perfeição”. Ainda que nosso conhecimento seja sempre retrospectivo e atribuamos aos homens do passado um pouco daquilo que queremos, de fato, nosso tempo, parece confirmar que sua projeção estava correta. A perspectiva e seus instrumentos de desenhar, desenvolvidos, tornaram-se engenhos mais complexos, e embora seus princípios tecnológicos tenham permanecido praticamente os mesmos, as imagens geradas pelos novos aparelhos, na prática, são “pinturas perfeitas”. Se o Renascimento conheceu poucas construções perspectivas corretas, nosso ambiente iconográfico é maciçamente impregnado pelo paradigma perspectivo que constitui a estrutura representativa da maior parte das imagens que nos cercam. Vale lembrar que a “janela” continua sendo o recorte visual por excelência, enquadrando os visores das câmeras e as telas de cinema, televisão e computador; que o velo é empregado na confecção de painéis de fachada, onde é preciso agigantar ou reduzir a escala

de um desenho; e que a câmara escura deu origem à fotografia, que no início do século XIX, oficialmente, inaugura a “era das imagens técnicas”¹ em sua reprodutibilidade e consumo industrial. No século XV, as pinturas construídas por meio de instrumentos perspécticos constituem, tal como nos ensina Alberti, o denominador comum entre um conhecimento científico, uma experiência artística e uma vivência, e aí se planta a diferença fundamental entre o artista renascentista que usava a câmara escura e o que hoje usa a câmara fotográfica. A rigor, ao último basta apertar um botão, isso é, pode realizar sua arte alienado dos processos que se realizam nas entranhas da natureza e do próprio aparelho de que lança mão e, nesse sentido, essa arte pareceria “feia” aos olhos de Alberti. Aqui, cabe apenas apontar que o desdobramento de sua obra nessa direção parece abrir um campo fértil para futuros trabalhos onde se possa explorar em que medida suas experiências óticas e aparatos perspectivos participam do advento da “invenção das imagens técnicas” e preparam a modernidade.

Ainda que a exaltação do caráter atual de autores do passado seja um tópico dispensável, devo concluir que projetar o pensamento de Alberti diante da nossa época se configura como uma boa estratégia para, colocando-se à certa distância, movimentar-se no tempo e posicionar-se criticamente em relação ao modo de vida contemporâneo. A retomada da filosofia de Alberti justifica-se apenas se a inserirmos num combate contra o imediatismo do nosso próprio tempo, numa ação em prol da permanência ética do todo contra a fragmentação estética da parte. Sua eficácia é manifesta, dado que seu pensamento pesquisa as possibilidades e o sentido da ação humana, e a vivacidade com que redireciona a especulação para um saber útil que penetra no mundo para transformá-lo não apenas propõe uma força ativa e dinâmica da razão, mas a implementa num procedimento construtivo. Pode-se dizer que, aquilo de que se ocupa Alberti não é tanto o real em si, mas sim a relação do nosso pensamento com ele, isto é, o próprio procedimento do homem que o conhece e o recria segundo as suas urgências e as de seu tempo. A verdade, o belo e a virtude são maneiras de esse pensamento se colocar em ação. Em Alberti, merece ser notado, que a filosofia, a arte e a vida são uma coisa só.

¹ FLUESSER. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. p.33. “Trata-se da imagem produzida por aparelhos. Os aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é um texto científico aplicado.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADVERSE. *Aparência, Retórica e Juízo na Filosofia Política de Maquiavel*. 2003. Tese. (Doutorado em Filosofia). Orientador: Newton Bignotto, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.
- ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Tradução Antônio S. Mendonça. Campinas: Unicamp, 1999. 178 p.
- _____. *De la Peinture*. Tradução Jean L. Schefer. Paris: Macula Dédale, 1992. 272 p.
- _____. *The Family in Renaissance Florence*. Tradução Renée Neu Watkins. Columbia: University of South Carolina Press, 1969. 322 p.
- _____. *Momus ou Le Prince: Fable Politique*. Tradução Claude Laurens. Paris: Belles Letters, 1993. 290 p.
- _____. *Intercoenales, o Destino e a Fortuna*. In: BIGNOTTO, Newton. Origens do Republicanismo Moderno. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 293-301.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: de Giotto a Leonardo*. Tradução Vilma de Katinsky. São Paulo: Ed. Cosac & Naif, 2003. v. 2, 448 p.
- _____. *História da arte como história da cidade*. Tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998. 280 p.
- ARISTÓTELES. *A poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992. 151 p.
- BIGNOTTO, Newton. *Maquiavel republicano*. São Paulo: Loyola, 1991. 226 p.
- _____. *Origens do Republicanismo Moderno*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. 301 p.
- BARON, Hans. *The Crisis of Early Renaissance*. New Jersey: Ed. Princeton University Press, 1955. v. 2, 656 p.
- BEC, Christian, CLOULAS, Ivan et al. *L'Italie de la Renaissance: un monde en mutation*. Paris: Fayard, 1990. 398 p.
- BELLINI, Giovanni. *Lettre à Isabelle D'Este*. In: CHASTEL, André. L'Artiste. In: GARIN, Eugenio et al. (Ed.) L'Homme de la Renaissance, Paris: Éditions du Seuil, 1990. 407 p.
- BENJAMIM, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. 276 p.
- BONUCCI, Anicio. *Vita (anonima)*. In: ALBERTI, Leon Battista. De la Peinture. Tradução Jean L. Schefer. Paris: Macula Dédale, 1992. p.119.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Quid Tum? O Combate da Arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. 375 p.

_____. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: Ed. AP Cultural, 1991. 210 p.

BRUNO, Giordano. *Sobre o infinito, o universo e os mundos*. Tradução Helda Barraco e Nestor Deda. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p 1-91. (Os Pensadores).

BURCKHARDT. *Civilisation de la Renaissance em Italie*. Tradução H.Schimitt. Paris: Le Livre de Poche, 1958. (Revisão e correção de R. Klein).

CAMEROTA, Filippo. (Org). *Nel Segno di Masaccio: L'invenzione della Prospettiva*. Firenze: Istituto e Museo di Storia della Scienza, 2001. 311 p.

CASSIRER, Ernest. *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*. Tradução Pierre Quillet. Paris: Les Éditions du Minuit, 1983. 489 p.

CAVAILLÉ, *Simulations et Dissimulations*. Paris: Ed. Honoré Champion, 2001. s/p.

CASSANI, *La Fatica Del Construire: Tempo e Matéria nel pensiero di Leon Battista Alberti*. Milano: Edizioni Unicotli, 2002. 155 p.

CHASTEL, André. *L'Artiste*. In: GARIN, Eugenio et al. (Ed.) *L'Homme de la Renaissance*, Paris: Éditions du Seuil, 1990. 407 p.

CLARK, Lygia & OITICICA, Hélio. *Cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996. 257 p.

DAMISCH, Hubert. *L'Origine de la Perspective*. Paris: Ed. Champs Flammarion, 1993. 475 p.

DA VINCI, Leonardo. *Les carnets de Léonard de Vinci*. Tradução Louise Servicen. Paris: Gallimard, v. 2, 1942. 592 p.

_____. *Os escritos de Leonardo Da Vinci sobre a arte da pintura*. Tradução E. Carreira. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.

_____. *Tratado della pictura*. In: PINO, Paolo. *Cadernos de Tradução*, n.8, São Paulo: Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, 2002. 166 p.

DÜRER, Albrecht. *Instrução sobre a maneira de tomar medidas*. In: LICHENSTEIN, Jacqueline. (Org.). *A pintura: textos essenciais*, São Paulo: Editora 34, v. 3, 2004. 133 p.

FLUESSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Ed. Relógio D'Água, 1998. 96 p.

GARIN, Eugenio et al. *L'Homme de la Renaissance*. Tradução Monique Aymard e Paul-Andre Lesort. Paris: Éditions du Seuil, 1990. 407 p.

- _____. *Moyen Age et Renaissance*. Tradução Claude Carme. Paris: Gallimard, 1969. 273 p.
- _____. *Ciência e Vida Civil no Renascimento Italiano*. São Paulo: Editora Unesp, 1994.
- GOETHE, J. W. *Traité des Couleurs*. Tradução Henriette Bideau. Paris: Editions du Centre Triades, 1980. 300 p.
- GHIBERTI. *Primeiro Comentário*. In: *Cadernos de Tradução*, n. 6. São Paulo: Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, 2000. 117 p.
- HEIDEGGER, Martin. *Sobre o Humanismo*. Tradução Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- JARZOMBEK, Mark. *On Leon Baptista Alberti: his Literary and Aesthetic Theories*. Londres: Massachusetts Institute of Technology, 1989. 258 p.
- KANDINSKY. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Tradução Pierre Volboudt. Paris: Denoel, 1969. 223 p.
- _____. *Point, ligne, plan*. Tradução Suzanne e Jean Leppien. Paris: Denoel, 1970. 163 p.
- KRISTELLER, Paul Oscar. *Renaissance Thought and the Arts*. New Jersey: Ed. Princeton University Press, [sd]. 266 p.
- MIGUEL ANGELO. *Poèmes*. Tradução Pierre Leyris. Paris: Editions Mazarine, 1983. 174 p.
- MIRANDA, Pico *Discurso de Giovanni Pico, Conde de Concórdia*. 1989. [fotocopiado]
- MONTEFELTRO, Frederico. *Contrato com Luciano Laurana*. In: CHASTEL, André. *L'Artiste*. In: GARIN, Eugenio et al. (Ed.) *L'Homme de la Renaissance*. Tradução Monique Aymard e Paul-André Lesort. Paris: Éditions du Seuil, 1990. 407 p.
- MORA, Ferratter. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Ed. Loyola, tomo I, II, III e IV, 2001. 3132 p.
- PANOFSKY, Erwin. *Essais d'iconologie: les themes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Tradução Claude Herbertte e Bernard Teysedre. Paris: Gallimard, 1967. 394 p.
- _____. *Idea*. Tradução Henri Joly. Paris: Gallimard, 1989. 284 p.
- _____. *La Renaissance et ses Avant-Courriers dans L'Art D'Occident*. Tradução Laure Meyer. Paris: Flammarion, 1993. 439 p.
- _____. *O Significado nas Artes Visuais*. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976. 444 p.
- _____. *A perspectiva como forma simbólica*. Tradução Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1999. 131 p.

PETRARCA. *Familiarium Rerum*. In: BIGNOTTO, Newton. Origens do Republicanismo Moderno. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 221-235.

PINO, Paolo. *Diálogo sobre a Pintura*. In: Cadernos de Tradução, n.8, São Paulo: Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, 2002. 166 p.

RAYNAUD, Dominique. *Perspectiva naturalis*. In: CAMEROTA, Filippo. (Org.). Nel Segno di Masaccio. L'invenzione della Prospettiva. p.11-18. Firenze: Istituto e Museo di Storia della Scienza, 2001. 311 p.

ROSA, Sylvie. *De la pictura: un traité humaniste pour un art "mécanique"*. In: ALBERTI. De la Peinture. p. 23-62. Paris: Macula Dédale, 1992. 272 p.

ROCCASECCA, Pietro. *A janela albertiana*. In: CAMEROTA, Filippo. (Org.). Nel Segno di Masaccio. L'invenzione della Prospettiva. p. 65-78. Firenze: Istituto e Museo di Storia della Scienza, 2001. 311 p.

SCHEFER, *L'Histoire et la pyramide*. In: ALBERTI. De la Peinture. p. 7-22. Paris: Macula Dédale, 1992. 272 p.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Textes sur la vue et sur les couleurs*. Paris: J. Vrin. 1986. 133 p.

TENENTI, Alberto. *La société*. In: BEC, CLOULAS et al. L'Italie de la Renaissance: un monde em mutation. Paris: Ed. Fayard, 1990. p. 327-351.

_____. *Le règne des villes*. In: BEC, CLOULAS et al. L'Italie de la Renaissance: un monde em mutation. Paris: Ed. Fayard, 1990. p. 275-297.

VALETTE, Éric. *La perspective à l'ordre du jour. Fonctionnements symboliques et esthétiques de la perspectiva artificialis*. Paris: Ed. L'Harmattan, 2001. 326 p.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Remarques sur les couleurs*. Tradução Gérard Granel. Paris: Trans Europe-Repress, 1984.

WATKINS, Renée Neu. *A Monument of Attitudes*. In: ALBERTI. The Family in Renaissance Florence, Columbia: University of South Carolina Press, 1969. p. 1-20.

ZUVILLAGA, Javier Navarro. (Org.). *Imágenes de la Perspectiva*. Madrid: Ed. Siruela, 1996. 544 p.