

PROF. LIVIA - PÓS 28 cópias

Anthony Blunt

Teoria artística na Itália 1450-1600

Tradução João Moura Jr.

Cosac & Naify

Capa: Michelangelo Buonarroti. Detalhes de *A criação de Adão*. Capela Sistina, Vaticano, Itália. Foto: SCALA

Copyright © Oxford University Press 1940
This translation of *Artistic Theory in Italy 1450-1600* originally published in English in 1940 is produced now in Portuguese by arrangement with Oxford University Press
Essa tradução de *Teoria Artística na Itália 1450-1600*, publicada originalmente em inglês em 1940, é editada agora em português mediante acordo com a Oxford University Press

Capa e projeto gráfico: Fábio Miguez
Tradução: João Moura Jr.
Revisão de texto: Cássio Arantes Leite

Catálogo na Fonte do Departamento Nacional do Livro
Fundação Biblioteca Nacional

Blunt, Anthony

Anthony Blunt: *Teoria artística na Itália 1450-1600*
Título original: *Artistic Theory in Italy 1450-1600*
São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001

ISBN: 85-7503-073-6

1. História da arte Italiana 2. Teoria da arte
3. Filosofia da arte

CDD: 709.45/701

Todos os direitos adquiridos por
Cosac & Naify Edições, 2001

Rua General Jardim, 770, 2.º andar
01223 010 São Paulo SP
Fone: 0 – 11 255-8808
Fax: 0 – 11 255-3364
Info@cosacnaify.com.br

Prefácio à segunda impressão

Esta é uma reimpressão exata da primeira edição, exceto pela correção de pequenos erros e por algumas poucas adições à bibliografia. Isso não significa que não haja nada no livro que eu julgue merecer alteração; na verdade, significa justamente o contrário. Hoje eu não ousaria de modo algum escrever tal livro. A capacidade para generalizar em larga escala, para concentrar um certo número de idéias num círculo pequeno na esperança de que venham a proporcionar mais verdades do que falsidades, tem por origem seja o arrebatamento da juventude, seja a sabedoria da velhice. No período intermediário a prudência assume o controle, e, se hoje eu fosse tentar uma revisão deste livro, iria querer especificar cada sentença por meio de tantas orações subordinadas e parênteses que ele acabaria por perder toda a sua utilidade, que é, assim espero, fornecer uma introdução ao tema que possa estimular o leitor a nele se aprofundar.

Prefácio à quarta impressão

As alegações feitas no prefácio à segunda impressão continuam válidas, e não fiz nenhuma tentativa de revisar sistematicamente o texto deste livro. Corrigi alguns erros que se mantiveram na segunda edição e removi algumas referências ultrapassadas. A bibliografia, no entanto, foi totalmente revista e ampliada, de modo a incluir o grande número de edições freqüentemente bem anotadas que surgiram nos últimos dez ou quinze anos.

1978

Prefácio à primeira edição

Este livro não pretende ser um tratado exaustivo a respeito da estética do Renascimento italiano. É dirigido ao estudante de pintura italiana que talvez julgue insuficiente a análise das obras de arte concretas deixadas pelos pintores daquele período, e que uma compreensão maior dessas obras, e dos diferentes movimentos artísticos, pode ser adquirida se soubermos também o que os artistas conscientemente almejavam. Tal conhecimento pode servir a dois propósitos principais: pode nos dar com freqüência uma pista para o significado de tendências em determinada forma de arte que de outro modo seriam enigmáticas; e pode ser utilizado para verificar teorias um tanto quanto facilmente deduzidas das obras de arte que nos cabe interpretar. Se vemos determinada característica numa pintura, e depois descobrimos que ela também foi erigida como um ideal pelos escritores teóricos da época, então estamos duplamente, e até mais do que duplamente, seguros de que a característica de fato existe na pintura e não é uma criação de nossa imaginação.

O objetivo exato do livro talvez deva ser definido. Lida com a teoria artística do Renascimento italiano em sua forma plenamente desenvolvida, e por isso se ocupa principalmente do século XVI. Não foi feita nenhuma tentativa de relacionar a teoria do início do *Quattrocento* à da Idade Média, uma vez que esse é um assunto de grande complexidade e que só poderia ser tratado adequadamente se lhe fosse concedida uma quantidade de espaço desproporcional. Mesmo os primeiros escritores do início do Renascimento quase não são mencionados, embora de certo modo prenunciem teorias que futuramente se tornarão importantes. Por outro lado, Alberti foi escolhido como o

ponto de partida, uma vez que é em seus escritos que uma doutrina acabada do humanismo é formulada pela primeira vez, e são eles a fonte principal de que derivam as idéias posteriores.

Os três últimos capítulos do livro nos conduzem para além do Renascimento, no sentido mais estrito, já que lidam com teorias associadas ao movimento do maneirismo, que na Itália sucedeu à arte humanista do Alto Renascimento. Mas as doutrinas do maneirismo formam uma seqüência lógica para as do Renascimento e podem ser convenientemente tratadas em conjunto com elas. A data aproximativa de 1600 foi escolhida como o limite máximo do livro, tendo em vista que após essa data o caráter da teoria artística na Itália muda inteiramente, e sua explicação demandaria um tratamento inteiramente diverso, em escala muito mais ampla.

Várias são as dívidas de gratidão contraídas pelo autor ao escrever este livro. Primeiramente para com o decano e os membros do corpo docente do Trinity College, Cambridge, por me proporcionarem os meios — sob a forma de bolsas e de um convite para fazer parte daquele corpo docente — que me permitiram desenvolver a pesquisa necessária; e para com o Courtauld Institute of Art, da Universidade de Londres, pela nomeação que me possibilitou terminar o trabalho. Ao Warburg Institute também sou devedor de auxílio prático, mas este é ofuscado por uma dívida de caráter mais espiritual. Ao longo do processo de trabalho conjunto com os membros desse instituto, tive o benefício inestimável de ver um método efetivamente científico sendo aplicado com consistência, e todas as características deste livro que não forem inteiramente amadorísticas se devem a esse exemplo.

Minhas dívidas com pessoas específicas são demasiado vastas para serem adequadamente reconhecidas. Devo ao sr. A. Gow encoraja-

mento e conselho num período vital; ao dr. F. Antal devo o aprendizado de um método que temo tenha sido aplicado um tanto quanto desleixadamente neste livro, além de idéias diversas sobre pontos isolados; ao sr. Guy Burgess o estímulo da discussão constante e sugestões a respeito de todos os pontos básicos em debate. Os drs. Saxl, Wittkower e Wind e o professor Boase se tornaram merecedores de minha gratidão por terem lido tanto os manuscritos quanto as provas, e por terem feito correções valiosas. Por fim, gostaria de agradecer a minha mãe, sra. Margaret Whinney, e à srta. Ida Herz pela ajuda na preparação e cópia do manuscrito, e ao meu irmão e à minha cunhada por proporcionarem abrigo e tranqüilidade durante a redação do livro.

A. B. 28 de janeiro de 1940

10	<i>Lista das ilustrações</i>
11	I. ALBERTI
39	II. LEONARDO
58	III. COLONNA, FILARETE, SAVONAROLA
70	IV. A POSIÇÃO SOCIAL DO ARTISTA
83	V. MICHELANGELO
117	VI. OS ESCRITORES MENORES DO ALTO RENASCIMENTO
122	VII. VASARI
142	VIII. O CONCÍLIO DE TRENTO E A ARTE RELIGIOSA
182	IX. OS MANEIRISTAS TARDIOS
210	<i>Bibliografia</i>
217	<i>Índice</i>

- 17 1. Capitel coríntio. De *De re aedificatoria*, de Alberti (tradução italiana), Florença, 1550
- 20 2. Projeto para um mercado. De *De re aedificatoria*, de Alberti (tradução italiana), Florença, 1550
- 60 3. A pirâmide. Da *Hypnerotomachia Poliphili*, Veneza, 1499
- 62 4. As ruínas de Poliandrion. Da *Hypnerotomachia Poliphili*, Veneza, 1499
- 78 5. a. Escultura
b. Pintura. Do Campanário, Florença. Fotografias de Alinari
- 85 6. a. Michelangelo. *Pietà*. São Pedro, Roma. Fotografia de Alinari
b. Michelangelo. *Pietà*. Rondanini. Palazzo Sanseverino, Roma. Fotografia de Alinari
- 93 7. Michelangelo. Adão. Da *Criação de Adão*. Capela Sistina. Fotografia de Anderson
- 94 8. Michelangelo. São João Batista. Do *Juízo Final*. Fotografia de Alinari
- 104 9. Michelangelo. São Mateus. Academia, Florença. Fotografia de Alinari
- 159 10. a. Michelangelo. Detalhe do *Juízo Final*; estado original
b. Michelangelo. Detalhe do *Juízo Final*; estado presente. Fotografia de Alinari
- 172 11. a. Planta ideal para uma igreja, século XIV
b. Planta ideal para uma cidade. De Cataneo, *Quattro primi libri di architettura*, Veneza, 1554
- 188 12. Federico Zuccaro. Alegoria do desenho. Palazzo Zuccaro, Roma. Conforme Körte, *Der Palazzo Zuccari in Rom*

Com a geração de Brunelleschi, Masaccio e Donatello em Florença realizou-se um novo ideal de arte, que expressava as aspirações das mentes mais progressistas da cidade-república no momento em que esta atingia um ponto alto em seu desenvolvimento. Com o desaparecimento dos últimos resquícios do gótico se dá a emergência de um estilo que expõe a nova maneira de o homem ver o mundo, sua segurança humanística e sua confiança nos métodos da razão. O naturalismo floresceu na pintura e na escultura, mas um naturalismo baseado no estudo científico do mundo exterior por meio das novas armas da perspectiva e da anatomia. Na arquitetura, a revivescência de formas romanas foi usada para criar um estilo que respondia às demandas da razão humana em substituição às necessidades mais místicas do catolicismo medieval.

Tal mudança na prática das artes se fazia acompanhar, é claro, de idêntica mudança nas teorias a seu respeito. Os autores medievais que trataram da pintura se valeram de uma abordagem predominantemente teológica. Para eles as artes estavam inteiramente sujeitas à direção da Igreja; aceitavam a escala geral de valores, que enfatizava o espiritual e não tinha interesse pelo material; e por essa razão não exigiam que os artistas imitassem o mundo exterior. Seu dever era antes inventar o símbolo apropriado para transmitir as lições morais e religiosas da Igreja. O pintor era um artesão que realizava uma função prática sob a direção da Igreja e por intermédio da organização das guildas, como qualquer outro artesão.

A geração de 1420 via as artes com um espírito bem diverso. Para eles a pintura consistia antes de mais nada na representação do mundo exterior de acordo com os princípios da razão humana. Sendo assim, não podiam mais aceitar uma teoria das artes que não reservasse um lugar para o naturalismo ou para o estudo científico do mundo material. As novas idéias que formularam estão mais perfeitamente expressas nos escritos de Leon Battista Alberti, cuja inteligência universal o tornava particularmente apto a expor uma doutrina que abarcava todos os ramos da atividade humana – tanto a vida política e a filosofia quanto a literatura e as artes.

Alberti, é claro, não saltou num mundo totalmente despreparado com uma teoria já pronta. Houve homens antes dele que sugeriram as doutrinas que ele veio a enunciar com tamanha clareza e perfeição. Em Cennino Cennini, por exemplo, descobrimos traços do novo naturalismo que já vinha se desenvolvendo no *Trecento*, e em Lorenzo Ghiberti surge o novo sentimento em relação à Antiguidade.² Mas esses e outros pontos de detalhe passíveis de serem rastreados em autores que antecedem a época de Alberti são apenas indicativos do que está por vir. Seu significado real só se torna claro quando os consideramos em conexão com a totalidade da nova visão das artes e do mundo tal como a encontramos exposta em Alberti.

Alberti era filho ilegítimo de um comerciante florentino. Nasceu em 1404 em Gênova, para onde seu pai se mudara após a decretação do exílio imposto a toda a família Alberti, uma das mais ricas e poderosas de Florença. Foi educado no norte da Itália, principalmente em Bolonha, onde estudou direito. Provavelmente foi para Florença em 1428, quando a proscricção que pesava sobre sua família foi suspensa, e os anos imediatamente subsequentes, que devem ter sido de

importância vital na sua formação, coincidiram com o fim daquele período em que Florença foi dominada pelos grandes comerciantes, que haviam adquirido maior poder do que o que exerceram por quase um século.

O restante da vida de Alberti decorreu em Florença ou seguindo a corte papal, na qual ocupou um posto de secretário de 1432 a 1464. A política papal, nesse período, se concentrava cada vez mais na Itália central, e se fiava amplamente na classe mercantil e em seu apoio. A visão de mundo nos círculos papais era também de caráter humanista, de modo que Alberti neles encontrou uma atmosfera similar à de sua própria cidade, Florença.

Na sua amplitude de conhecimento, assim como em sua perspectiva racional e científica, Alberti era um representante típico dos primeiros humanistas. Trabalhou aparentemente com a mesma facilidade nos campos da filosofia, da ciência, do saber clássico e das artes. Escreveu panfletos ou tratados sobre ética, amor, religião, sociologia, direito, matemática e diversos ramos das ciências naturais. Também escreveu versos, e sua intimidade com os clássicos era tal que duas de suas obras, uma comédia e um diálogo à maneira de Luciano, foram aceitas como escritos recém-descobertos dos antigos. Nas artes, praticou e escreveu sobre a pintura, a escultura e a arquitetura. De fato, seu domínio de todas as formas de conhecimento era de tal modo enciclopédico que ele bem mereceu o elogio redigido por um copista contemporâneo num manuscrito dos *Trivi*: “Dic quid tandem nesciverit hic vir?”.

Os pontos de vista de Alberti a respeito das artes dependem em um tal grau de sua atitude filosófica geral que vale a pena analisar esta última um tanto quanto detalhadamente. Seu modo de ver a vida era precisamente o dos humanistas da primeira metade do século xv, e corres-

ponde à concepção da cidade-estado do modo como ela existia em Florença antes do triunfo de Cosimo de' Medici.

Para Alberti, o sumo bem é o interesse público. A ele estão ligados de forma idêntica tanto os príncipes quanto os cidadãos individualmente. O príncipe deve governar no interesse dos cidadãos, preservar as suas liberdades e obedecer às leis da cidade, caso contrário se torna um tirano. Acima de tudo, a paz da cidade deve ser preservada, e Alberti condena firmemente as facções que geram as contendas sociais, graças às quais sua família sofreu tanto. Os que exercem cargos junto ao príncipe também devem procurar o bem-estar geral. O juiz, por exemplo, cujas funções Alberti discute detidamente, deve administrar a lei com firmeza, mas também com moderação e humanidade, de modo que, por um lado, o interesse público e o privado sejam protegidos, e, por outro, que nenhum sofrimento além do necessário seja infligido àqueles que infringem as leis. Alguns de seus pontos de vista a respeito da punição são estranhamente modernos; pois, embora admita o uso da tortura como meio de se chegar à verdade, ele ataca as prisões ruins de sua época e estabelece o princípio de que as prisões se destinam a reformar, não a destruir, o criminoso.

Alberti não é um republicano estrito. No quinto livro do tratado sobre arquitetura, ele discute as diferentes formas de governo e, embora aprove firmemente a cidade-república, não exclui a idéia de um governo encabeçado por um príncipe, desde que este governe de acordo com os interesses da cidade. Mas quando Alberti se refere ao bem público, não quer dizer o bem de alguma entidade abstrata, "o Estado", e sim o bem de todos os cidadãos que um a um o compõem. E está, portanto, tão interessado no cidadão individualmente quanto no príncipe ou naqueles que governam para o príncipe.

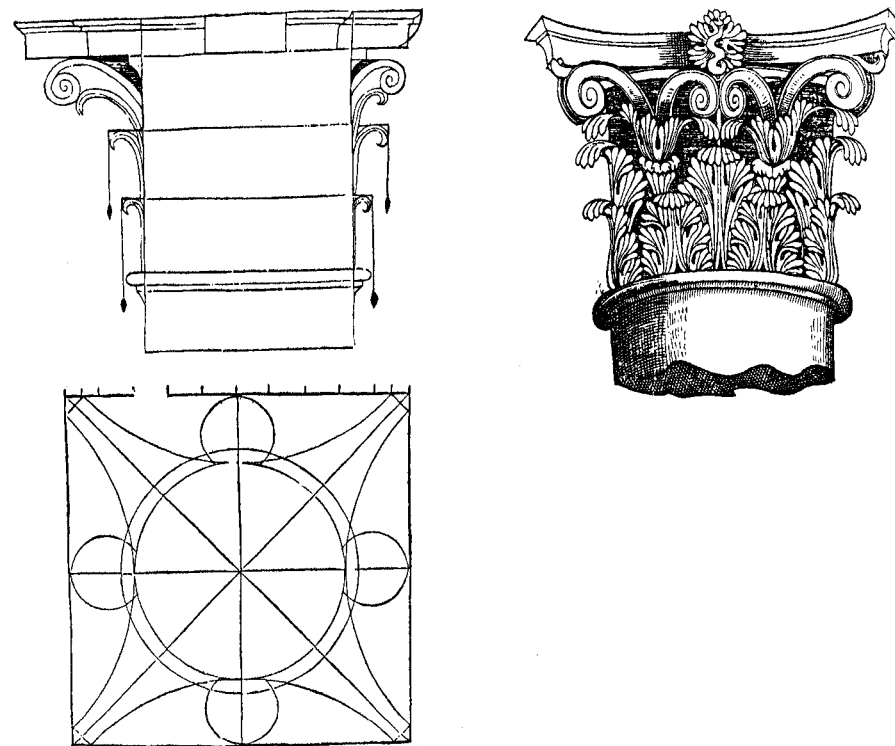
O objetivo primeiro do indivíduo é ser um bom cidadão, isto é, servir seus concidadãos tanto quanto possível. Ele só pode atingir tal fim pela busca da virtude, e é a métodos de adquirir a virtude que Alberti devota a maior parte de seus escritos que tratam unicamente de ética. Suas regras podem ser sumarizadas como segue. O indivíduo deve buscar a virtude pela aplicação da vontade, pelo uso da razão e seguindo a natureza. A vontade fornece a força propulsora. Um homem, diz ele, é capaz de realizar aquilo que se propõe a realizar. Mas é somente pelo uso da razão que ele pode saber o que deve almejar e o que deve evitar. Por fim, o homem deve seguir a natureza no sentido de que deve saber a finalidade com que foi criado, e buscar atingi-la; deve descobrir por que a natureza lhe deu certas faculdades e desenvolvê-las, a não ser que tenha certeza de que elas são más. Assim, por exemplo, Alberti acredita que o homem deve almejar o bem espiritual e não ficar preso aos sentidos e às paixões; deve ser superior às coisas materiais e, desse modo, não depender do destino. No entanto, ele se opõe firmemente ao estoicismo extremo, tal como representado pelo cinismo de Diógenes, já que o considera contrário à natureza. É inumano não ser tocado por nenhuma emoção de qualquer espécie. O que o homem precisa é de moderação em seus sentimentos e de aproveitar as coisas deste mundo sem se prender a elas. Na verdade, a moderação, que é um dos resultados de se seguir a razão, é o traço mais significativo e frequentemente recorrente da doutrina de Alberti. Leva à tranqüilidade de espírito que é para ele uma condição necessária à conduta correta da vida.

A característica principal da concepção de vida de Alberti é esse racionalismo, baseado mais na filosofia antiga do que nos ensinamentos do catolicismo. Mas isso não implica que se opusesse ao cristianismo. Ao contrário, ele constantemente lhe apresenta os seus respeitos,

mas é diante de uma forma curiosa de cristianismo que se inclina, uma típica religião humanista em que os elementos da filosofia pagã e clássica se misturam sem nenhuma dificuldade com dogmas cristãos, em que as igrejas são referidas como “templos” e em que às vezes os “deuses” no plural parecem merecer tanta honra quanto o Deus cristão.³ Alberti se sente totalmente em casa com essa religião humanizada, mas não abandonará o seu direito ao julgamento individual sobre cada assunto. Mesmo os antigos, aos quais presta uma reverência mais profunda do que a quaisquer outros, humanos ou divinos, ele trata em pé de igualdade e não se sente obrigado a seguir seja o seu preceito, seja o seu exemplo se o seu próprio juízo não o determinar.

Encontraremos várias das idéias de Alberti sobre esses temas filosóficos e políticos gerais refletidas em seus escritos teóricos no campo estético, mas antes de passarmos a eles devemos considerar as obras de arte que deixou. De sua mão nada sobrevive na pintura e na escultura, mas na arquitetura sua contribuição é considerável. Sua posição é a de um membro mais jovem do grupo que, sob a liderança de Brunelleschi, dominou Florença à época de seu retorno para lá em 1428. Ele continuou o seu trabalho e desenvolveu muitos de seus princípios um passo adiante.

Alberti era um classicista mais profundamente autoconsciente do que Brunelleschi e seus contemporâneos. Era mais versado no estudo da Antiguidade do que eles, mais científico na aplicação do conhecimento arqueológico que havia adquirido. Na arquitetura, eliminou os últimos traços do gótico, que ainda eram tão evidentes em Brunelleschi, especialmente na cúpula da catedral. Era muito mais escrupuloso em seu tratamento das ordens (cf. figura 1); e, no Palazzo Rucellai, adaptou-as para a utilização numa fachada de mais de um pavimento,



1. Capitel coríntio. De *De re aedificatoria*, de Alberti (tradução italiana), Florença, 1550

lançando mão de uma ordem individual para cada – um método que mais tarde foi universalmente adotado. Em outros aspectos, levou adiante a tradição da clareza de projeto que era um traço essencial da obra de Brunelleschi. Seu projeto para S. Sebastiano em Mântua é talvez a planta centralizada de igreja mais madura de seu tempo, e sua S. Andrea, na mesma cidade, foi a última palavra em esboço da igreja de cruz latina. A segunda foi de predominante importância em projetos de igreja por vários séculos.

Suas idéias teóricas sobre as artes podem ser encontradas principalmente em três obras. A primeira delas é o tratado sobre a pintura, *Della pittura di Leon Battista Alberti libri tre*, escrito em 1436 supostamente em latim, mas traduzido pelo próprio Alberti para o italiano especialmente para Brunelleschi. O segundo e o mais importante dos tratados consiste nos dez livros de arquitetura, *De re aedificatoria*, que Alberti começou possivelmente por volta de 1450, mas ao qual continuou fazendo acréscimos e alterações até a sua morte, em 1472. A última obra é o panfleto sobre escultura, *De statua*, escrito provavelmente um pouco antes de 1464.

Uma vez que a arquitetura é a arte que tem uma ligação mais próxima com as necessidades práticas do homem, é nas teorias arquitetônicas de Alberti que suas idéias sociais em geral estão refletidas com maior clareza. Ele pensa a arquitetura inteiramente como uma atividade cívica. No prefácio a seu tratado, que é uma espécie de apologia da arquitetura, fala sobretudo da glória que ela traz à cidade em utilidade e ornamento. A arquitetura serve ao comércio, do qual, como era de se esperar, Alberti fala nos termos mais elevados; ela permite à cidade defender-se contra seus inimigos, e, ao inventar agressivas máquinas de guerra, ajuda-a inclusive a estender os seus domínios. Da arquitetura a

cidade deriva seus esplêndidos edifícios públicos, suas casas particulares e os monumentos que mantêm viva a memória dos grandes homens.

São os princípios de uma tal arquitetura civil que Alberti expõe em seu tratado, não uma arquitetura exclusivamente para clientes privados ou propósitos eclesiásticos, embora, é claro, as necessidades tanto do indivíduo quanto da Igreja sejam cuidadosamente consideradas. A novidade em seu método é que ele elabora um plano para a construção de uma cidade inteira, e cada detalhe em suas sugestões se subordina ao projeto principal da cidade como um todo.

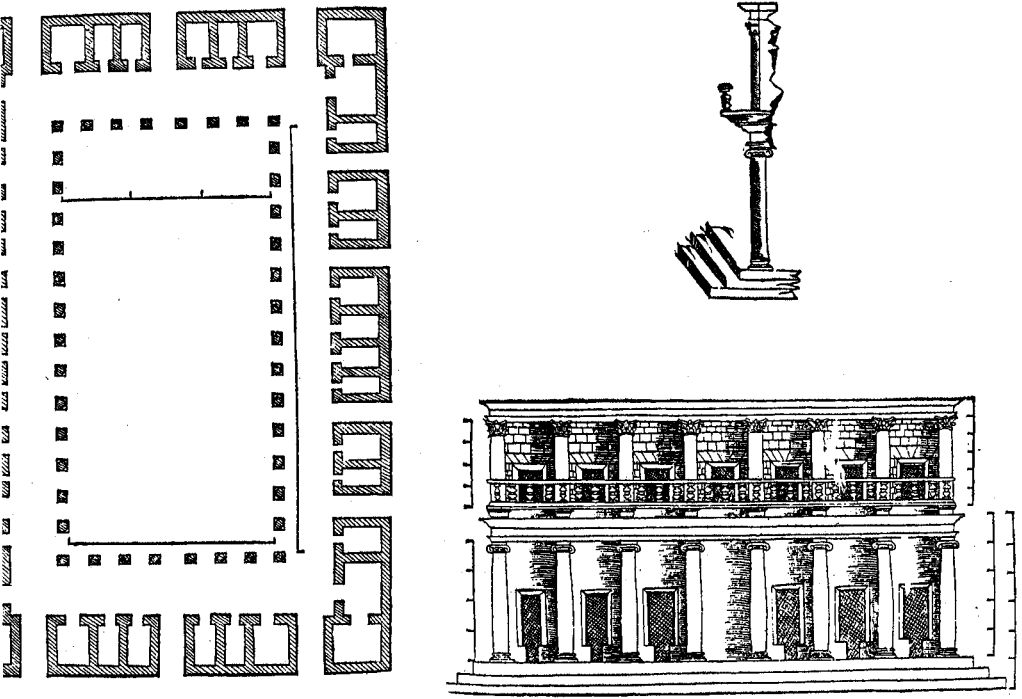
Os três livros iniciais do tratado são dedicados a assuntos puramente técnicos; o primeiro à utilização do desenho na arquitetura, o segundo à escolha dos materiais e o terceiro aos princípios de estrutura. Depois desse preâmbulo, Alberti aborda de imediato os problemas que dizem respeito à cidade como um todo, em primeiro lugar a questão da sua localização. O local deve ser saudável, ter um clima temperado, estar convenientemente situado no que diz respeito ao suprimento de água, ser de fácil defesa e assim por diante.⁴ Deve, em seguida, ser claramente traçado, com boas ruas principais convenientemente conectadas com as pontes e portas da cidade. As ruas devem ser largas o bastante para não se congestionarem, mas não a ponto de serem excessivamente quentes.⁵ Além disso, Alberti propõe que, se possível, sejam projetadas de modo a que a simetria reine entre as casas de ambos os lados delas, e que um projeto padronizado possa ser repetido para toda uma rua (figura 2).⁶ Esse é um exemplo de planejamento em larga escala que revela a espantosa predisposição cívica de Alberti, pois tal sugestão só veio a ser posta em prática nos séculos XVII e XVIII, quando a vida urbana alcançou um estágio muito mais elevado de desenvolvimento.⁷ Está em contraste marcante com o método medieval de planejamento urba-

no, contra o qual Alberti protesta explicitamente, segundo o qual cada família construía um palácio e uma torre sem qualquer preocupação com seus vizinhos, a não ser de rivalidade.⁸

Tendo assim resolvido as questões que afetam o traçado total da cidade, Alberti passa a considerar os diferentes tipos de edifício que nela se instalarão. Ele os divide em três grupos: os edificios públicos, as casas dos cidadãos importantes e as casas do povo.⁹ Sobre o primeiro tipo ele é muito metuculoso e dá os mais completos detalhes a respeito do planejamento e construção de praças, torres, pontes, palácios de justiça, igrejas e teatros, que devem todos ser realizados com o máximo de esplendor possível, como convém à dignidade da cidade.¹⁰ As casas dos cidadãos principais também devem ser dignificadas, mas evitando qualquer ostentação e apoiando-se mais na beleza do projeto e na conveniência do arranjo do que no tamanho ou no ornamento.¹¹ Caso contrário provocarão a inveja de seus vizinhos, e a harmonia de todo o projeto será perturbada. As casas dos cidadãos mais pobres devem ser construídas obedecendo ao mesmo plano daquelas dos cidadãos mais ricos, mas numa escala menor e mais modesta, de modo que a diferença de posições entre os cidadãos mais ricos e os mais pobres não seja demasiadamente marcada.¹² Em cada um desses casos Alberti dá regras bastante completas para os prédios que propõe, e, em consequência, os mesmos princípios aparecem tanto em cada detalhe quanto no plano total da cidade.

Nos outros escritos de Alberti sobre as artes, seus pontos de vista sociais e éticos não se acham tão claramente refletidos, mas em todos eles encontramos o espírito do humanismo racional característico de suas obras filosóficas.

Alguns de seus antecessores, como Cennini e Ghiberti, haviam sustentado que o artista era um indivíduo independente, que devia estar a



2. Projeto para um mercado. De *De re aedificatoria*, de Alberti (tradução italiana), Florença, 1550

par das artes liberais, e ninguém seria capaz de pôr em prática esse princípio com mais perfeição do que Alberti. Sua concepção do arquiteto surge mais claramente na definição que dá no prefácio de seu livro sobre a arquitetura:

Antes de prosseguir, acho que seria conveniente dizer a quem exatamente eu chamo de arquiteto; pois não colocarei diante de vós um carpinteiro e vos pedirei que o vejais como o equivalente de homens profundamente versados nas outras ciências, embora seja verdade que o homem que trabalha com as suas mãos serve como instrumento para o arquiteto. Chamarei de arquiteto aquele que, com razão e preceito seguros e maravilhosos, sabe em primeiro lugar como dividir as coisas com sua mente e inteligência, e, em segundo, como, ao levar a cabo sua tarefa, colocar corretamente juntos todos aqueles materiais que, pelo movimento dos pesos e a associação e acúmulo dos corpos, podem servir com sucesso e dignidade às necessidades do homem. E, ao levar a cabo essa tarefa, ele precisará do conhecimento maior e que mais excele.

Sua definição do pintor é menos elaborada, mas também aqui é seu desejo que ele esteja a par de todas as formas de conhecimento que são relevantes para a sua arte, particularmente a história, a poesia e a matemática.¹³

Essa é a definição mais completa do artista como um homem envolvido numa ocupação científica que pode ser encontrada no começo do Renascimento; e essa concepção percorre a totalidade dos escritos de Alberti. Cada um dos tratados sobre as artes começa com uma afirmação da base científica da arte em questão. No caso da arquitetura, por exemplo, o primeiro livro é dedicado sobretudo à importância dos desenhos, que Alberti vê como o elo entre a arquitetura e a matemática. O segun-

do lida com o conhecimento dos materiais necessários para construir, e o terceiro com os métodos de construção. Esses três livros cobrem os dois aspectos do estudo científico da arquitetura – primeiro o puramente teórico e em seguida o técnico. No tratado sobre a pintura, o primeiro livro é dedicado à matemática e à aplicação da geometria à pintura sob a forma da perspectiva.

Nessa base sólida da ciência, Alberti constrói uma estrutura das artes igualmente científica. “As artes”, diz, “são aprendidas pela razão e pelo método; são dominadas pela prática”,¹⁴ e isso quase que poderia ser tomado como o lema do livro. Segundo ele, o artista deve se apoderar dos princípios fundamentais de sua arte por intermédio da razão; deve estudar as melhores obras produzidas por artistas de épocas anteriores à sua; e, por esses meios, estará apto a formular preceitos sobre a prática das artes¹⁵ que, no entanto, devem estar sempre combinados à experiência prática.

A abordagem científica de Alberti é apenas parte de seu humanismo geral, pois a ciência é o melhor fruto da aplicação da razão humana ao estudo do mundo. Quase não há nele traço das preocupações teológicas que dominavam o pensamento dos escritores medievais. Suas definições das artes não incluem nenhuma referência à religião e estão inteiramente expressas em termos humanos. No caso da arquitetura, só de passagem ele se refere à sua utilização a serviço da Igreja. Sua proposta básica é de que “Os edifícios foram construídos por causa dos homens”, e ele desenvolve essa idéia ao afirmar que os edifícios são feitos tanto para satisfazer as necessidades da vida como para a conveniência das ocupações dos homens ou para deleite destes.¹⁶ Sua atitude com relação à pintura é a mesma. Para ele, a pintura histórica, isto é, qualquer pintura de temas, em oposição à de figuras individuais,

é o tipo mais nobre de pintura, em parte por ser o gênero mais difícil e aquele que exige competência em todos os outros,¹⁷ mas também porque dá uma imagem das atividades do homem, como uma história escrita. “E posso ficar perfeitamente parado olhando uma pintura [...] sem menos prazer para a minha mente do que se eu estivesse lendo uma boa história; pois ambos são pintores, um pintando com palavras e o outro com o pincel”.¹⁸ Uma pintura histórica afeta o espectador profundamente porque as emoções que ele aí vê representadas serão nele despertadas; ele ri, chora ou se arrepia na medida em que os que estiverem representados na pintura demonstrem alegria, tristeza ou pavor.¹⁹ Por essa razão, Alberti atribui grande importância à habilidade do pintor para explicar uma ação e para mostrar as emoções por meio de um gesto ou pela expressão do rosto.²⁰

Nas artes como em todos os outros campos, esse humanismo se combina com uma forte admiração pela Antiguidade clássica. Ghiberti havia expressado sua admiração pelos antigos em termos genéricos e os havia citado com frequência, mas não tinha por eles o culto absoluto que caracteriza Alberti. Já se disse que, quanto ao estilo, os edifícios de Alberti estão mais estritamente de acordo com a prática da antiga arquitetura romana do que qualquer obra de seus predecessores, e em seus escritos teóricos encontramos o mesmo espírito. Os antigos aparecem o tempo todo. A imagem que ele fornece da cidade ideal é quase que inteiramente composta de elementos tirados da Antiguidade. Os modelos que cita para os edifícios, públicos ou privados, são quase sempre aqueles que viu em Roma ou leu a respeito em autores antigos; e as autoridades a que se refere no que diz respeito a qualquer método que recomende são os historiadores e filósofos da Grécia e de Roma.²¹

Podemos ver por suas descrições que ele tinha um conhecimento íntimo das ruínas da arquitetura antiga na Itália, e que os havia estudado primeiramente do ponto de vista da estrutura e do planejamento. Queria compreender os princípios verdadeiros da arquitetura romana, e não apenas estar apto a reproduzir um prédio que externamente parecesse clássico mas por dentro obedecesse a um projeto gótico. Isso não significa, porém, que ele negligenciasse a questão do ornamento e da decoração, e um dos aspectos mais típicos do tratado é que ele contém a primeira exposição da utilização das Cinco Ordens na Itália desde os tempos clássicos. Brunelleschi e seus contemporâneos tinham-na usado em seus prédios, mas sempre com grande liberdade, e não havia evidentemente nenhum cânone reconhecido para as proporções de suas diversas partes. Comparado com tratamentos posteriores das ordens, o de Alberti parece simples e superficial, mas deu um novo fundamento para a sua utilização correta.

Mas embora Alberti possuísse um conhecimento verdadeiramente vasto e em primeira mão da arquitetura antiga, jamais foi pedante ou submisso ao aplicá-lo. Considera os antigos os melhores modelos, mas jamais encoraja o arquiteto moderno a imitá-los cegamente. Pelo contrário, aconselha-o a tentar introduzir sempre em seus projetos algo inteiramente de sua própria invenção.²² Afirma ter achado a informação obtida de Vitruvius extremamente útil,²³ mas está longe de erigilo em autoridade definitiva. Na verdade, numa ocasião chega a falar dele com muito pouco respeito, queixando-se de que seu estilo é tão obscuro e confuso que é quase impossível entender o que quer dizer.²⁴ Nesse como em outros assuntos, portanto, Alberti se reserva o direito de julgar cada problema que surge diante de si de acordo com os méritos próprios.

O método racional e científico que, como vimos, Alberti persegue na arquitetura surge em conexão com a pintura e a escultura na forma de uma nova concepção de realismo. O âmago de seus pontos de vista acerca das artes representacionais se acha em sua teoria da imitação da natureza, e é aqui que o seu realismo pode ser traçado com maior clareza.

Em certos contextos, ele define a pintura em termos de um naturalismo absolutamente ilimitado: “A função do pintor é transmitir com linhas e cores, num determinado quadro ou parede, a superfície visível de um corpo qualquer, de modo que, a uma certa distância e de uma certa posição, ela pareça estar em relevo e ser idêntica ao próprio corpo”.²⁵ Mas, em outras ocasiões, ele é mais científico e define a pintura como a imitação de uma interseção da pirâmide que todo corpo subtende aos olhos de um observador.²⁶ Ele até inventou um estratagema para registrar a aparência de uma tal interseção, ou seja, uma rede que o pintor situava entre ele próprio e o objeto a ser pintado, e na qual poderia traçar com precisão os contornos que surgiam através dela.²⁷ Essa idéia da pirâmide que conduz do objeto visto ao olho é o fundamento da perspectiva linear, de tal modo que a rede de Alberti é apenas um método para registrar a visão correta de um objeto de acordo com a perspectiva linear; tem, no entanto, a desvantagem de só poder ser aplicada a cenas que o olho vê. Quando o pintor se punha a construir composições de coisas que não vira, sentia necessidade de um estratagema mais eficiente, e este era suprido pela íntegra da teoria da perspectiva que Alberti expõe nos dois primeiros livros de seu tratado sobre a pintura.

Mas, apesar de a imitação exata da natureza ser a primeira função da pintura, esta tem outra e mais importante tarefa. O pintor deve tornar sua obra bela além de acurada, e a beleza não deriva necessariamente da exatidão da imitação, como Alberti mostra a partir do exemplo do pintor

antigo Demétrio, “que deixou de atingir o mais alto grau da glória porque se preocupou muito mais em executar pinturas que eram fiéis à natureza do que em fazê-las belas”.²⁸ A beleza, portanto, não é uma qualidade inerente a todos os objetos naturais, embora a natureza seja a única fonte da qual o artista possa derivá-la. Sendo assim, o artista não deve usar a natureza indiscriminadamente: “Devemos sempre tirar da natureza o que pintamos, e escolher dela sempre as coisas mais belas”.²⁹ Esse processo de seleção é essencial porque, “mesmo à natureza, raramente é concedido produzir algo absolutamente perfeito em todas as suas partes”.³⁰

Alberti não define e descreve explicitamente essa beleza que é inatingível na arte pela mera imitação. No tratado sobre a pintura, ele não desenvolve o assunto, mas evidentemente assume que os seus leitores reconhecerão a beleza quando a virem. No posterior e muito mais elaborado *De re aedificatoria*, ele dá duas definições de beleza que são aproximadamente as que podem ser encontradas em Vitruvius. Numa delas, descreve a beleza como “uma certa harmonia regular de todas as partes de uma coisa, a tal ponto que nada pode ser acrescentado ou retirado sem torná-la menos agradável”.³¹ Na segunda definição, ele diz: “A beleza é uma espécie de harmonia e concordância de todas as partes para formar um todo que é construído de acordo com um número fixo, e uma determinada relação e ordem, tal como a simetria, a mais alta e mais perfeita lei da natureza, exige”.³² Talvez seja mais importante outra passagem no mesmo tratado na qual desenvolve a idéia, novamente referindo-se à arquitetura:

Aquilo que nos agrada nas coisas mais belas e encantadoras brota quer seja de uma inspiração racional da mente, quer da mão do artista, ou então é produzida pela natureza a partir de matérias-primas. A tarefa da

mente é a escolha, divisão, ordenação e coisas desse tipo, que dão dignidade à obra. A tarefa da mão do homem é reunir, acrescentar, subtrair, delinear, executar cuidadosamente e coisas que tais, que dão graça à obra. Da natureza, as coisas adquirem peso, leveza, espessura e pureza.³³

Creio que podemos supor que Alberti admitiria uma concepção paralela da pintura, em que a mente controlaria a disposição, a mão contribuiria com a habilidade na técnica e a natureza acrescentaria a riqueza de matéria-prima; embora, a partir do que ele diz em outro lugar a respeito daqueles que perdem seu tempo utilizando ouro e cores ricas na pintura e dão pouca atenção à habilidade em sua utilização,³⁴ parece provável que, ao contrário dos artistas medievais, ele atribuía pouca importância ao papel que a natureza ocupa na pintura ao suprir boa matéria-prima.

Alberti considera que a beleza proporciona prazer à vista,³⁵ e é em parte por esse meio que podemos reconhecê-la. Mas não identifica o reconhecimento da beleza com esse sentimento. No tratado sobre a arquitetura, ele distingue explicitamente entre os dois processos de gostar de uma coisa e julgá-la bela. Está se referindo ao gosto das pessoas pelas mulheres, como uns as preferem gordas, outros, magras, outros nem uma coisa, nem outra:

Mas, pelo fato de gostar de mais de um tipo ou do outro, seriam capazes de sustentar que as outras não são nobres e belas nas formas? Certamente que não. Que tendais gostado desta mulher em particular é resultante de alguma causa, mas, que causa seja, não tentarei descobrir. Mas quando julgais a respeito da beleza, isto não depende da mera opinião, mas de um certo juízo inato em nossas mentes (*animis innata quaedam ratio*).³⁶

E em outro local ele distingue entre o gosto pessoal e o juízo segundo o qual uma coisa é bela:

Muitos [...] dizem que nossas idéias sobre a beleza e a arquitetura são inteiramente falsas, sustentando que as formas dos prédios são várias e mutáveis de acordo com o gosto de cada indivíduo, e independentes de qualquer regra da arte. Trata-se de um erro comum da ignorância afirmar que o que ela não sabe não existe.³⁷

Tudo isso pode ser resumido se dissermos que Alberti acredita que o homem reconhece a beleza não pelo mero gosto, que é inteiramente pessoal e variável e que julga segundo a atratividade, mas por uma faculdade racional que é comum a todos os homens e conduz a um consenso geral sobre quais obras de arte são belas. A beleza, na verdade, é detectada por uma faculdade de juízo artístico.

O artista deve se esforçar para introduzir o máximo possível do belo e o mínimo possível do feio em suas pinturas. Antes de mais nada, ele deve esconder ou deixar de fora quaisquer imperfeições em seu modelo; e essa dissimulação de falhas é, de acordo com Alberti, a função específica do ornamento.³⁸ No estágio seguinte, o artista deve selecionar cuidadosamente todas as partes mais belas dos vários modelos que tem diante de si, de modo a combiná-las num único todo perfeito: "Ele deve retirar de todos os belos corpos aquelas partes que são especialmente elogiadas [...] o que será difícil, pois a beleza perfeita não é nunca encontrada num só corpo, mas se acha espalhada e dispersa em vários corpos diferentes".³⁹

No livro sobre a escultura sua teoria se acha mais desenvolvida. O livro termina com um quadro das proporções de um homem, que é prefaciado pela seguinte passagem:

Nos demos ao trabalho de anotar as principais medidas de um homem. Não escolhemos, no entanto, este ou aquele corpo individual, mas, na medida do possível, tentamos observar e anotar por escrito a beleza mais elevada espalhada, como em porções calculadas, entre vários corpos. [...] Escolhemos um número de corpos considerados pelos experimentados os mais belos, e tomamos as dimensões de cada um. Eles foram comparados entre si e, deixando de lado as medidas extremas que se achavam acima ou abaixo de certos limites, escolhemos aquelas que a concordância de muitos casos mostrou ser a média.⁴⁰

Isso revela um novo aspecto da teoria da imitação de Alberti: o desejo de fazer com que suas figuras se conformem não só com o que há de mais belo na natureza, mas também com o mais usual, o mais geral ou o mais típico.

Essa identificação do belo com o típico na natureza implica uma crença na concepção aristotélica da natureza como um artista perseguindo a perfeição e sempre impedido de atingi-la por acidente.⁴¹ De acordo com essa concepção, o artista, ao eliminar as imperfeições nos objetos naturais e ao combinar suas partes mais típicas, revela o que a natureza está o tempo todo almejando mas é sempre impossibilitada de produzir. Alberti simplificou as noções de Aristóteles sobre essa questão, pois ele chega à beleza-tipo por um processo de maior ou menor determinação da média aritmética, enquanto que em Aristóteles está envolvida alguma faculdade mais próxima da imaginação.

Essa mesma técnica prosaica de determinar a média, porém, é característica de Alberti e mostra o quanto ele estava distante de qualquer espécie de concepção idealista ou neoplatônica. Resultado do que ele diz a respeito de escolher o melhor e o típico na natureza é

que o artista é capaz de criar uma obra que é mais bela do que qualquer coisa nessa mesma natureza. Mas, para Alberti, isso só pode ser feito por uma série de processos que, todos, mantêm o artista em contato o mais próximo possível com a natureza, e isso é feito sem qualquer apelo à imaginação. A importância disso surgirá quando o desenvolvimento da estética no século XVI for considerado. Por ora é o bastante notar o quanto Alberti é consistente em sua fidelidade à natureza. Quase no final do tratado sobre a pintura, depois de ter aconselhado o artista a escolher apenas o melhor da natureza, ele imediatamente se apavora por ter talvez ido muito longe e lança um aviso àqueles que pensam poder negligenciar a natureza e confiar em sua própria habilidade e imaginação. Eles tomarão a trilha errada, diz, da qual jamais conseguirão se livrar.⁴²

Alberti varia um pouco no sentido que dá à palavra “natureza”. No tratado inaugural sobre a pintura, parece em geral querer dizer com isso simplesmente a soma dos objetos materiais não feitos pelo homem. Nas obras posteriores sobre a escultura, ele parece assumir o ponto de vista vagamente aristotélico discutido acima. Um dos resultados mais curiosos a que a aceitação, por Alberti, dessa definição de natureza o leva é a descrever a arquitetura como uma imitação da natureza, idêntica às artes diretamente representacionais. A idéia que subjaz a esse ponto de vista é de que a natureza age de acordo com certas leis gerais e segundo um método ordenado. O objetivo do arquiteto é, portanto, infundir em suas obras algo dessa ordem e desse método que encontramos na natureza. Os antigos arquitetos, diz ele, “sustentavam acertadamente que a natureza, o maior de todos os artistas na invenção de formas, era sempre o seu modelo. Sendo assim, reuniram, tanto quanto era humanamente possível, as leis segundo as

quais ela trabalha em suas produções e as introduziram em seu método de construção".⁴³ Os princípios a que Alberti se refere são definidos por qualidades como harmonia (*concinntas*), proporção, simetria.⁴⁴

Não há nada de espantosamente original nesse ponto de vista, que é feito de idéias tomadas de empréstimo a Aristóteles e Vitruvius, mas Alberti não estava interessado sobretudo na especulação estética abstrata, e, quando se põe a discutir essas qualidades extremamente gerais, com frequência se apropria de teorias tradicionais dos antigos. Ele próprio distingue as leis que governam a beleza dos edifícios como um todo, que são derivadas da filosofia, daquelas que lidam com as partes do edifício, que, baseadas na experiência, são propriamente a ocupação do arquiteto e o verdadeiro fundamento da arquitetura.⁴⁵

Quando Alberti desenvolveu pela primeira vez a sua filosofia, estava em perfeita concordância e simpatia com muitos dos melhores pensadores de Florença. Mas quando retomou contato com a sociedade florentina nos últimos anos de sua vida, entre 1464 e 1472, se deu conta de que a vida e a cultura aí haviam mudado. Os Medici agora controlavam totalmente a cidade, e, sob o seu domínio autocrático, a vida se tornara mais luxuriosa. A filosofia dos homens também havia mudado. Pois a cultura florentina do final do *Quattrocento* era dominada pelos neoplatônicos, encabeçados por Marsilio Ficino e Pico della Mirandola.

A relação de Alberti com o platonismo é um tanto quanto complexa. Muitas das idéias fundamentais de sua filosofia são, em última instância, de origem platônica, e Alberti muito provavelmente as tomou de empréstimo aos seguidores florentinos de Platão do século XIV e começo do XV, como Petrarca ou Brunel. Sua fé no homem e na vontade humana, sua doutrina de seguir a natureza, sua concepção do

príncipe e muitas outras de suas opiniões podem ser rastreadas nos escritos dos primeiros admiradores humanistas de Platão, tais como Salutati.⁴⁶ Mas no final do século XV a filosofia dos platonistas de Florença tinha mudado inteiramente. Sob a influência de Cosimo e de Lorenzo de' Medici, a Academia Platônica se havia desenvolvido, mas tendera a prestar ainda mais atenção aos escritos dos intérpretes alexandrinos de Platão do que ao próprio filósofo. Ficino e Pico estão mergulhados no misticismo, derivado em parte de Plotino e em parte de origens orientais. Esse neoplatonismo místico foi encorajado por Lorenzo de' Medici, talvez em parte por razões políticas. Seja como for, certamente serviu a seus fins; pois os neoplatônicos a essa época punham muito mais ênfase na vida contemplativa do que na ativa; e condiz com um autocrata manter os homens que pensam o quanto possível fora da política ativa, de modo que ele possa gozar de seu poder absoluto sem ser perturbado.

Alberti parece não ter simpatizado muito quer com os métodos de Lorenzo, quer com o tipo de neoplatonismo místico que ele encorajava. Às vezes é tido como um defensor dos neoplatônicos sob o argumento de que estava envolvido em várias de suas polêmicas. Mas sua concordância com eles parece limitar-se às doutrinas que sustentavam em comum com platônicos anteriores, não se estendendo àquelas idéias místicas que Ficino e Pico haviam acrescentado. Nada podia ser menos místico do que a forma de pensar de Alberti. Ele acreditava mais do que tudo na importância da vida ativa, e achava que o cidadão devia contribuir palpável e materialmente para o bem da cidade.⁴⁷ De fato, para os florentinos do final da década de 1640, Alberti devia parecer uma relíquia do período heróico de trinta anos antes. Em sua última obra, *De iarchia*, ele condena a luxúria da cidade e ataca os Medi-

ci quase abertamente, afirmando que o poder excessivo desperta vícios num homem, lembrando-lhes que o príncipe está sujeito às leis da cidade e deve preservar as liberdades dela.

Visto em relação a seus predecessores, as principais características de Alberti são o seu racionalismo, o seu classicismo, seu método científico e sua completa fé na natureza. Em relação aos neoplatônicos do final do *Quattrocento*, o traço que mais se destaca é a ausência total de imaginação em seus escritos. Tudo é atribuído à razão, ao método, à imitação, à mensuração; nada à faculdade criativa. E isso é bastante lógico. Os artistas do início do *Quattrocento* cujas idéias ele expressa estavam inteiramente ocupados em explorar o universo visível que só recentemente haviam descoberto. Aquilo de que necessitavam era orientação prática, não especulação abstrata; e foi exatamente isso o que Alberti lhes deu. Foi apenas no século seguinte que as doutrinas neoplatônicas entraram efetivamente em contato com a teoria da pintura, de modo mais notável na figura de Michelangelo, cujo primeiro treinamento se deu no círculo de Lorenzo de' Medici. Com ele, o artista se torna pela primeira vez "o Divino", e a concepção prática da arte defendida por Alberti dá lugar a uma doutrina mais elevada.

¹ Para detalhes dos vários textos a que este capítulo e os seguintes se referem, e para livros e artigos que lidam com o assunto tratado, ver Bibliografia, às páginas 210-16.

² Para os predecessores de Alberti, cf. os trabalhos seguintes: para Cennini, *Il libro dell'arte*, ed. por D.V.Thompson (1933); para Ghiberti, *I commentarii*, ed. por Schlosser (1912); para o *Trecento* e o início do *Quattro-*

cento em geral, J. von Schlosser, *Präludien*, e os seguintes artigos de L. Venturi: "La critica d'arte e Francesco Petrarca", *L'Arte*, xxv; "La critica d'arte nel Trecento e nel Quattrocento", *L'Arte*, xx; "La critica d'arte al fine del Trecento", *L'Arte*, xxviii.

³ Cf. *De re aed.*, livro VII, capítulo 3.

⁴ *De re aed.*, livro IV, capítulo 2.

⁵ *Ibid.*, livro IV, capítulo 5.

⁶ *Ibid.*, livro VIII, capítulo 6.

⁷ Em certo sentido, ele estava apenas dando forma sistemática a uma tendência já visível na arquitetura italiana do século XIV. Várias cidades do norte da Itália, tais como Cremona e Piacenza, tinham praças centrais em volta das quais estavam agrupados os principais prédios públicos. Mas é apenas no século XV que encontramos um projeto padronizado repetido ao redor de uma praça, como na Piazza S. Marco em Veneza, ou aquele em frente à Annunziata em Florença, ambas as quais foram em grande parte projetadas no *Quattrocento*. Os planos de Pio II para Pienza mostram algo do mesmo espírito, e as idéias de Nicolau V de ligar S. Pietro com o Castel S. Angelo, nas quais Alberti estava envolvido, é um projeto do mesmo gênero ainda mais ambicioso.

⁸ *De re aed.*, livro VIII, capítulo 5.

⁹ *Ibid.*, livro IV, capítulo 1.

¹⁰ *Ibid.*, livro VIII, etc.

¹¹ *Ibid.*, livro IX, capítulo 1. Alberti entende por cidadãos principais aqueles que são responsáveis pelo governo da cidade; e as qualificações que exige para isso são extremamente típicas: ou a sabedoria, que permitirá a um homem criar leis e supervisionar a vida religiosa da cidade; ou a experiência, que lhe dará um lugar no executivo; ou a riqueza, que traz prosperidade à cidade e é a única a tornar possível aos outros dois gru-

- pos realizar suas funções. (Cf. livro IV, capítulo 1.)
- ¹² Ibid., livro IX, capítulo 1.
- ¹³ *Della pittura*, in Leone Battista Alberti *Kleinere Kunsttheoretische Schriften*, ed. Janitschek, p. 145.
- ¹⁴ *De statua*, em Janitschek, op. cit., p. 189.
- ¹⁵ *De re aed.*, livro VI, capítulo 3.
- ¹⁶ Ibid., livro IV, capítulo 1.
- ¹⁷ *Della pittura*, cit., pp. 105, 117.
- ¹⁸ *De re aed.*, livro VII, capítulo 10.
- ¹⁹ *Della pittura*, cit., p. 121.
- ²⁰ Ibid.
- ²¹ Em geral, Alberti demonstra maior admiração por Roma do que pela Grécia. Ele sustenta, por exemplo, que a arquitetura atingiu sua primeira maturidade na Grécia mas sua perfeição final em Roma (cf. *De re aed.*, livro VI, capítulo 3).
- ²² Ibid., livro IX, capítulo 10.
- ²³ Embora o que aprendeu do estudo dos prédios sobreviventes tenha sido de maior ajuda ainda (cf. *ibid.*, livro III, capítulo 16).
- ²⁴ Ibid., livro VI, capítulo 1.
- ²⁵ *Della pittura*, cit., p. 143. [N.T.: A tradução, aqui e nas outras citações de *Della Pittura*, visando a conformar-se à de Anthony Blunt para o inglês, difere ligeiramente da de Antonio da Silveira Mendonça em: Leon Battista Alberti, *Da Pintura*, Editora da Unicamp, 1999, p. 137. Mesmo assim, daremos entre colchetes as páginas desta edição, caso o leitor deseje consultá-la.] Esse naturalismo está refletido em certos exemplos que Alberti dá: como, por exemplo, quando ele se refere a Narciso como o primeiro pintor, uma vez que sua imagem refletida na água era uma cópia exata dele numa superfície plana (*ibid.*, p. 91).

- ²⁶ Ibid., p. 69.
- ²⁷ Ibid., p. 101. [N.T.: Antonio da Silveira Mendonça, na página 109 da edição citada, traduz por “véu” o que aqui traduzimos por “rede”.] No *De statua*, Alberti supre o escultor de um mecanismo por meio do qual também ele pode atingir a precisão matemática que o realismo exigia. Consistia numa série de círculos e fios de prumo que permitiam ao escultor medir em termos de altura e projeção o contorno de qualquer figura ou objeto tridimensional.
- ²⁸ Ibid., p. 151. [*Da Pintura*, p. 142.]
- ²⁹ Ibid., p. 153. [*Da Pintura*, p. 144.]
- ³⁰ *De re aed.*, livro VI, capítulo 2.
- ³¹ Ibid.
- ³² Ibid., livro IX, capítulo 5.
- ³³ *De re aed.*, livro VI, capítulo 4.
- ³⁴ *Della pittura*, cit., p. 139; cf. também p. 91.
- ³⁵ *De re aed.*, livro IX, capítulo 8.
- ³⁶ Ibid., livro IX, capítulo 5.
- ³⁷ Ibid., livro VI, capítulo 2.
- ³⁸ Cf. *Della pittura*, cit., p. 119, e *De re aed.*, livro VI, capítulo 2.
- ³⁹ *Della pittura*, cit., p. 151. [*Da Pintura*, p. 142.]
- ⁴⁰ *De statua*, p. 199.
- ⁴¹ Essa concepção da natureza está relacionada com o ponto de vista de Alberti segundo o qual o homem deve seguir a natureza em sua maneira de viver. Veja-se anteriormente, p. 15
- ⁴² *Della pittura*, cit., pp. 151 e 153.
- ⁴³ *De re aed.*, livro IX, capítulo 5.
- ⁴⁴ Ibid.
- ⁴⁵ *De re aed.*, livro VI, capítulo 5.

⁴⁶ Cf. N. Robb, *Neoplatonism of the Italian Renaissance*, 1935, capítulo 2.

⁴⁷ Um exemplo típico da diferença entre Alberti e os neoplatônicos surge em suas concepções do amor. Ficino e Pico desenvolveram as crenças místicas dos platônicos alexandrinos, e concebiam o amor como a contemplação da beleza divina. Para Alberti, o amor tinha antes de tudo uma função social, e é como a base da vida familiar que ele aparece com maior frequência em seus escritos.

II. LEONARDO

À exceção de Michelangelo, Leonardo é o único grande pintor do Renascimento italiano a deixar por escrito alguma quantidade de material se ocupando das artes, e devemos supor que as opiniões e idéias de um homem como esse lancem mais luz sobre as teorias da arte do Renascimento do que todos os tratados sistemáticos e filosóficos dos leigos que escreveram no século XVI. Muitas de suas teorias nos dão, é claro, informações sobre os métodos e idéias do período que não podemos obter de nenhuma outra fonte, mas a confusão dos manuscritos que sobreviveram e a falta de plano nas notas torna impossível deduzir uma teoria das artes realmente coerente a partir das obras escritas de Leonardo.

Leonardo evidentemente pretendia escrever um tratado exaustivo sobre a pintura e, de acordo com Luca Pacioli, pelo menos algumas seções dele estavam prontas por volta de 1498. Se assim for, as partes em questão se perderam, mas muitos projetos para o esboço geral do tratado, nem todos coerentes um com o outro, sobrevivem no material existente. O que de fato nos restou dos escritos de Leonardo é uma enorme quantidade de notas, a maior parte garatujada nas margens de cadernos de desenhos. Essas notas ou são passagens que Leonardo copiou do que lia, ou idéias originais corporificando uma teoria ou observação pessoais.

Os manuscritos passíveis de serem datados cobrem um período que vai de 1489 a 1518. Os originais podem ser encontrados em diversas bibliotecas públicas e privadas, particularmente em Paris e em Windsor, e

a maior parte foi publicada.¹ Mais importante ainda, porém, para os presentes fins, é uma cópia dos originais, atualmente na Biblioteca do Vaticano, feita por um estudante do século XVI, evidentemente com a intenção de publicação, em que as notas são até certo ponto organizadas por assuntos.² A primeira edição impressa, baseada em duas outras cópias manuscritas,³ foi publicada em Paris por Dufresne em 1651. Tem pouca importância para o estudo do texto, já que é incompleta e incorreta, e o seu principal interesse está nas gravuras que a ilustram, feitas a partir de desenhos executados por Poussin para explicar certos pontos nos escritos de Leonardo.

Leonardo nasceu em 1452 e, enquanto crescia em Florença, a principal influência intelectual na cidade era a dos neoplatônicos abordados no capítulo anterior. Mas, embora eles dominassem o campo filosófico, o velho método científico nas artes, que vimos na obra de Alberti, sobreviveu sob a forma de uma tradição de ateliê, sobretudo por intermédio de pintores como Verrochio, de quem Leonardo foi aluno.

A base das observações científicas de Leonardo, que cobriam todos os ramos do estudo dos fenômenos naturais — zoologia, anatomia, botânica, geologia, assim como problemas mecânicos e matemáticos —, era uma crença profunda no valor da experimentação e da observação direta. Foi pelo que ele de fato viu — no corpo humano, nas plantas ou na formação das rochas — que superou inteiramente seus contemporâneos, inclusive os especialistas nas várias ciências que estudou. Seu conhecimento da anatomia humana não foi atingido por profissionais da medicina senão meio século após sua morte, e muitos dos fatos por ele observados tiveram de esperar ainda mais tempo antes de poder ser encaixados apropriadamente no modelo humano do universo.

Leonardo expressa sua fé na experimentação em várias ocasiões. Num grupo de notas, ataca a especulação abstrata dos escolásticos. Ele inverte rigorosamente o cânone medieval segundo o qual uma ciência só é exata se for puramente especulativa, sendo meramente mecânica se entrar em contato com o universo material:

Dizem que todo conhecimento resultante da experimentação é mecânico, que é científico se começar e acabar na mente, e que é semimecânico se brotar do puro conhecimento e terminar numa atividade manual. Mas me parecem inúteis e repletas de erro aquelas ciências que não brotam da experimentação, a fonte de toda certeza, e que não levam à verdade experimental, isto é, aquelas em que nem o começo, nem o meio, nem o fim dependem de um dos cinco sentidos. E se duvidamos da certeza de tudo que nos vem por intermédio dos sentidos, o quanto não duvidaremos daquelas coisas que não podem ser testadas por eles, tais como a natureza de Deus e da alma e coisas assim.⁴

Aqui a fé de Leonardo no mundo material e na evidência dos sentidos levou-o a opiniões que em tempos menos seguros teriam resultado em complicações com as autoridades eclesiásticas, mas a passagem mostra o quão profundamente ele se opunha à especulação que não se baseasse na experiência. O seu sentimento verdadeiro se acha resumido na fórmula tomada de empréstimo a Aristóteles: “Todo o nosso conhecimento tem sua origem em nossas percepções”.⁵

Leonardo aplicou ao princípio de autoridade o mesmo argumento aplicado ao método de especulação abstrata: “Muitos acharão que podem me censurar com razão alegando que minhas provas se opõem à autoridade de certos homens tidos na mais alta conta por seus juízos desprovidos de experiência; isso sem considerar que minhas obras são

o resultado da experimentação pura e simples, que é a única mestra verdadeira".⁶ Essa é uma extensão do teste individual de verdade que Alberti e os primeiros humanistas já haviam substituído ao teste de autoridade. "Todo aquele que, numa argumentação, apela para a autoridade não usa a inteligência mas sim a memória."⁷

Em certo sentido, Leonardo deu continuidade aos princípios científicos que Alberti aplicara às artes; mas há diferenças importantes entre os respectivos métodos. Enquanto Alberti aplica os processos ordinários de dedução aos fatos que observa com o intuito de chegar às leis gerais, a força de Leonardo consiste na observação efetiva dos fenômenos, e ele é pouco afêito a deduzir leis gerais de suas observações. Além disso, as generalizações que eventualmente faz quase sempre estão baseadas de perto na obra de seus predecessores, sobretudo os filósofos medievais.

Para Leonardo, assim como para Alberti, a pintura é uma ciência devido ao seu fundamento na perspectiva matemática e no estudo da natureza. É baseada em "princípios científicos e verdadeiros",⁸ mas esses princípios derivam da observação, como fica claro quando Leonardo, após enumerar uma série de sugestões práticas para o pintor, afirma que elas são "o resultado da sólida experiência, a mãe comum de todas as Ciências e Artes".⁹

Considerada como um tipo de conhecimento, a arte da pintura deve ser julgada segundo dois critérios: a exatidão de suas premissas e métodos e a completude do conhecimento representado por suas produções.

A exatidão da pintura depende de vários fatores: em primeiro lugar, depende do olho, que é o último dos sentidos a se enganar facilmente;¹⁰ em segundo lugar, o pintor não se baseia unicamente no olho, mas verifica os seus juízos pela mensuração concreta;¹¹ e, em terceiro, a pintura é baseada nos princípios da geometria.¹²

A importância que Leonardo atribui à completude com que a arte representa a natureza, ao alcance de seu tipo particular de verdade, surge mais claramente nas disputas sobre a dignidade relativa das várias artes, cujo significado será discutido mais à frente.¹³ Ao polemizar com os defensores da poesia, Leonardo sustenta que a pintura é a arte maior porque "faz imagens das obras da natureza com mais verdade do que o poeta",¹⁴ e em outras passagens ele expressa o mesmo ponto de vista de maneiras diferentes. A pintura está para a poesia assim como a realidade está para a sombra,¹⁵ e em outro lugar ele diz: "Escreva num lugar o nome de Deus, e ponha do lado oposto uma figura a representá-lo, e observe qual será mais profundamente reverenciado".¹⁶ A mesma idéia surge quando Leonardo defende a superioridade da pintura sobre a escultura porque esta não pode usar a cor, ou a perspectiva aérea, ou representar corpos luminosos ou transparentes, nuvens, tempestades e várias outras coisas.¹⁷ Tudo isso sugere que a completude com a qual uma determinada arte representa a natureza é, depois da exatidão de seus métodos, um dos critérios pelos quais ela deve ser julgada.

Já que a pintura é um tipo de ciência, seus procedimentos devem ser checados a cada passo pelo juízo racional. "Aquele cujas obras estão à frente de seu juízo é um pobre mestre; mas aquele mestre cujo juízo ultrapassa sua obra avançará para a perfeição de sua arte."¹⁸ E o fato de que o juízo em arte é um processo racional se torna ainda mais claro em outra seção em que Leonardo aconselha o artista a ouvir a opinião de todos os seus amigos a respeito de suas pinturas: "Estai, pois, preparado para ouvir com paciência as opiniões dos outros; e considerai bem e pensai cuidadosamente se aquele que critica a vossa obra tem ou não motivo para fazê-lo. Se achardes que tem, corrigi-a; se não, fazei de

conta que não o entendestes, ou, caso seja um homem de mérito, fazei-o entender pelo raciocínio (*per racione*) que está errado”.¹⁹

A pintura, portanto, é uma ciência, mas difere das outras ciências porque implica a produção de uma obra de arte material. Numa passagem importante, Leonardo enumera aqueles elementos, como a perspectiva, que compõem a ciência da pintura, e “que existem na mente dos que pensam nela. Daí brota a execução (*operatione*), que é muito mais nobre do que o pensamento ou a ciência”.²⁰ Esta é uma inversão notável da idéia corrente, que Leonardo parece aceitar em outras ocasiões, de que a execução concreta era manual e, por essa razão, desprezível.

Segundo Leonardo, portanto, a pintura é uma ciência que tem como produto material uma obra que é uma reprodução de alguma parte da natureza. Voltamos, pois, à concepção da pintura como a imitação científica da natureza, embora vejamos mais tarde que as idéias de Leonardo a respeito dessa imitação são diferentes das de Alberti.

Leonardo enfatiza constantemente o fato de que a imitação artística é um ato científico e não um mero processo mecânico. Sente um desprezo particular por aqueles que ignoram a teoria e julgam que pela simples prática conseguirão produzir obras de arte: “Aqueles que se devotam à prática sem ciência são como marinheiros que se lançam ao mar sem leme ou bússola e que nunca podem saber ao certo para onde estão indo. A prática deve estar sempre fundada na teoria segura”.²¹ Ele também desaprova os que confiam em estratagemas para a imitação exata, como a rede de Alberti ou o método de pintar sobre um pedaço de vidro seguro diante da vista. Estes só deveriam ser usados como truques para cortar caminho ou poupar trabalho por aqueles que tivessem conhecimento suficiente da teoria, ou seja, sobretudo

de perspectiva, para serem capazes de verificar sua obra de acordo com critérios científicos.²²

Tal como ocorre com todas as idéias de Leonardo, a originalidade de sua concepção da imitação da natureza só pode ser percebida em seu tratamento de problemas específicos. Uma parte bastante grande das notas é dedicada à observação científica de fatos relevantes para o pintor. Em alguns – por exemplo, nos que lidam com a perspectiva linear –, ele pisa em solo que já fora coberto por autores anteriores, mas no que diz respeito à maioria dos assuntos suas observações são inteiramente originais e de espantosa acuidade. Naquelas seções em que escreve sobre os movimentos de um homem e as atitudes que tomará ao desempenhar diferentes ações, talvez esteja apenas registrando aquilo que era até certo ponto a propriedade comum dos pintores florentinos e reforçando as investigações de homens como os irmãos Pollaiuolo. Suas notas sobre botânica, particularmente sobre o crescimento das árvores, são muito mais pessoais, pois, antes de sua época, os homens tinham dedicado pouca atenção ao estudo científico da natureza inanimada em si mesma.

Mas as notas em que a exatidão de suas observações é mais espantosamente evidente são aquelas que lidam com a luz e a sombra e aquelas sobre perspectiva aérea. Às primeiras ele atribui grande importância porque, sem a distribuição correta de luz e sombra, uma pintura não terá a aparência de relevo. Os detalhes do seu tratamento do assunto não são relevantes aqui, mas uma amostra dará uma idéia de quão cuidadosamente observava a natureza. Leonardo notou que as sombras projetadas pelo sol numa superfície branca são azuis,²³ uma idéia que só veio a ser retomada na segunda metade do século XIX, quando se tornou uma das descobertas fundamentais do impressionis-

mo. Infelizmente, porém, isso não o levou a fazer outras experiências com a teoria das cores, na qual não estava particularmente interessado. Em matéria de perspectiva aérea, ele surge como um inovador completo. Autores anteriores, como Alberti, tinham aparentemente pouca consciência de que as extremidades dos objetos perdem a clareza de definição e os seus detalhes perdem a nitidez à medida que se afastam. Aparentemente, sequer se aperceberam – ou talvez não tenham se interessado pelo fato – de que as montanhas são azuis à distância, e embora alguns pintores anteriores a Leonardo, ou contemporâneos independentes como Perugino, tenham atinado em suas pinturas com a possibilidade desse tipo de perspectiva, isso se deu apenas de modo muito vago. Leonardo foi o primeiro a desenvolver um estudo verdadeiramente sistemático do assunto, cujos efeitos estão presentes tanto em suas pinturas quanto em seus escritos teóricos.

Esses exemplos da observação científica de Leonardo demonstram a importância que atribuía à exatidão dos métodos na pintura e o cuidado com que fundava essa exatidão na experimentação direta com a natureza. Outros detalhes de sua teoria são relevantes para seu segundo critério, o de que a pintura deve ser tão completa quanto possível em sua representação da natureza.

A crença de Leonardo na imitação exata da natureza é maior ainda do que a de Alberti. Ele constantemente erige essa exatidão como o teste final da pintura, como, por exemplo, quando diz: “Que a pintura digna do maior elogio é aquela que está mais de acordo com a coisa imitada”;²⁴ e, embora em outras passagens sua opinião a esse respeito pareça variar, ele certamente a considera de grande importância, já que recomenda ao pintor que sempre carregue consigo um espelho e veja se o que está ali refletido está exatamente de acordo com a sua

pintura,²⁵ e, em outro lugar, se refira ao reflexo no espelho como “a verdadeira pintura”.²⁶

O artista, portanto, deve imitar com exatidão a natureza, e não deve tentar melhorá-la, pois isso só o levará a tornar-se antinatural e amaneirado.²⁷ Nesse assunto, Leonardo é ainda mais convictamente oposto a todo idealismo do que Alberti. Não há nenhum traço disso em seus conselhos práticos ao pintor, e ele nunca sugere que o artista deva fazer com que a natureza se conforme a uma idéia qualquer existente em sua cabeça, embora a própria natureza esteja, é claro, sujeita a leis gerais.

Leonardo põe pouca ênfase no processo de seleção do mais belo da natureza proposto por Alberti. É evidente, pelas passagens citadas, que ele deseja que o pintor copie tudo o que há na natureza e não se imponha limites ao deixar de fora certas classes de coisas; e, em muitas outras notas, fala da beleza de todas as obras da natureza sem fazer qualquer distinção entre graus diferentes de beleza.²⁸ Podemos ver por outras seções, porém, que tem consciência de que nem toda a natureza é igualmente bela, mas acredita que toda ela é digna, mesmo assim, de ser imitada pelo pintor. Tanto o pintor quanto o poeta descrevem “a beleza ou feiúra de um corpo”,²⁹ e a introdução da feiúra se presta inclusive a um propósito definido, pois o contraste das partes bela e feia serve para realçar cada uma delas com maior intensidade.³⁰ O contraste, que em outro lugar é recomendado por Leonardo como uma qualidade que se deve sempre buscar,³¹ é um elemento muito importante em sua teoria e pode ser relacionado a um dos aspectos mais gerais de seu pensamento: que ele está sobretudo interessado não no belo e sim no individual e no característico. Com isso, opõe-se inteiramente a Alberti, que, com sua busca da proporção perfeita, do tipo

generalizado de figura humana e assim por diante, estava sempre buscando o belo. Leonardo parece achar que, desde que seja capaz de fazer suas figuras reais, individuais e vivas, não importa se elas não se conformem a algum padrão absoluto de harmonia. Em sua prática, ele seguiu consistentemente esse princípio, como se pode ver pela série extraordinária de caricaturas nos livros de desenhos.³²

Leonardo discorda da busca exclusiva, por parte de Alberti, do belo na natureza, assim como de sua busca do geral e do típico, intimamente associada àquela. É o que se deduz do que acabamos de dizer a respeito do seu interesse pelo individual e o característico. Isso se evidencia sobretudo quando discute as proporções da figura humana. Alberti tentou fixar um cânone único de proporção que se aplicasse a todas as figuras humanas. Leonardo explora a questão justamente pelo lado oposto. Ele se concentra na variedade infinita que a natureza exhibe na figura humana: "Um homem pode ser bem proporcionado se for baixo e atarracado, ou alto e magro, ou médio; e qualquer um que não observe essa variedade fará sempre suas figuras de acordo com um único modelo, de modo que todas se parecerão a irmãos, o que é bastante condenável".³³ Leonardo se vê compelido a admitir que as proporções de um homem são fixas na altura (presumivelmente devido a uma falsa dedução a partir do comprimento fixo dos ossos), mas incita o pintor a fazê-las variar o quanto possível na largura.³⁴ O que tem importância vital não é que os membros de uma figura devam obedecer a uma regra fixa de proporção, mas que devam ser harmoniosos entre si, de modo a que não se veja, por exemplo, uma mão feminina num braço musculoso.³⁵

O contraste entre as concepções de Leonardo e de Alberti a propósito da proporção corresponde a certas mudanças que ocorreram na pintura no século xv. Na época de Alberti, quando os artistas ainda se

empenhavam na volta ao realismo depois do estilo não-realista da Idade Média, era necessário aos interesses do realismo estabelecer quais eram aproximadamente as proporções de um homem, não tendo sido essa uma questão relevante para os artistas na Idade Média. As teorias da proporção de Alberti, por conseguinte, eram uma arma para estabelecer a primeira etapa do realismo. Mas na época de Leonardo a situação mudara. O realismo se estabelecera firmemente, e os artistas conheciam suficientemente bem as proporções corretas do corpo humano. Sua tendência era usá-las mecanicamente e produzir uma uniformidade acadêmica, de modo que era necessário dar o conselho oposto ao que Alberti havia corretamente dado. Assim, em oposição à estilização e à monotonia em que os artistas florentinos ameaçavam cair, Leonardo enfatizou a importância da variedade na proporção da figura humana.

A fé convicta de Leonardo na natureza o leva a censurar aqueles que se dedicam a imitar o estilo de outros mestres: "Nunca imiteis o estilo de outro pintor, ou sereis chamado de neto e não de filho da natureza em vossa arte".³⁶ Ele abre uma exceção para o jovem pintor, que deve estudar a obra dos mestres como treinamento mas deve abandonar essa prática logo que possível.³⁷ O perigo de copiar o estilo de outro pintor é que tal coisa leva ao maneirismo, e isso, aos olhos de Leonardo, é um dos piores pecados, uma vez que o maneirismo exclui o naturalismo.³⁸ O maneirismo em geral nasce da repetição constante de um truque de qualquer espécie sem se reportar à natureza, de modo que, no fim, um hábito inconsciente se forma e o artista não percebe que está indo de encontro à natureza.³⁹ O mesmo tipo de sorte com toda probabilidade recairá sobre o artista que confia em sua memória em vez de estudar a natureza diretamente.⁴⁰

Mais um pequeno ponto ilustra as concepções de Leonardo sobre a imitação na natureza: a importância que ele confere ao relevo numa pintura. Se uma pintura não dá a sensação de relevo, ela não satisfaz a condição básica para a semelhança com a coisa retratada. Para Leonardo, essa qualidade tem maior importância do que a beleza da cor ou a correção do desenho: “A primeira tarefa do pintor é fazer uma superfície plana dar a impressão de ser um corpo erguido e se destacando dessa superfície, e quem quer que suplante os outros nesse ponto merece os mais altos elogios. E esse estudo, ou melhor, esse ápice de nosso conhecimento, depende de luzes e sombras”.⁴¹ Trata-se de um alto elogio para a mera sugestão de relevo, mas este é para Leonardo uma qualidade tão essencial a qualquer tipo de boa pintura que nada do que possa dizer é bom o suficiente para ela, e ele volta várias vezes ao assunto em suas notas.⁴²

A visão de mundo de Leonardo é antropocêntrica, mas nisso é bem menos restrita do que a de Alberti. Este pensa em tudo relativamente ao homem, enquanto Leonardo estava profundamente interessado em animais e plantas em si mesmos, e não apenas por sua utilidade para o homem. Assim, quando Leonardo afirma que a pintura imita toda a natureza, ele inclui aí não apenas o homem mas também todas as criaturas vivas e também a natureza inanimada. Sabemos que dedicou uma seção de seu tratado às proporções do cavalo, e grande número dos fragmentos que sobreviveram tratam de árvores e dos aspectos gerais da paisagem. “Como pintar a noite”, “Como pintar uma tempestade” são títulos de capítulos típicos, e todas as notas lidando com perspectiva aérea visam a uma apresentação mais completa da paisagem. Sem um conhecimento da paisagem, o artista nunca seria *universal*, e sua imitação da natureza seria incompleta.

A pintura histórica, em que o artista se vê compelido a mostrar todos os aspectos de seu talento, é o tipo mais alto e mais nobre de pintura. Exige conhecimento universal, embora o elemento mais importante nela seja a pintura do homem. Esta, porém, engloba não apenas a pintura de seu corpo mas também a de sua mente: “O bom pintor deve pintar principalmente duas coisas: o homem e as idéias em sua mente. A primeira é fácil, a segunda difícil, porque as idéias só podem ser expressas por intermédio de gestos e dos movimentos dos membros”.⁴³ É com essa finalidade que Leonardo desenvolve a sua teoria da expressão, a que devota largo espaço e que será retomada e ampliada por quase todos os teóricos posteriores, particularmente na França. Leonardo repete com frequência o quão importante é mostrar as emoções e idéias na mente de uma pessoa por meio de seus gestos e de sua expressão facial, e dá várias indicações de como isso pode ser feito. É típico de sua confiança na natureza o fato de que o seu principal conselho é que o pintor deve estudar as pessoas enquanto elas discutem, ou ficam zangadas, ou parecem tristes, ou demonstram qualquer outra emoção, para ver por intermédio de que gestos expressam os seus sentimentos,⁴⁴ tomando ao mesmo tempo cuidado para que elas não saibam que estão sendo observadas e desse modo não se sintam constrangidas. Ele, porém, leva adiante esse conselho anotando o modo como certas emoções deveriam ser expressas,⁴⁵ e, embora esses detalhes sejam sem dúvida baseados em sua própria observação, esse parece ser o começo daquela sistematização do gesto e da expressão que foi levada ao extremo pelos teóricos franceses do século xvii. Mais um passo avante na mesma direção, porém, é o representado por sua sugestão de que se pode descobrir os gestos apropriados a partir do estudo dos mudos, que têm apenas a linguagem dos gestos para expressar seus sentimentos.⁴⁶

Estreitamente relacionada com a expressão está outra teoria que fez mais tarde grande sucesso e que se encontra pela primeira vez em Leonardo, a teoria do decoro. Os gestos feitos por uma figura devem não apenas mostrar os seus sentimentos, mas também ser apropriados à sua idade, classe e posição. Do mesmo modo a sua roupa, o cenário em que se movimenta e todos os outros detalhes da composição:

Observai o decoro, isto é, a adequabilidade de ação, roupa, cenário e circunstâncias à dignidade ou à humildade das coisas que quereis apresentar. Deixai que um rei seja dignificado por sua barba, seu porte e sua vestimenta; deixai que o local seja rico, e que os subordinados se posicionem com reverência e admiração, em roupas dignas de uma corte real e apropriadas a ela [...] Deixai que os movimentos de um ancião não sejam idênticos aos de um jovem, nem os de uma mulher aos de um homem, nem os de um homem aos de uma criança.⁴⁷

Nas mãos de Leonardo, o decoro é um simples elemento na representação integral do mundo exterior, sem o qual a pintura histórica estaria incompleta e seria inconvincente. Mais tarde, a teoria passou a servir a propósitos inteiramente diferentes.⁴⁸

Todas as notas de Leonardo citadas até aqui dizem respeito à sua concepção do artista como cientista. Mas em oposição a essa figura situa-se o artista como criador e inventor. Por maior que possa ser a crença de Leonardo de que a pintura é uma atividade científica, ele percebe que ela não é apenas uma ciência, e que a um pintor são necessárias certas faculdades que não são essenciais ao cientista. O jovem artista necessita de um talento natural, enquanto que, de acordo com Leonardo, o estudante de matemática é capaz de aprender por mera aplicação.⁴⁹ A impossibilidade de produzir obras de arte unicamente

por métodos científicos também está implícita quando ele afirma a respeito da geometria e da aritmética que “essas duas ciências só se estendem a um conhecimento da quantidade [...] mas não se ocupam da qualidade, que forma a beleza das obras da natureza e a glória do mundo”.⁵⁰ A pintura, no entanto, “estuda com especulação filosófica e sutil as qualidades de toda forma”.⁵¹ Além disso, o pintor deve, “por meio do desenho, mostrar ao olho de modo visível a idéia e a invenção que existem primeiramente em sua imaginação (*nella sua immaginativa*)”.⁵² E, em outro capítulo, ele afirma de modo mais geral: “de fato, o que quer que exista em essência, na forma material ou na imaginação, tudo isso o artista tem primeiramente em sua cabeça e em seguida no trabalho de sua mão”.⁵³ Ele chega a comparar, em uma ocasião, essa faculdade inventiva com o poder de Deus ao criar o mundo: “aquele poder divino, que assenta no conhecimento do pintor, transforma a sua mente na cópia da mente divina, pois com uma mão livre ele é capaz de produzir diversos seres, animais, plantas, frutos, paisagens, campos abertos, abismos, lugares terríveis e assustadores”.⁵⁴

Sendo assim, o pintor é não apenas um cientista que copia a natureza, é também um criador; ele pode desenhar “não apenas as obras da natureza, mas infinitamente mais do que as que a natureza produz”,⁵⁵ e supera a natureza “pela invenção (*fantione*) de formas infundáveis de animais e ervas, plantas e paisagens”.⁵⁶ Em outro capítulo, Leonardo dá exemplos dos tipos de coisas que o artista pode inventar – monstros, paisagens desconhecidas, montanhas, planícies e assim por diante.⁵⁷

Mas Leonardo nunca encoraja o artista a dar livre curso a sua imaginação. O que ele inventa tem de ter sempre a mais exata base e justificativa na natureza. Mesmo que na verdade não exista, deve apresentar-se ao espectador como se pudesse existir. Se a visão imaginada não

for construída a partir de matéria-prima retirada diretamente da natureza, será vaga e incompleta, porque “a imaginação não vê o esplendor que os olhos vêem”,⁵⁸ e “a imaginação se situa em relação à realidade tal como as sombras em relação ao corpo que as projeta”.⁵⁹ Mesmo que o artista queira pintar um monstro puramente fantástico, ele deverá construí-lo a partir de membros observados nos mais diversos animais, ou não será convincente.⁶⁰ Assim, Leonardo dá ao artista o seguinte conselho final a respeito do método de aprovisionar e estimular sua imaginação:

Consciente de que não podeis ser um bom pintor exceto se fordes um mestre universal capaz de imitar com vossa arte todas as qualidades das formas produzidas pela natureza, e de que não sereis capaz de fazê-lo exceto se as virdes em vossa mente e as copiardes daí, quando fordes pelos campos voltai a mente para os mais variados objetos e estudai-os um após o outro, formando um feixe de coisas selecionadas e escolhidas.⁶¹

Desse modo, o artista preencherá sua mente com imagens baseadas no conhecimento exato da natureza e sua imaginação terá uma base segura para suas invenções.

Essa dupla concepção da função do artista como observador científico e criador imaginativo se acha perfeitamente expressa nas pinturas e, sobretudo, nos desenhos de Leonardo. Aqui o material coletado no estudo minucioso dos fenômenos naturais parece ter sido transmutado pela imaginação, num processo quase mágico de que Leonardo não dá nenhuma explicação em seus escritos.

¹ Principalmente por J. P. Richter em *The literary works of Leonardo da Vinci*, Londres, 1880-1803, e 1939; por C. Ravaisson-Mollien em *Les Manuscrits de Léonard de Vinci*, Paris, 1881-1891; na edição do Codex Atlanticus publicada pela Accademia dei Lincei, Roma, 1884-1904; e por Beltrami em *Il codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca del principe Trivulzio in Milano*, Milão, 1891. A Commissione Vinciana deu início a uma edição completa dos manuscritos.

² Esse manuscrito formou a base da edição dos escritos de Leonardo preparada por H. Ludwig para os *Quellenschriften für Kunstgeschichte* de Eitelberger, a qual é a edição mais conveniente e a que em geral nos referimos aqui.

³ O Codex Barberini e um manuscrito na Ambrosiana.

⁴ Ludwig, op. cit., parágrafo 33.

⁵ Richter, op. cit., parágrafo 1147.

⁶ Richter, op. cit., parágrafo 12.

⁷ Ibid., parágrafo 1159.

⁸ Ludwig, op. cit., parágrafo 33.

⁹ Richter, op. cit., parágrafo 18.

¹⁰ Ludwig, op. cit., parágrafo 11.

¹¹ Ibid., parágrafo 47 e cf. parágrafo 36.

¹² Ibid., parágrafo 3.

¹³ Cf. adiante, capítulo IV.

¹⁴ Ludwig, op. cit., parágrafo 14.

¹⁵ Ibid., parágrafo 2.

¹⁶ Ibid., parágrafo 19.

¹⁷ Ibid., parágrafo 38.

¹⁸ Ibid., parágrafo 57.

¹⁹ Ibid., parágrafo 75.

- ²⁰ Ludwig, op. cit., parágrafo 33.
²¹ Ibid., parágrafo 80.
²² Ibid., parágrafo 39.
²³ Ibid., parágrafos 196, 467.
²⁴ Ludwig, op. cit., parágrafo 411.
²⁵ Ibid., parágrafo 408.
²⁶ Ibid., parágrafo 410.
²⁷ Ibid., parágrafo 411.
²⁸ P. ex. *ibid.*, parágrafos 23, 24.
²⁹ Ibid., parágrafo 32.
³⁰ Ibid., parágrafo 139.
³¹ Ibid., parágrafo 187.
³² Numa passagem, ele parece voltar atrás nesse ponto de vista. Afirma que, se o artista der belos rostos a suas figuras, isso acrescentará “uma graça nada pequena” a uma pintura, e que isso pode ser feito selecionando-se os melhores traços de rostos de beleza reconhecida; mas este é um exemplo isolado (*ibid.*, parágrafo 137).
³³ Ludwig, op. cit., parágrafo 78.
³⁴ Ibid., parágrafo 270.
³⁵ Ibid., parágrafo 272.
³⁶ Ibid., parágrafo 81.
³⁷ Ibid., parágrafo 47.
³⁸ Ibid., parágrafo 58.
³⁹ Ibid., parágrafo 411.
⁴⁰ Ibid., parágrafo 76.
⁴¹ Ibid., parágrafo 412.
⁴² Alberti também sublinhou bastante a importância do relevo na pintura, mas seu método para obtê-lo é o da tradição plástica da pintura flo-

rentina no *Quattrocento* – o contorno forte e a colocação cuidadosa das sombras. Leonardo sugere um contorno suavizado e sombras indistintas.

- ⁴³ Ludwig, op. cit., parágrafo 180.
⁴⁴ Ibid., parágrafo 173.
⁴⁵ E.g. *ibid.*, parágrafo 380-2.
⁴⁶ Ibid., parágrafo 115.
⁴⁷ Ludwig, op. cit., parágrafo 377.
⁴⁸ Cf. adiante, capítulo VIII.
⁴⁹ A pintura “só pode ser aprendida por aqueles a quem foi concedida por natureza, ao contrário da matemática, na qual o aluno incorpora tudo o que o mestre lhe ensina” (Ludwig, op. cit., parágrafo 8).
⁵⁰ Ibid., parágrafo 17.
⁵¹ Ibid., parágrafo 12.
⁵² Ibid., parágrafo 76.
⁵³ Ibid., parágrafo 13.
⁵⁴ Ibid., parágrafo 68.
⁵⁵ Ibid., parágrafo 133.
⁵⁶ Ibid., parágrafo 28.
⁵⁷ Ibid., parágrafo 13.
⁵⁸ Ibid., parágrafo 15.
⁵⁹ Ibid., parágrafo 2.
⁶⁰ Richter, op. cit., parágrafo 585.
⁶¹ Ludwig, op. cit., parágrafo 56.