

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Karen Mylena de Gouvea Osera

**O Estatuto do Artífice no Tratado *Da*
pintura
de Leon Battista Alberti**

Guarulhos

2014

Karen Mylena de Gouvea Osera

**O estatuto do artífice no tratado Da pintura de
Leon Battista Alberti**

Dissertação apresentada à
Universidade Federal de São Paulo,
como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em
Filosofia.

Orientador: Profº Dr. Eduardo
Henrique Peiruque Kickhöfel.

**Guarulhos
2014**

Osera, Karen Mylena de Gouvea.

O Estatuto do Artífice no Tratado Da Pintura/ Karen Mylena de Gouvea Osera. – Guarulhos, 2014.
115 f.

Orientador(a): Eduardo Henrique Peiruque Kickhöfel

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2014.

Título em inglês: The status of the artificer in the treatise On Painting by Leon Battista Alberti

1. Alberti 2. Pintura 3. Artífice 4. Tratado 5. Renascimento

KAREN MYLENA DE GOUVEA OSERA

**O ESTATUTO DO ARTÍFICE NO TRATADO DA
PINTURA DE LEON BATTISTA ALBERTI**

Guarulhos, 01 de setembro de 2014

PROF. DR. EDUARDO HENRIQUE PEIRUQUE KICKHÖFEL
ORIENTADOR

PROF. DR. FÁBIO MAIA BERTATO
1º. EXAMINADOR
UNICAMP

PROF(A). DR(A). CRISTIANE MARIA RABELLO NASCIMENTO
2º. EXAMINADOR(A)
UNIFESP

PROF(A). DR(A).
(SUPLENTE)

PROF(A). DR(A).
(SUPLENTE)

RESUMO

O tema desta dissertação de mestrado concentra-se no estudo acerca do estatuto do artífice no tratado *Da pintura* de Leon Battista Alberti. Para atingir esse objetivo, mostrar-se-á como a Renascença italiana tinha por base a filosofia aristotélica, cujo entendimento pode ser buscado nas classificações dos saberes no Renascimento. Isto posto, interessa analisar o tratado de Alberti para pensar que as artes na época faziam parte do contexto da filosofia num sentido amplo e, assim, podem ser estudadas pela História da Filosofia a partir de um “olhar de época”, diverso do olhar da História da Arte, a fim de pensar a posição do artífice na Renascença italiana.

Palavras chave: Alberti - Pintura - Artífice - Tratado - Renascimento

ABSTRACT

*This dissertation focuses on studying the artificer status as described in the treatise *On Painting*, by Leon Battista Alberti. To do so, it will show how Italian Renaissance was based on Aristotelian philosophy, whose understanding can be sought in the knowledge ratings during Renaissance. That said, it is interesting to analyze Alberti treatise to perceive the arts at the time as part of a philosophy context in a broad sense; and capable of being studied by Philosophy History from an “period eye”, different from Art History looking, in order to think about the artificer position during Italian Renaissance.*

Key words: *Alberti - Painting - Artificer - Treatise - Renaissance*

SUMÁRIO

Dos capítulos desta dissertação

Introdução.....p.06

CAPÍTULO I – Da filosofia Aristotélica e a leitura de Aristóteles no Renascimento

Arte e ciência na filosofia aristotélicap. 09

CAPÍTULO II – Da Renascença Italiana

Do contexto singular da Renascença.....p. 21

Dos tratados de arte.....p.36

Do prestígio da pintura na cultura renascentista.....p.43

CAPÍTULO III – Leon Battista Alberti e o *Da pintura*

Vida.....p.50

Da pintura – Apresentação.....p.55

As disciplinas dos artífices.....p.63

Da dignidade do artífice.....p.78

CAPÍTULO IV – O artífice albertiano

Os saberes elevados e o estatuto do artífice albertiano.....p.83

CONCLUSÃO.....p.98

Bibliografias.....p.107

O conteúdo dos capítulos acima descritos conduzirá à conclusão desta dissertação que permite pensar Leon Battista Alberti desconsiderando tanto quanto possível as disciplinas formadas nos séculos XIX e XX, ou seja, privilegiando uma interpretação dentro de seu tempo a fim de evitar entendimentos anacrônicos.

INTRODUÇÃO

Apresentação

A temática desta dissertação de mestrado concentra-se no estudo acerca do estatuto do artífice no tratado *Da pintura* de Leon Battista Alberti. E ao longo do texto, busca-se mostrar como a Renascença italiana tinha por base a filosofia de Aristóteles, cujo entendimento pode ser buscado nas classificações dos saberes no Renascimento. Isto posto, interessa analisar o tratado de Alberti para pensar que as artes na época faziam parte do contexto da filosofia num sentido amplo¹ e, assim, podem ser estudadas pela História da Filosofia a partir de um “olhar de época”, diverso do olhar da História da Arte, a fim de pensar a posição do artífice na Renascença italiana.

Ressalta-se que o período que hoje chamamos de Renascimento possui uma particularidade frente aos outros estudos na História da Filosofia: enquanto as demais áreas da Filosofia têm seus autores expoentes, a Renascença é marcada mais por questões do que por filósofos, e o elo que estrutura essa singularidade ao estudo que se faz está na justa fração em que se pesquisa e discute o mecanismo da aquisição, conservação e concepção do conhecimento. Em outras palavras, o Renascimento não teve filósofos sistemáticos como Tomás de Aquino e Descartes que tiveram importância histórica e sistematizaram as principais questões filosóficas de suas respectivas épocas, mas também teve filósofos importantes, embora não como os dois citados. A variedade de questões e abordagens foi grande, como diz um grande historiador do período:

¹ Acerca disto, Hankins (2007, p. 05) afirma que muitos dos assuntos que hoje não seriam estudados na filosofia pertenceram aos objetos de estudos da filosofia da Renascença como a filosofia natural (que abrange a medicina, botânica, biologia, óptica, física e cosmologia), a magia, a demonologia, a música, a astrologia, o misticismo, a teosofia e a teologia. Ademais, dentro do rol de interesses dos humanistas e filósofos renascentistas estavam a filologia clássica, a história, a literatura, a política, a poesia, a retórica, a hermenêutica bíblica, a angeologia, a numerologia e a Cabala. Enfim, além de uma longa lista de assuntos discutidos na Renascença, discutia-se também a forma de aquisição do conhecimento e aprendizado (cf. Black, 2007).

Mas qualquer que sejam suas delimitações precisas, este período no pensamento filosófico é caracterizado por uma notável variedade, não só de escolas diferentes e de personalidades individuais, mas também de problemas e questões. A filosofia medieval está intimamente ligada com problemas decorrentes da posição central da teologia, ao passo que no período de “racionalismo”, com as questões geradas pela vinda de um novo tipo de ciência. Durante o Renascimento, não só os teólogos e cientistas, mas também os políticos, médicos, filólogos clássicos, os literatos e artistas foram levados à reflexão filosófica. Em consequência, o pensamento do Renascimento suscitou o interesse não só de historiadores da filosofia, mas também de estudiosos em muitos outros campos: em protestantes e católicos, por exemplo, na história política e teoria, na história da literatura, da arte, da ciência e da educação. Investigadores em todos estes domínios têm contribuído para interpretar a filosofia da época, os seus resultados têm aparecido nos periódicos profissionais e trabalhos técnicos (Kristeller, 1941, p. 449-450).

Nota-se que Kristeller aqui considera, sobretudo, a filosofia teórica, que a tradição ocidental enfatiza desde Platão. A expressão “reflexão filosófica” deve ser entendida com cautela nesta passagem, visto que, embora diversos assuntos fizessem parte dos objetos de estudo da Renascença, sabe-se que não eram todos os operadores que de fato a estudavam de maneira filosófica, como por exemplo Marsilio Ficino e Pietro Pomponazzi. Entretanto, Alberti, sim, faz uma reflexão filosófica logo no começo do *Da pintura* ao apontar para a distinção entre sensível e inteligível, questão central da filosofia pertencente a esta dissertação por apontar, justamente, para o estatuto do artífice.

Isto posto, os séculos XV e XVI podem ser entendidos atualmente como propícios para debruçar sobre o novo posicionamento do homem perante o conhecimento, para a valorização da vida ativa e não apenas a vida contemplativa, e por novas compreensões referentes às virtudes humanas por meio da releitura das fontes da Antiguidade, temas que foram abordados posteriormente na Filosofia Moderna, conforme Cassirer (1953) aponta em *O Problema do Conhecimento na Filosofia e na Ciência Moderna*, que, segundo o autor, a própria História da Filosofia se apropria das questões ditas renascentistas que posteriormente são debatidas.²

² Cassirer, no prefácio d'*O Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento* (1951, p. 06) diz: “Esta circunstância pode explicar por que o historiador da cultura, que deve partir de casos particulares vigorosamente delineados e precisamente demarcados para obter visão panorâmica dos feitos históricos determinados, pode ser forçado a dispor de documentos filosóficos da época que não mostram essa condição. Ao menos Jacob Burckhardt no

Questões como essas aparecem no tratado albertiano. Partindo da distinção apontada acima, em um contexto de nova valoração de formas de conhecer, típico da Renascença italiana, Alberti teoriza a respeito da arte pictórica baseada sobre o uso da matemática e de outras artes, fazendo-a de uma Arte Mecânica para uma Arte Liberal. Esta dissertação pretende apresentar e explicar justamente isso.

Conceder à Filosofia do Renascimento um lugar apropriado não é algo inovador, segundo aponta Vasoli (1988) ao dizer que a origem da filosofia moderna está no Renascimento e que Cassirer, o mais influente estudioso do período na primeira metade do século XX, abordou na obra supracitada. Cassirer traçou a filosofia moderna – para ele idêntica a de Kant – que se volta para Nicolau de Cusa (1401-1464) a partir do argumento o qual Cusa foi pioneiro a propor em primeiro plano o problema do conhecimento e que compreendeu o papel apropriado da matemática na análise da natureza.³

Cassirer discutiu diversas outras questões e dialogou com outros autores de grande relevância como Petrarca, Ficino, Pomponazzi e Galileu. Junto a isso, tentou fazer algumas generalizações acerca das tendências nas ideias renascentistas em relação à liberdade e à necessidade de problematizar o eu-objeto. Disto, retemos que o lugar da Filosofia na Renascença sobrevive alusivamente em outros objetos de estudo.

grandioso quadro de conjunto que traçou a cultura renascentista não concede o menor lugar à filosofia renascentista. Seu trabalho não considera nenhuma vez, não no sentido hegeliano que a filosofia constitui o foco natural, o espírito e a essência do tempo, mas ainda como um momento particular dentro do movimento geral do espírito. Pode se tentar, talvez, superar isso, a discrepância com a reflexão de que no conflito criado entre o pesquisador histórico e filósofo da história a falha deve necessariamente cair a favor do primeiro, e que toda a construção especulativa, frente aos feitos concretos, deve acomodá-los e eles reconhecem suas barreiras de limitação. Mas, no entanto, um estudo metódico geral desta natureza não seria suficiente para entender tal desacordo, muito menos resolvê-lo. Se nós seguimos a sua conclusão lógica, é claro que Burckhardt, ao descartar de suas considerações filosofia da Renascença, implicitamente restringe consideravelmente o seu campo de estudo, o que por certo constitui outra limitação ligada necessariamente à primeira”.

³ Como diz Hankins (2007, p. 3), é certo que Cassirer “*was working with relatively few data points and a number of anachronistic categories*” (“estava trabalhando com relativamente poucos pontos de dados e um número de categorias anacrônicas”), referindo-se ao livro *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (1926). Entretanto, a questão central que ele elabora está adequada aos fins desta dissertação.

CAPÍTULO I – Da filosofia Aristotélica e a leitura de Aristóteles no Renascimento

Arte e ciência na filosofia aristotélica

Na Grécia Antiga, consta em obras filosóficas a distinção entre as categorias ciência e arte. A apresentação e elucidação de ambas as noções são fundamentais para compreender não apenas a filosofia aristotélica como também o novo entendimento que elas representam no âmbito da Renascença italiana. Destaca-se aqui esta distinção entre arte e ciência enquanto tradição filosófica ocidental e de fundamental importância a fim de nortear o estudo acerca do Renascimento. Isso já coloca esta dissertação em um contexto de estudos de história da filosofia, não obstante o autor em questão ser tratado usualmente no contexto da história da arte.

Não se pode deixar de mencionar aqui Platão, cujo entendimento acerca do conhecimento proceder da reminiscência, conforme no diálogo *Menon* (80b-82e), no qual Sócrates conduz um escravo sem estudo algum a resolver um complexo problema matemático. Justamente pelo escravo não ter instrução alguma e solucionar tal problema, Platão pretende afirmar, através desta alegoria, que o conhecimento já está intrínseco no homem e que é preciso uma situação específica para que este conhecimento venha à tona. Além disso, no quinto livro da *República* (509c-d) Platão faz a distinção entre o mundo visível (*horaton*) e o mundo inteligível (*noêton*), e, ademais, a seguinte passagem do *Político* (258e) mostra também esta questão: “Classifiquemos todas as ciências atendendo a este princípio. Demos a uma parte o nome de ciência prática (*praktikèn*) e, à outra, de ciência puramente intelectual (*gnostikén*)” Acerca disto, Cassirer comenta:

A visão de Platão sobre o mundo é caracterizada pela aguda divisão feita por ele entre os mundos sensível e inteligível; isto é, entre o mundo das aparências e o mundo das ideias. Os dois mundos, aquele do “visível” e aquele do “invisível”, do *horaton* e do *noeton*, encontram-se em planos diferentes e, portanto, não comportam comparações imediatas. Ao invés disso, um é o

completo oposto, eteron, do outro. Tudo que seja atribuído a um deve ser negado ao outro. Logo, todas as características da “ideia” podem ser deduzidas de maneira antagônica às características da aparência. Se o fluxo contínuo é característico da aparência, a permanência estática é própria à ideia. Se a aparência, por sua própria natureza, nunca é única, dissolvendo-se sob a tentativa de se fixá-la em múltiplos aspectos diferentes, a ideia mantém-se em pura identidade consigo mesma. Se a ideia é caracterizada e completamente determinada pelo seu significado constante, o mundo dos fenômenos sensoriais esquiva-se de qualquer determinação – e mesmo da possibilidade de se determiná-lo. Nada no mundo das aparências é algo verdadeiramente único, ou constante, ou mesmo consistente. Conhecimento e opinião, episteme e doxa, distinguem-se pelo seguinte: o primeiro fixa-se no que é constante, imutável; a segunda, na mera sucessão de percepções, representações e imagens. Toda a Filosofia, teórica e prática, dialética e ética, consiste na consciência desta oposição. Esclarecê-la, conciliar esses opostos, significaria o propósito da própria filosofia (Cassirer, 2000, p. 16-17).

No começo da *Metafísica*⁴, Aristóteles elabora formas de conhecimento progressivamente abstratas. Os seres humanos tendem naturalmente a conhecer. Das sensações, as visuais são as mais importantes porque permitem maior número de diferenças entre as coisas. Após as sensações vem a memória, que está vinculada a fatos específicos:

Todos os homens por natureza propendem ao saber. Sinal disso é a estima pelas sensações: até mesmo à parte de sua utilidade, elas são estimadas em si mesmas e, mais que as outras, a sensação através dos olhos. É da memória que a experiência

⁴ Barnes (1995, p. 103-104) explica que a *Metafísica* aristotélica é uma extensa obra de catorze livros de complexidade desiguais. Tal desigualdade se explica dada à extensão das questões consideradas metafísicas. O livro *Alfa* é introdutório: apresenta a noção de uma ciência dos princípios primeiros com conseqüente iniciação da história parcial do assunto. O segundo livro, *Alfa Menor*, é uma segunda introdução cujo teor é, principalmente, metodológico. O livro *Beta* é uma longa sequência de possíveis respostas, mas sem o compromisso de defini-las. O livro *Gama* se dedica à “ciência do ser enquanto ser”. Já o livro *Delta* contém o léxico filosófico aristotélico, ou seja, em torno de quarenta conceitos são explicados. O breve livro *Épsilon* retoma à discussão do ser enquanto ser acrescidos de umas notas acerca da verdade. Os livros *Zeta*, *Eta* e *Teta* são justapostos e compõem o eixo principal da *Metafísica* de Aristóteles: a discussão acerca da *substância* e a sua relação com a matéria e a forma. Posteriormente, o livro *Iota* destina-se às definições de unidade e identidade. O livro *Capa* traz consigo a síntese dos livros *Gama*, *Delta* e *Épsilon* e da *Física*. No livro *Lambda* retoma-se aos estudos dos entes e dos princípios primeiros, em outras palavras, o livro trata dos “motores imóveis”, entendido entidades supremas do universo. Por fim, os livros *Mi* e *Ni* tratam acerca da matemática, especificamente quanto ao estatuto ontológico dos números. Diz Barnes (1995, p. 104): “Uma leitura atenta da *Metafísica* não revela nenhuma unidade tênue ou subjacente: a obra é antes uma compilação de ensaios que um tratado concatenado. A compilação foi presumivelmente feita por Andrônico para sua edição das obras de Aristóteles. Por que estes ensaios particulares foram compilados e por que eles foram posicionados nesta particular ordem são questões para as quais não aparece nenhuma resposta razoável”.

surge aos homens: diversas recordações de um mesmo fato perfazem a capacidade de uma experiência. E (por assim dizer) mesmo a experiência parece semelhante à técnica e à ciência, e a técnica e a ciência chegam aos homens através da experiência. De fato, a experiência produziu a técnica – como disse Polo –, ao passo que a inexperiência produziu o acaso (*Met.*, 980b).⁵

A experiência, por consequência, é um conjunto de memórias. E a experiência origina a arte. A arte surge quando, a partir de muitas noções procedidas da experiência, se produz um juízo universal a partir de um determinado conjunto de objetos. A correlação envolvendo vários fatos através da recordação sobre uma mesma repetição faz com que o homem consiga extrair uma noção universal, elevando a experiência até a arte. Desta forma, o universal não é voltado para o individual, mas para tudo que forma um conjunto que envolve as coisas que compõe o mundo:

A experiência parece não ser diferente da técnica, pois, pelo contrário, os experientes têm mais sucesso do que aqueles que, sem a experiência, têm explicação (a causa disso é que a experiência é conhecimento de coisas particulares, ao passo que a técnica é conhecimento de universais, e todas as ações e processos são concernentes a algo particular: de fato, quem medica não cura o *homem*, a não ser por concomitância, mas cura Cálidas, Sócrates ou algum outro que se denomina deste modo, ao qual sucede como concomitante ser homem; assim, se alguém, sem experiência, tiver uma explicação, e se conhecer o universal, mas ignorar o particular nele incluído, muitas vezes poderá cometer erros em seus curativos, pois é o particular que é curável). Entretanto, achamos que o conhecer e o saber pertencem mais à técnica do que à experiência, e julgamos os técnicos mais sábios do que os experientes, como se a sabedoria acompanhasse todos eles sobretudo pelo conhecer. Isso, porque uns conhecem a causa, mas outros não: os experientes conhecem o “*que*”, mas não o “*por que*”, mas aqueles outros conhecem o “*por que*” e a causa (*Met.* 981b).

Aristóteles distingue os conhecimentos entre arte (*téchne*) e ciência (*epistéme*) com fulcro na diferença entre o universal e o particular. Isto significa que no limiar do livro I da *Metafísica*, o filósofo já indicava o estatuto inferior das artes. Ainda que universal, a arte volta-se para particulares, ou ao

⁵ A tradução da *Metafísica* utilizada nesta dissertação é a de Lucas Angioni, que utiliza o termo “técnica” para traduzir “*techne*”, ao invés de “arte”, sendo esta uma opção bastante usual para os demais tradutores e estudiosos. Em que pese a tradução por “arte” tender à possibilidade de sugerir aproximações com o entendimento atual e, por isso, equivocado, a própria filosofia de Aristóteles mantém o sentido que aqui se adota. Soma-se a isto a tradução latina “*ars*”, palavra traduzida por “arte” no Renascimento. Desse modo, no corpo de texto fala-se de arte e artífice, ao invés de técnica e técnico.

menos tem a possibilidade de voltar, caso se queira. De fato, o texto de Aristóteles sugere que o autor mostra descaso quanto às artes numa passagem em que ele menciona o artífice que erra na cura por saber apenas a arte sem a experiência:

Em relação ao agir, a experiência parece não ser diferente da técnica, pois, pelo contrário, os experientes têm mais sucesso do que aqueles que, sem a experiência, dominam a explicação (a causa disso é que a experiência é conhecimento de coisas particulares, ao passo que a técnica é conhecimento de universais, e todas as ações e processos são concernentes a algo particular; de fato, quem medica não cura o homem, a não ser por concomitância, mas cura Cálias, Sócrates ou algum outro que se denomina deste modo, ao qual sucede como concomitante ser homem; assim, se alguém, sem experiência, tiver uma explicação, e se conhecer o universal, mas ignorar o particular nele incluído, muitas vezes poderá cometer seus erros em seus curativos, pois é o particular que é curável). Entretanto, achamos que o conhecer e o saber pertencem mais à técnica do que à experiência, e julgamos os técnicos mais sábios do que os experientes, como se a sabedoria acompanhasse a todos eles sobretudo pelo conhecer. Isso, porque uns conhecem a causa, mas outros não: os experientes conhecem o “quê”, mas não o “por quê”, mas aqueles outros conhecem o “por que” e a causa (*Met.*, I, 982b).

Colocando em outras palavras, a proposta era a separação das sensações em rumo ao conhecimento que não visava à utilidade prática e produtiva. Essa premissa condensa em si o desprezo dos gregos em relação aos conhecimentos os quais tinham uma finalidade prática, pois era, para eles, uma forma de corromper e/ou degradar o conhecimento contemplativo e, portanto, indigno por perder sua universalidade. A finalidade era afastar-se das sensações físicas em direção ao conhecimento superior que também fosse útil:

É evidente, então, que buscamos [a ciência] não devido a outra utilidade, mas, tal como dizemos que é livre o homem que é em vista de si mesmo e não é de outro, do mesmo modo dizemos que apenas ela, entre os conhecimentos, é livre, pois apenas ela é em vista de si mesma (*Met.*, I, 982b).

De acordo com Jaeger, para um grego pertencente à época de Homero, cuja vida era ocupada pela busca da virtude, “a utilidade é-lhe indiferente ou, pelo menos, não essencial”. Além disto, “Aristóteles, como os gregos de todos os tempos, tem frequente vezes olhos postos em Homero e

elabora os seus conceitos de acordo com esse modelo” (Jaeger, 1979, p. 21).

Nesse sentido, Aristóteles diz:

Quem pela primeira vez inventou uma arte para além das percepções comuns provavelmente deve ter sido admirado pelos homens não apenas porque algum dos achados era útil, mas por ser alguém sábio e diferente dos outros; e, quando outros inventaram mais artes, umas para as necessidades, outras para o divertimento, estes, provavelmente, foram considerados mais sábios que aqueles, porque seus conhecimentos não eram voltados à utilidade. Por isso, quando todas as artes deste tipo estavam já constituídas, foram inventadas as ciências que não são voltadas nem ao prazer, nem às necessidades, e primeiramente nas regiões em que primeiramente se teve lazer. Por isso, as técnicas matemáticas constituíram-se primeiramente no Egito, pois lá o grupo dos sacerdotes teve lazer (*Met.*, 981b).

Disso, Aristóteles concebe sua hierarquia de saberes:

Foi dito nas discussões éticas qual é a diferença entre técnica, ciência e demais itens homogêneos. Mas aquilo em vista de que empreendemos este argumento, eis o que é: todos consideram que a denominada “sabedoria” é a respeito das primeiras causas e princípios. Consequentemente, conforme foi dito antes, reputa-se que o experiente é mais sábio que aqueles que detêm uma sensação qualquer; o técnico, mais sábio que os experientes; os mestres de obra, mais sábios que os “trabalhadores braçais”, e as ciências teóricas, mais ciência do que as produtivas (*Met.*, 981b).

Após a defesa do ócio como fator propício para a atividade filosófica em si, o autor segue arguindo a favor de um saber, uma ciência, voltada para si, digna dos homens livres e intelectos elevados.

A ciência surge quando da elaboração das artes e progressivamente têm como fim o conhecimento “em vista de si mesmo”; quanto mais universal, maior o grau de sabedoria. Deste modo, entendem-se as artes como subordinadas às ciências. Ou melhor, as artes não estavam subordinadas às ciências, pois não havia relações entre ambas: a física, por exemplo, simplesmente não tinha o que dizer para um artífice. Deste modo, Aristóteles entendia as artes como inferiores às ciências.

A classificação mais conhecida e elaborada por filósofos posteriores é a classificação tripartida que está localizada no início do livro sexto da *Metafísica*, segundo a qual Aristóteles divide as ciências em teóricas (voltadas a conhecer por e segundo si mesmas), práticas (relacionadas à

ética e à política) e produtivas (relacionadas às produções no mundo da geração e corrupção):

Dado que também a ciência da natureza encontra-se circunscrita a um gênero do ente (pois se circunscreve ao tipo de essência em que o princípio de movimento e repouso está nela mesma), é evidente que ela não é uma ciência prática, nem produtiva (pois o princípio daquilo que é suscetível de ser produzido está no produtor – inteligência ou técnica, ou alguma capacidade –, e o princípio daquilo que é suscetível de ser feito está no agente – a escolha; de fato, uma mesma coisa é suscetível de escolha e suscetível de ser feita) – consequentemente, se todo o conhecimento racional é ou prático, ou produtivo, ou teórico, a ciência da natureza há de ser teórica (*Met.*, 1025b).

Diz também Aristóteles no *Tópicos*:

Quanto à distinção, uma instância do tipo de coisa que queria dizer é a distinção de uma forma de conhecimento como melhor do que outro por ser tanto mais preciso, ou preocupado com melhores objetos; ou a distinção das ciências em especulativo, prático e produtivo (*Top.* 157a7-10).

A respeito da tripartição, Mariconda diz:

Esta primeira tricotomia básica já é pensada por Aristóteles como constituindo uma hierarquia, segundo a qual o conhecimento de tipo inferior é o produtivo, porque nele o que se produz está inteiramente limitado pela particularidade e contingência; segue-se na hierarquia o conhecimento de tipo prático cuja vinculação à contingência das circunstâncias em que se realiza a ação impede o acesso a um conhecimento de tipo universal e, finalmente, no grau máximo da hierarquia, está o conhecimento especulativo ou teórico, que é o único que tem acesso ao conhecimento efetivamente científico, que é o conhecimento do universal, da necessidade abstraída da contingência e dos particulares (Mariconda, 2000, p. 104-105).

Em relação ao conhecimento teórico, o mais elevado da hierarquia, também está subdividido numa outra hierarquia de saberes composta pela Matemática, Física e Filosofia Primeira ou Teologia, respectivamente.

No livro VI da *Metafísica* aristotélica, o filósofo comenta a natureza destes saberes e sustenta a superioridade da Filosofia Primeira face à Física e à Matemática sob a justificativa acerca da noção de excelência do objeto numa dupla dicotomia: a mobilidade ou imobilidade e a separabilidade ou inseparabilidade entre a forma e a matéria dos objetos dos saberes teóricos:

A matemática também é teórica; mas se seus objetos são imóveis e separáveis da matéria, não é até o momento claro; está compreensível, entretanto, que ela considera alguns objetos matemáticos enquanto imóveis e enquanto separáveis da matéria. Mas se existe alguma coisa que é eterna, imóvel e separável, claramente o conhecimento dela pertence a uma ciência teórica – contudo, não pertence à física (pois a física trata de certas coisas móveis), nem à matemática, mas a uma ciência anterior a ambas. Pois a física trata de coisas que são inseparáveis da matéria mas não imóveis, e algumas partes da matemática tratam de coisas que são imóveis, mas possivelmente não separáveis, mas incorporadas na matéria; enquanto a ciência primeira trata de coisas que são tanto separáveis quanto imóveis. Ora, todas as causas devem ser eternas, mas especialmente essas; pois elas são as causas de tanto do divino que nos aparece. É necessário portanto que existam três filosofias teóricas, matemática, física e teologia, uma vez que é óbvio que se o divino está presente em tudo, ele está presente em coisas desse tipo. E a ciência superior deve tratar do gênero superior, de modo que as ciências teóricas são superiores às outras ciências, e esta (a teologia) superior às outras ciências teóricas (Aristóteles, *Met.*, VI, 1, 1026a 7-23)⁶.

Shields (2009) apresenta o seu entendimento em relação à Filosofia aristotélica de forma semelhante a Mariconda:

Ele [Aristóteles] refere-se aos ramos do conhecimento como “ciências” (*epistemâi*), melhor considerado como grupos organizados de aprendizagem concluídos para apresentação ao invés de registros contínuos de pesquisas empíricas. Além disso, mais uma vez, em sua terminologia, as ciências naturais tais como a física, é um dos ramos da ciência teórica, que compreende atividades empíricas e não empíricas. Ele distingue a ciência teórica dos estudos de orientação mais prática, alguns dos quais dizem respeito aos comportamentos humanos e outros de que incidem sobre os ofícios produtivos. Assim, as ciências aristotélicas são divididas em três partes: (i) teóricas, (ii) práticas e (iii) produtivas. Os princípios da divisão são simples: a ciência

⁶ Mariconda (1999, p. 104-105) explica esta passagem ao dizer que a caracterização de objeto excelente ou de gênero superior indica, portanto, a teoria da mudança tal conforme apresentada no livro I da *Física* aristotélica. Neste sentido, as coisas naturais possuem dois componentes: o substrato natural, ou seja, a matéria, e a figura, ou seja, a forma. Prossegue a elucidação: “Ambos constituintes aparecem nas coisas naturais inseparavelmente unidos e só podem ser separados por abstração no intelecto. Os conceitos de separabilidade e inseparabilidade aplicam-se, portanto, ao composto matéria-forma. Além disso, se um composto de matéria e forma está sujeito à mudança, então ele possui uma privação. Todas as coisas naturais estão sujeitas à mudança e apresentam, assim, uma privação que se caracteriza basicamente por uma dicotomia entre potência e ato, entre não ser e ser. O par conceitual imobilidade-mobilidade expressa, assim, a característica de estar sujeito à mudança ou de ser eterno, imutável, etc. Com base nessa caracterização, Aristóteles obtém que o objeto superior é aquele que é separável e imóvel, condição satisfeita pelo primeiro motor imóvel, donde a superioridade da teologia. Não se pode deixar de considerar que Aristóteles, no livro VI da *Metafísica*, embora seja claro quanto à superioridade da teologia sobre as outras duas ciências teóricas, não é claro quanto à hierarquia entre a matemática e a física.”

busca o conhecimento teórico para seu próprio bem; a ciência prática está voltada para a conduta e a bondade em ação, tanto individual quanto social, e a ciência produtiva visa a criação de objeto belos e úteis (Shields, 2009).⁷

Neste íterim, observa-se a explicação do autor a respeito do saber superior, a ciência teórica:

As ciências teóricas incluem proeminentemente o que Aristóteles chama de Filosofia Primeira, a qual hoje chamamos Metafísica, mas também a Matemática e a Física, ou Filosofia Natural. A Física estuda o universo natural como um todo, e Aristóteles tende a concentrá-la em enigmas conceituais pertinentes à natureza, em detrimento da pesquisa empírica; mas vai além, incluindo também uma teoria de explicação causal e finalmente até mesmo uma prova de um objeto imóvel a ser considerado a causa primária e final de todo o movimento. Muitos dos enigmas aos quais Aristóteles dedica maior atenção provam-se sempre atraentes a filósofos, matemáticos e cientistas com inclinações às teorias naturais. Incluem, em pequeno exemplo, os paradoxos de Zenão sobre o movimento, enigmas sobre o tempo, a natureza do lugar, e dificuldades encontradas ao conceituar o infinito. A Filosofia Natural também engloba as Ciências Especiais, que incluem a Biologia, a Botânica e a Astronomia. A maioria dos críticos contemporâneos nota que Aristóteles trata a Psicologia como uma subdivisão da Filosofia Natural, por destacar a alma (*psiché*) como o princípio básico da vida, seja animal ou vegetal. Contudo, é realmente escassa a evidência para tal conclusão. Ainda assim, é interessante notar que os primeiros períodos do conhecimento aristotélico investiram nesta controvérsia, tanto que, por exemplo, mesmo um tópico tão aparentemente inócua como o lugar apropriado da Psicologia na divisão aristotélica das ciências disparou um debate de várias décadas na Renascença (Shields, 2009).⁸

A noção de saber superior é definida pelo próprio Aristóteles na passagem em que ele diz acerca da ciência superior tratar do gênero superior, isto é, o saber teórico é superior às demais ciências. E a respeito do conhecimento prático, o entendimento de Shields coaduna com os demais comentadores ao dizer que, em se tratando de ações individuais e coletivas, que abrange a política e a ética, este conhecimento se contrasta entre o tipo inferior e o superior da hierarquia, em virtude de sua natureza. No que se

⁷ Seguem as referências utilizadas por Shields: *Tópicos*. 145a15–16; *Física*. 192b8–12; *Do céu* 298a27–32, *De anima* 403a27–b2; *Metafísica*. 1025b25, 1026a18–19, 1064a16–19, b1–3; *Ética a Nicômaco* 1139a26–28, 1141b29–32.

⁸ Vale destacar que disciplinas como “psicologia” e “botânica” não existiam na época, sendo os termos usados pelo autor de maneira anacrônica.

refere ao conhecimento produtivo, Shields apresenta uma síntese da ciência produtiva ao defini-la simplesmente como “trabalho manual”:

Finalmente, as ciências produtivas são principalmente instrumentos voltados à produção de objetos, ou das produções humanas em uma interpretação mais ampla. As ciências produtivas incluem, entre outras, a engenharia naval, a agricultura e a medicina, mas também as artes musicais, teatrais, e da dança. Outra forma de ciência produtiva é a retórica, a qual trata dos princípios da composição de discursos, apropriada a diferentes cenários forenses e persuasivos, incluindo principalmente as assembleias políticas (Shields, 2009)⁹.

Isto posto, a *Ética a Nicômaco* Aristóteles diz que “arte é uma disposição de produzir com reta razão” e “ciência é disposição demonstrativa” (1140a e 1139b). Isto significa que há um contraste muito grande entre ambas definições.

Considerando essas definições e também o primeiro livro da *Metafísica*, fica claro que o sistema tripartido é, efetivamente, bipartido, como Aristóteles também sugere no começo do segundo livro da *Metafísica*:

Também é correto denominar a filosofia como ‘ciência da verdade’. O fim da ciência teórica é a verdade, e, da ciência prática, é a ação. De fato, se os que sabem agir também investigam de que modo as coisas se dão, estudam-nas não como eternas, mas em relação a algo e agora (*Met.*, 993b).¹⁰

Em outras palavras, prevalece o pensamento aristotélico que distingue universal e particular, ou seja, é uma distinção básica bipartida cuja origem é platônica, como já mencionado.

No que tange às causas, que Aristóteles tanto menciona no decorrer das obras, resta dizer que estas surgem quando da elaboração das artes e progressivamente têm como fim o conhecimento “em vista de si mesmo”; quanto mais universal, maior o grau de sabedoria.

⁹ Em que pese a boa interpretação e explicação que Shields faz, o autor comete sutis equívocos ao utilizar termos como “construção naval” e “contextos forenses”, pois estes termos são anacrônicos. Lembremos que o termo de época mais adequado seria “navegação” e contexto forense é posterior a Aristóteles, como bem alhures explicou Mariconda.

¹⁰ Enfatiza-se que nesta passagem “ação” poderia ser “produção”, visto que em certas passagens, Aristóteles usa ambos termos indistintamente.

Colocando em outras palavras, e reiterando o entendimento alhures posto, a finalidade era afastar-se das sensações físicas em direção ao conhecimento que não visava à utilidade prática e produtiva. Essa premissa condensa em si o desprezo dos gregos em relação aos conhecimentos os quais tinham uma finalidade prática, pois era, para eles, uma forma de corromper e/ou degradar o conhecimento contemplativo e, portanto, indigno por perder sua universalidade. Nesse sentido, Aristóteles diz:

Quem pela primeira vez inventou uma arte para além das percepções comuns provavelmente deve ter sido admirado pelos homens não apenas porque algum dos achados era útil, mas por ser alguém sábio e diferente dos outros; e, quando outros inventaram mais artes, umas para as necessidades, outras para o divertimento, estes, provavelmente, foram considerados mais sábios que aqueles, porque seus conhecimentos não eram voltados à utilidade. Por isso, quando todas as artes deste tipo estavam já constituídas, foram inventadas as ciências que não são voltadas nem ao prazer, nem às necessidades, e primeiramente nas regiões em que primeiramente se teve lazer. Por isso, as técnicas matemáticas constituíram-se primeiramente no Egito, pois lá o grupo dos sacerdotes teve lazer (*Met.*, 981b).

Além de se reafirmar a quem se destina estudar filosofia, a questão trata sobremaneira da dignidade do homem grego – que também é retomada na Renascença, como afirma Alexandre Koyré:

A concepção aristotélica de (ou platônica) da oposição radical entre *epistémé* e *techné* é, com certeza, extremamente perspicaz e profunda. Parece até mesmo ser confirmada pela história. Pelo menos em parte. Pois é evidente que na história humana é a técnica que precede a ciência e não vice versa. Ora, já que não é da *epistémé* que a *techné* recebe as regras que segue e que observa, e já que essas regras não lhe caem do céu, somos forçados a admitir uma origem independente da técnica e, portanto, a existência de um *pensamento técnico*, pensamento prático essencialmente diferente do pensamento teórico da ciência. Pensamento ativo, operativo, para empregar os termos de Bacon que se constituiu seu campeão, é que se realiza, no interior do senso comum, através da experiência, através de *trial and error*, a eficiência dos ofícios e as regras das artes. E são dessas regras que, transmitindo-se em geração em geração, acumulando-se e combinando-se, formaram esse tesouro de saber empírico – saber pré científico, mas de toda maneira saber – que permitiu os homens desenvolverem técnicas, e até mesmo levá-las a um nível de perfeição antes inatingível, e bem antes de ter conhecido a sua teoria (Koyré, 1991, p. 337-338).

Conforme se verá adiante, o desprezo pelo trabalho manual e a rejeição pelos saberes os quais visavam à utilidade prática e produtiva presentes na cultura grega será herdado pelos humanistas e outros homens da época da Renascença, porém, tal herança é recebida parcialmente porque neste há a mudança de postura e entendimento acerca da *vita contemplativa* e da *vita activa*.¹¹

Acerca da *vida contemplativa*, explica-se que esta expressão traduz uma outra, a *bíos theoretikós* e, traz-se à guisa uma passagem pertinente da ética aristotélica. Segundo Kraut:

É evidente, a partir de muitas de suas observações no Livro VI, que ele [Aristóteles] considera o conhecimento teórico um estado de espírito mais valioso que o conhecimento prático. ‘É estranho que alguém considere a Política ou o conhecimento prático o conhecimento mais importante, a menos que o homem seja a melhor coisa no cosmos.’ (1141a, 20-22) Ele diz que o conhecimento teórico produz a felicidade por ser parte da virtude (1144a, 3-6), e que o conhecimento prático visa o desenvolvimento do conhecimento teórico, expressando orientações em sua causa (1145a, 8-11). Portanto, entende-se que exercer o conhecimento teórico é um componente mais importante do que o conhecimento prático na busca de nosso objetivo maior (Kraut, 2010).

Por fim, fala-se das Artes liberais que, por diversos meios dialogavam com os saberes teóricos e estão presentes no tratado albertiano. Tal aproximação faz jus à proposta de fazer da pintura uma arte liberal, cujo operador, isto é, o artífice, deve ser versado nas artes liberais – *trivium* e *quadrivium*. Acerca disso, comenta Kickhöfel (2013):

Autores latinos como Marcus Fabius Quintiliano sugerem que as palavras “arte” e “ciência” possam usadas indistintamente no mundo Romano. Quintiliano não era, precisamente, um filósofo; isto é, ele não desenvolveu a vertente teórica da Filosofia. Era, sim, um retórico. Entretanto, no início de sua *Institutio oratoria* (*Instituição da oratória*), ele propõe uma divisão tríplice das ciências, mas usando “arte” no lugar de “ciência”. Ele comenta sobre as artes teóricas (*ars theoretikê*), “que não exigem atuação, contentando-se com a compreensão do assunto estudado”; artes práticas (*ars praktikê*), dedicadas à ação; e as artes produtivas

¹¹ Esta afirmação tem fulcro principalmente em Vasoli (1988). Entrementes, ao se tratar da Renascença, generalizações são inapropriadas. Exemplo disto são Petrarca e Ficino razão da ênfase na vida contemplativa, entretanto foi fato que as cidades italianas prosperaram sob vários sentidos. Deste modo, nesta dissertação destaca-se uma das importantes tendências do período que as fontes consultadas apontam visto que as utilidades adquirem novos entendimentos, como a retórica (principalmente para Petrarca) e a pintura (com Alberti).

(*ars poietiké*), que produzem “um resultado determinado e atingem seu objetivo ao cumprir uma tarefa visível”. Claro, a divisão é ambígua nos conceitos estabelecidos acima. Novamente, as palavras são um tanto sinuosas, mas as definições são claras e precisas. É possível usar a palavra *disciplina* (“disciplina”) da mesma maneira como o fez Marcus Terentius Varro nos *Disciplinarum libri IX* (*Nove livros das Disciplinas*), ao estabelecer nove disciplinas: Gramática, Retórica, Lógica, Aritmética, Geometria, Astronomia, Música, Medicina e Arquitetura; as quais eram essenciais à educação de qualquer pessoa livre que decidisse ter um papel ativo na vida civil. Nos currículos dos períodos Medieval e Renascentista, as primeiras três disciplinas formavam o *Trivium*, e as outras quatro o *Quadrivium*. Estas eram chamadas Artes Liberais (*Artes liberales*).¹²

¹² A citação em questão faz parte de um texto inédito de Eduardo H.P. Kickhöfel apresentado no *24th International Congress of the History of Science, Technology and Medicine* (Manchester, 2013).

CAPÍTULO II – Da Renascença Italiana

Do contexto singular da Renascença

O período compreendido pela Renascença italiana foi influenciado pela filosofia aristotélica, compondo a estrutura da formação do âmbito letrado, especialmente no contexto das universidades (Bianchi, 2007; Kuhn, 2005). Para Shields (2009), a presença da filosofia aristotélica na Renascença representa um quê de Antiguidade tardia.¹³

A partir disto, a pertinência da filosofia de Aristóteles permite interpretar a concepção dele referente aos fundamentos do conhecimento que estruturaram a cultura ocidental até o início da Idade Moderna. Aqui exatamente cabe destacar as distinções básicas a respeito de conhecer, as classificações dos saberes e a relação entre estes e a retórica – tópicos fundamentais que norteiam esta dissertação. Conforme aponta Étienne Gilson (*apud* Nascimento, 2013, p. 59), o entendimento de arte que o século XVI herdou da Idade Média não se rompeu com a noção aristotélica de *techné*, isto é, “a regra da boa maneira de produzir ou fabricar”, a *recta ratio factibilium*, a qual se divide em uma parte cognitiva e uma parte manual, ou prática. E esta definição da arte, que a associa ao conhecimento e lhe permite ser chamada de ciência, aplica-se genericamente à concepção do escopo da tratadística da arte do século XVI.

¹³ A expressão “Antiguidade tardia” se justifica, no entendimento de Shields coadunada com outros autores, na fração em que Aristóteles foi o filósofo mais lido na Renascença e também porque os valores e princípios buscados pelos homens do período em questão estavam situados na cultura grega e sedimentados na própria filosofia aristotélica. Assim, à medida que os homens renascentistas procuravam ser mais sábios, civilizados e quiçá virtuosos, esses valores nada mais são do que aristotélicos.

Hugo de São Vítor

Hugo de São Vítor, autor de *Didascalicon* e outras obras influentes, escreveu no século XII uma classificação das ciências que foi influente até o século XVI, que está na base de Langenstein, Poliziano, Reisch e outros. No limiar do livro III, o autor sustenta que Filosofia é dividida em teórica, prática, mecânica e lógica (cf. Weisheipl, 1965). A teórica é dividida em teologia, física e matemática. A matemática é dividida em aritmética, música, geometria, e astronomia. A prática é dividida em solitária, privada e pública. A mecânica é dividida em tecelagem, a armadura inteira, navegação, agricultura, caça, medicina, e teatro. A lógica é dividida em gramática e dissertativa. A dissertativa é dividida em demonstração, probabilidade e sofística. Por fim, a provável é dividida em dialética e retórica. Assim tem-se adicionada a lógica, adicionando, portanto, o *organon* às três ciências aristotélicas (teórica, prática e produtiva).

Henry de Langenstein

Nesta seara, faz-se pertinente considerar de Henry de Langenstein o entendimento da filosofia aristotélica no período medieval (cf. Stecneck, 1975). Primeiramente, Langenstein interpreta Aristóteles sob a influência de Santo Agostinho (*De doctrina* e *De civitate Dei*) e Hugo de São Victor (*Didascalicon*). E, em que pese estas influências, Langenstein manteve a divisão bipartida, ou seja, a teórica e a prática. A ramificação teórica se divide em teologia sobrenatural e filosofia humana. A filosofia humana é a filosofia considerada em termos mais rigorosos do que a filosofia geralmente considerada e abarca as ciências que são humanamente adquiridas, tais como a filosofia natural, filosofia moral e matemática. A teologia, em contrapartida, é sobrenatural na medida em que procede a partir de coisas que estão além do homem, ou seja, a partir de coisas que descem “de cima” (“*desursum*”). O conhecimento acerca de Deus pode ser derivado de um tipo

de teologia chamada teologia metafísica, porque a partir do conhecimento das coisas sensíveis e corporais do intelecto humano chega, visa a forma discursiva e abstração – a uma compreensão das coisas invisíveis e incorpóreas, como Deus. Entretanto, este tipo de conhecimento é insuficiente para o homem, porque não tem tendência para o seu bem estar. Deste modo, a verdadeira teologia deve ser derivada de coisas que descem a nós a partir de Deus e que está além da capacidade de compreensão humana. Daí, a justificativa do sobrenatural no saber teórico:

A filosofia humana divide-se em nas ciências que tratam do discurso e as ciências reais. As primeiras incluem a ciência expressiva (gramática) além das ciências racionais (lógica e retórica). No que se referem às ciências linguísticas, alguns questionam a existência sobre duas delas, a gramática e a lógica, deveriam de fato ser entendidas como parte da filosofia. Hugo de São Vítor, fonte de Henry para esta discussão, afirma que algumas pessoas consideram a gramática para ser apenas um “apêndice da filosofia”, ao passo que Boécio elenca a lógica tanto como um instrumento para e integrante da filosofia. Não obstante a tais considerações, Henry abarca todas as ciências que dizem respeito ao discurso: a Gramática, como o próprio nome indica (derivada do *gramma*), é a *scientia litteralis*, ou seja ciência das letras. Enquanto a Lógica, ou dialética, é a arte de disputa, de buscar a verdade e manifestando o falso. A Retórica, que é, em parte, a serva da dialética, ensina sobre a utilização clara e adequada das palavras com a finalidade de produzir argumentos mais eficazes. Para cumprir esta finalidade, até mesmo emprega mudanças na voz (*coloribus verborum*) e mudanças corporais. O que distingue as ciências linguísticas das ciências reais nunca foi claro. Agostinho havia sugerido que essas ciências são instituídas por homens, enquanto as demais ciências (as ciências reais) surgem de coisas que são divinamente ordenadas. Todavia, Henry rejeita especificamente esta sugestão. Ele argumenta longamente que a gramática, a dialética e o direito são tão dependentes da organização da natureza como eles estão na imaginação dos homens, não são apenas o produto da invenção humana. E, tendo rejeitado a distinção feita por Agostinho, Henry não oferece outro meio para separar as ciências que dizem respeito ao discurso das ciências reais (Steneck, 1975, p. 251-252).

A segunda divisão da filosofia humana, as ciências reais, divide-se em filosofia natural e a filosofia da abstração. A filosofia natural é a filosofia em seu sentido mais estrito, a ciência “que, investigando leva em consideração as causas das coisas em seus efeitos e os efeitos de suas causas”. A Física, a ramificação natural da filosofia humana, ou é universal ou particular, dando assim mais duas ciências: a filosofia natural, agora em seu sentido mais estrito, e a medicina. A filosofia natural é universal porque

lida com as dimensões maiores da natureza, pois “investiga e descreve para os mortais as naturezas de todas as criaturas, [suas] disposições e maravilhas no agir e ser postas em prática, [e] os seus hábitos e operações”. A Medicina aborda a natureza de uma dimensão menor, ou seja, com o homem. Ambos estão sob o domínio da física porque dizem respeito à causa e efeito. Aqui, a medicina tem um viés sobretudo teórico.

Pela definição da física como estudo de causa e efeito, Henry de Langenstein concorda com a definição aristotélica da física, isto é, o estudo do movimento. O físico, sendo um filósofo natural universal, é um cosmólogo, cosmógrafo, “meteorologista” e “químico”, como um filósofo natural particular, ele é um médico, um “psicólogo” e “farmacêutico”. Toda a natureza está dentro de sua esfera de consideração, toda a natureza, ou seja, com uma exceção: seus aspectos matemáticos porque para Henry e para os outros autores medievais que aceitam a definição aristotélica de física, a física não se reduz à matemática¹⁴.

Feita a adição acima, entende-se que o direito pode ser considerado, segundo a classificação de Aristóteles, como ciência prática, porque consiste na ação. Quanto ao direito, como disciplina, não se pode afirmar com a mesma contundência porque se trata de uma invenção latina e, portanto, posterior a Aristóteles. Enquanto disciplina desde o século XII, traz consigo a natureza de profissionalização, ou seja, tinha a função de formar quadros para os cargos da burocracia do Estado e da Igreja.¹⁵ Quanto à medicina,

¹⁴ O fato de Henry não incluir as leis e a moral (a ética, a economia e a ciência política) neste rol de classificação dos saberes, ocorre, segundo Steneck (1975, p. 257), em razão da pouca atenção às ciências práticas. Seu colapso estritamente simétrico e dicotômico de filosofia bipartida em teórica e prática não tem precedente nos escritos de grandes figuras cujo pensamento tem sido objeto de investigações anteriores. Certamente, era muito mais comum para dividir as ciências teóricas em teologia, matemática e física, ao invés de em supernatural e humano. Em relação aos autores os quais foram fontes para Henry de Langenstein, resta saber que sua classificação foi, pode concluir-se, inovadora, mas que manteve a dicotomia básica.

¹⁵ Mariconda (2001, p. 109) comenta esta característica por meio dos currículos universitários italianos na Renascença, sobretudo no *Quattrocento*, em que é possível perceber esta classificação de saberes nas formações mais tradicionais: Direito, Medicina e Teologia. O direito era o curso mais importante, prestigiado e numeroso tanto de docentes quanto estudantes. Oposta a estas características, encontrava-se o curso de teologia com poucos professores, alguns nem mesmo remunerados, e o mesmo pode-se dizer quanto ao número de estudantes. Em que pese o curso de teologia não tivesse o mesmo prestígio da faculdade de direito e da medicina, manteve-se sempre influente porque a Igreja ainda tinha poder na regência da sociedade nesta época. E entre os cursos de direito e de teologia estava o curso de medicina, na qual, embora a formação fosse eminentemente voltada para os estudos da

aqui ela aparece em seus viés prático, como mostra o ato da cura do paciente pelo médico.¹⁶

Gregorius Reisch

Já no Renascimento, Gregorius Reisch, em sua obra *Margarita philosophica* (*Pérola filosófica*), publicado em 1503 e influente ao longo do século XVI, ao ser republicado em 1504, 1508, 1512, 1515, 1517, 1535, 1583 e 1599, propõe outra classificação dos saberes [fig. 1].

Em sua *Phylosophiae partitio*, Reisch divide a Filosofia (*Phylosophia*) em Teórica (*Theorica[m]sive speculativam*) e Prática (*Practicam*), mantendo assim a divisão proposta pelos filósofos antigos. A parte Teórica é dividida em Real (*Realis*) e Racional (*R[at]ionalis*). A Filosofia Teórica Real engloba as ciências teóricas da tradição aristotélica, a saber: Metafísica (*Metaphysicam*), relacionada de modo geral ao ato de ser, raciocinando a partir de seus aspectos materiais e imateriais; Matemática (*Mathem[at]icam*), relacionada aos objetos quantificáveis, e aqui à maneira das disciplinas do *Quadrivium*; e Física (*Physicam sive [Phylosophiam] naturalem*), abordando a matéria sensível, cuja instrução vinha dos *libri naturales* aristotélicos. Reisch cita *Física* (*Physicorum*), *Dos Céus* (*De Coelo & Mundo*), *Geração e Corrupção* (*De Generatione & Corruptione*), *Da Alma* (*De Anima*) e outros (sendo alguns destes atualmente considerados espúrios). Ele não chega a mencionar claramente a Anatomia, mas alguns livros são ligados à Anatomia, como *Da Respiração e Expiração* (*De Respiratione & Inspiratione*) e *Dos Movimentos do Coração* (*De Motu Cordis*).

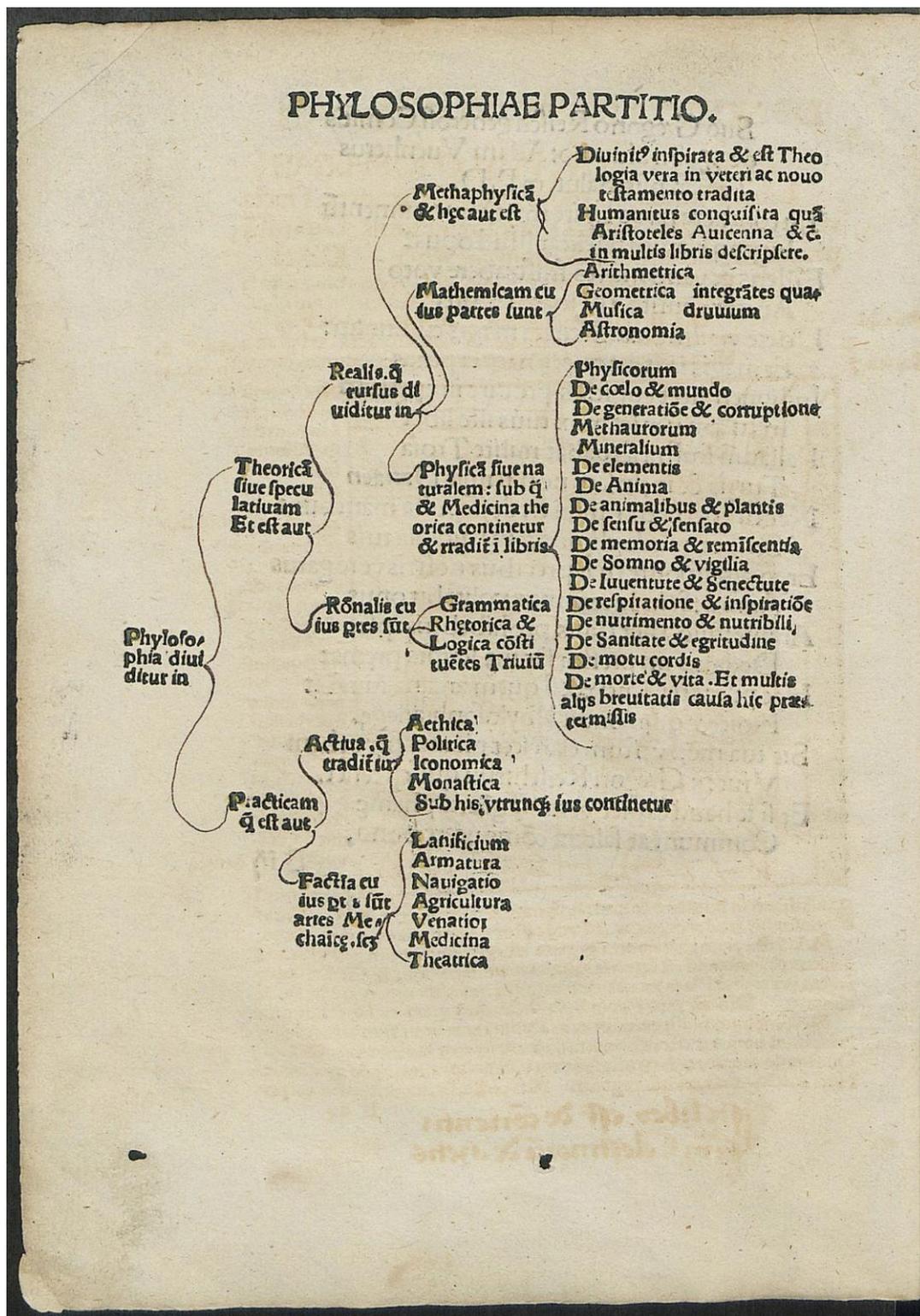
medicina propriamente ditos, havia espaço para as disciplinas ditas científicas (exceto a teologia) na classificação de Aristóteles. O currículo de medicina constava cinco anos de estudos fragmentados em duas partes: nos primeiros dois anos, os estudantes eram versados numa base na lógica e na filosofia natural de Aristóteles, por meio das leituras dos *Analíticos*, a *Física*, o *De anima*, o *Da geração e corrupção* e o *Parva naturalia*. Os estudos continuavam nos três anos posteriores numa direção eminentemente médica dividida em prática e teórica.

¹⁶ Há duas passagens de Aristóteles que deixam claro que a medicina está classificada como conhecimento prático: *De Anima* (I, 1, 403b12-17) e *Ética a Nicômaco* (I, 2 1104a1-8). Ademais, nestas passagens o filósofo apresenta o papel da Medicina na transmissão da ciência teórica, a superior da hierarquia. Cf. Mariconda (2000, p. 107).

Por sua vez, o braço Racional da Filosofia Teórica guarda as disciplinas do *Trivium*.

Adiante, Reisch subdivide a Filosofia Prática em Ativa (*Activa*); e Produtiva, ou Das Artes Mecânicas (*Facti[v]a, cuius p[arte]s sunt artes Mecha[n]jices*). Reisch ainda divide a Filosofia Prática Ativa em Ética (*Aethica*), Política (*Politica*), Economia (*Iconomica*) e Monástica (*Monastica*); e a Filosofia Prática Produtiva em Tapeçaria (*Lanificium*), Armeria (*Armatura*), Navegação (*Navigatio*), Artes Militares (*Venatio*), Medicina (*Medicina*) e Arte Teatral (*Theatrica*), seguindo a tradição que vem de Hugo de São Victor. Reisch tenta consolidar a classificação aristotélica das Ciências e das Artes Liberais, mas não sem conflitos. O *Trivium* e *Quadrivium* poderiam ser considerados como teóricos; contudo, a Retórica (e talvez a Gramática) poderia compreender-se como arte no sentido produtivo. De fato, Reisch nubla os limites entre as Filosofias Teórica e Prática. A exemplo, no índice ele descreve “Formas Aritméticas: Teoria e Prática” (“*Arithmetrice species: theorice & practice*”) e “Consonâncias Musicais: Teoria e Prática” (“*Musicas consonantias: theorice & practice*”), mas enquadra ambas as disciplinas apenas no braço teórico da Filosofia. Além disso, Reisch classifica a Medicina Teórica (*Medicina theorica*) sob a Física ou Filosofia Natural (*Physica sive [Phylosophiam] naturalem*), sem ligações diretas à prática médica; mas classifica a Medicina também no ramo Prático-Produtivo da Filosofia, ou seja, nas Artes Mecânicas (*Facti[v]a, cuius p[arte]s sunt artes Mecha[n]jices*).

A aproximação entre teoria e prática é típica do período, tal qual veremos em Alberti.



Gregor Reisch. *Aepitoma Omnis Phylosophiae. Alias Margarita Phylosophica.* Argentinae [Straßburg], Grüninger, 1504.

Franciscus Toletus

Ainda considerando a tradição aristotélica no Renascimento, Franciscus Toletus, na obra *Commentaria una cum quaestionibus in VIII libros De physica auscultatione* (*Comentários com questões em oito livros sobre a física de Aristóteles*), publicada em 1574, compila as tradições textuais gregas e latinas (Wallace, 1988, p. 209-11).

De acordo com Toletus, a filosofia tinha por finalidade tirar o homem do estado de ignorância resultante do pecado original e consistia nos saberes organizados por princípios. Segundo o contexto em que situava Toletus, a filosofia estava tripartida nas seguintes áreas: na contemplação da verdade, no ensinamento da vida justa e no aprendizado de como manter a vida. Partindo desta premissa, as três principais divisões da filosofia (*philosophia*) foram a especulativa (*speculativa*), a prática (*practica*) e a produtiva (*factiva*). Destas, a primeira era subdividida em metafísica (*metaphysica*), matemática (*mathematica*) e física (*physica*) ou filosofia natural (*philosophia naturalis*), entendida como o grau máximo da hierarquia, pois é a única que atinge o verdadeiro conhecimento. A segunda ordem está a filosofia prática, onde se situa a ética, que está relacionada à contingência das circunstâncias. Por fim, a filosofia produtiva, considerada como o saber mais inferior da hierarquia, pois comporta o saber técnico produtivo, ou seja, as artes relacionadas às produções que eram necessárias à vida humana, aquelas que eram úteis e aquelas que proporcionavam contentamentos. Nota-se, em suma, o quadro aristotélico, segundo o primeiro capítulo do livro sexto da *Metafísica* (1025b-1026a), embora em um contexto cristão.

Assim como em Henry de Langenstein e Gregorius Reisch, a palavra “filosofia” é compreendida por Toletus de maneira ampla, ou seja, conhecimentos organizados por princípios tal qual a palavra “ciência” em Aristóteles. Disso, tem-se a ciência relacionada às produções ser sinônimo

de arte. Nesta classificação, fica evidente que as artes eram ainda diretamente vinculadas à Filosofia.¹⁷

Conforme Wallace (1988, p. 213), nas universidades estudava-se, principalmente, a filosofia teórica, sendo que a filosofia prática era voltada aos interesses dos humanistas e a filosofia produtiva, aos primeiros tratadistas e/ou artífices que tinham formação para escrever (letrados). Isto aponta para a distinção importante entre os saberes era entre o particular e o universal, que está no centro desta dissertação.

O frescor da Renascença

Em que pese a influência da filosofia aristotélica, a Renascença trazia novas ideias além de novos apontamentos para conceitos postos por Aristóteles. O posicionamento dos homens letrados em relação aos saberes da Antiguidade greco-romana consistia em buscar nas fontes mais antigas as virtudes para a sociedade que se encontrava em mudanças. Esta postura apontava para as novas discussões acerca do papel do homem no mundo e elevava o processo de valorização das artes, que vinha de séculos passados, ensejando inclusive na ênfase quanto à dignidade do homem (cf. Vasoli, 1988). Através da leitura de Vasoli, entende-se que não se pode discutir uma questão pertencente ao âmbito da Renascença sem levar em consideração um amplo conjunto de fatores.

A partir do século XIV, a formação do âmbito letrado era composta pelos *Studia humanitatis*, ou seja, estudos que compreendiam a gramática, a retórica, a poética, a história e a filosofia moral, desviando da classificação dos saberes utilizada nas universidades. Esta formação tinha como base a educação dos autores romanos, como Cícero, e posteriormente foi entendida como ideal por Francesco Petrarca e Coluccio Salutati (Kristeller, 1988, p.

¹⁷ Utiliza-se o termo “filosofia” ao invés de “ciência” porque no período em questão o termo “filosofia”, quando relacionado à filosofia especulativa, era praticamente indistinto do termo “ciência” (cf. Wallace, 1988, p. 202).

127). Acerca da valorização e releitura dos antigos, Leonardo Bruni argumenta acerca da “*antica leggiadria dello stile perduto*”:

Como a cidade de Roma foi aniquilada por imperadores, tiranos perversos, e assim os estudos e as letras latinas tiveram ruína e diminuição similares, tanto que ao extremo não se encontrava quem soubesse letras latinas com alguma nobreza. E chegaram à Itália os Godos e os Longobardos, nações bárbaras e estranhas, que quase apagaram qualquer conhecimento das letras, como aparecem nos instrumentos naquele tempo inquiridos e feitos, os quais não poderiam ser mais rudes e toscos. Recuperada depois a liberdade dos povos italianos pela expulsão dos Longobardos, que tinham ocupado a Itália durante duzentos e quatro anos, as cidades da Toscana e outras começaram a recuperar de novo e, dando-se aos estudos, limar o estilo grosseiro, e assim pouco a pouco vieram tomando vigor, mas muito fragilmente e sem verdadeiro juízo de alguma gentileza, mas ainda em rima vulgar. E assim até o tempo de Dante poucos sabiam o estilo literário, e aqueles poucos sabiam muito mal, como dizemos na vida de Dante. Francesco Petrarca foi o primeiro que teve tanta graça de engenho que reconheceu e trouxe à luz a antiga graça do estilo perdido e apagado, e ainda que perfeito não fosse, igualmente sozinho abriu caminho àquela perfeição, descobrindo obras de Túlio, entendendo e gostando delas, e adequando-se, tanto quanto podia e sabia àquela elegantíssima e perfeitíssima eloquência de expressão. E por certo fez muito, apenas para demonstrar àqueles que depois dele teriam de seguir (Bruni, 1996, p. 555-556).¹⁸

A passagem acima possibilita entender como a ideia de superioridade dos antigos enquanto modelo a ser seguido era evidente. Outrossim, nota-se este mesmo teor discursivo nas obras do período da Renascença, incluindo o próprio *Da pintura*, como se verá adiante.

O contexto valorizava a vida ativa, como sugerem dezenas de textos do período. Francesco Petrarca, Coluccio Salutati e Giannozzo Manetti, entre

¹⁸ Segue o trecho original: “*Come la città di Roma fu annichilata dalli imperadori, perversi tiranni, così gli studi et le lettere latine ricevetteno simile ruina et diminutione, intanto che allo extremo quasi non si trovava chi lettere latine con alcuna gentilezza sapesse. Et sopravvennero in Italia Goti et Longobardi, nationi barbare et strane, e quali affatto quasi spensero ogni cognitione di lettere, come appare nelli strumenti in quelli tempi rogati et fatti, de’ quali niente potrebbe essere più material cosa, né più grossa et rozza. Ricuperata da poi la libertà de’ popoli Italici per la cacciata de’ Longobardi, i quali ducento e quattro anni tenuta avevano Italia occupata, le città di Toscana e altre cominciarono a riaversi et a dare opera alli studi et alquanto limare il grosso stilo, et così a poco a poco vennero ripigliando vigore, ma molto debolmente et senza vero giuditio di gentilezza alcuna, più tosto attendendo a dire in rima vulgare, che ad altro. Et così per insino al tempo di Dante lo stilo litterato pochi sapeano, e quelli pochi il sapeano assai male, come dicemmo nella vita di Dante. Francesco Petrarca fu il primo ch’ebbe tanta gratia d’ingegno che riconobbe et rivocò in luce l’antica leggiadria dello stile perduto et spento; e posto che in lui perfetto non fusse, pure da sé vide et aperse la via a questa perfetione, ritrovando l’opere di Tullio et quelle gustando et intendendo, adactandosi, quanto poté et seppe, a quella elegantissima et perfectissima facondia: et per certo fece assai, solo a dimostrare a quelli che doppo lui aveano a seguire.*”

outros, escreveram a respeito de saberes úteis para a vida e louvaram as disciplinas morais e as artes de modo inédito (cf. Vasoli, 1988; Garin, 1994; Leinkauf, 2006). Giannozzo Manetti, em meados do século XV, escreveu no livro *Da dignidade e excelência do homem*:

São nossas, isto é, humanas, porque se vê claramente terem sido feitas por homens: todas as casas, todas as fortificações, todas as cidades, enfim, todas as construções da circunferência da Terra, que são tamanhas e de tal forma admiráveis, que com justiça se deve afirmar, por sua grande excelência, que são obras antes de anjos que de homens. Nossas são as pinturas, nossas as esculturas; nossas são as artes, nossos os conhecimentos, nossas as filosofias; nossas são, enfim, para que não nos demoremos em falar de uma a uma, uma vez que, na verdade, são infinitas, todas as descobertas, todas as diversidades de línguas e de escritas (*apud* Leinkauf, 2006, p. 225).

A passagem e respectiva reinterpretação acerca da vida contemplativa e vida ativa é mostrada também na pintura. Eis os exemplos pictóricos do círculo de Bernardo Daddi¹⁹, pintor pertencente à escola de Giotto²⁰, retrata Florença por volta de 1340 e o que se vê é uma cidade medieval com ruas e construções sobrepostas, não obstante o traçado romano original da cidade [fig. 2]. A outra pintura, do círculo de Piero della Francesca²¹, descreve uma cidade idealizada concebida em meados de 1480, na qual pode ver-se uma cidade pintada conforme as regras da perspectiva proposta por Alberti e ordenada de acordo com as noções de urbanismo da Antiguidade cuja origem está nos textos vitruvianos [fig. 3] (cf. Kickhöfel, 2010, p. 173).

Kristeller (1988, p. 113 e seguintes) explica a questão do Humanismo como um dos traços mais penetrantes do Renascimento, e isso afetou profundamente todos os aspectos culturais da época, incluindo o seu

¹⁹ Bernardo Daddi (1280-1348) foi pintor italiano e discípulo de Giotto. Realizou obras notáveis em Florença.

²⁰ Giotto (Ambrogio) di Bondone (1267-1337) foi pintor e arquiteto italiano. Foi considerado o elo entre a pintura medieval e precursor do Renascimento. Dentre várias obras, destacam-se o Campanário de Florença e a Capela dos Scrovegni. “Em pouco tempo o menino não só se equiparou a Cimabue no estilo, como também se tornou tal imitador da Natureza” (cf. Vasari, 1550, 2011, p. 92).

²¹ Piero della Francesca (1412-1492) foi pintor italiano. Com o advento da cegueira, o artífice começou a dedicar-se ao estudo da matemática. “Este, tendo sido considerado mestre raro e divino nas dificuldades dos corpos regulares, na aritmética e na geometria, na velhice foi impedido pela cegueira e pela morte de divulgar seus valiosos trabalhos e os muitos livros que escrevera, ainda conservados em Borgo, sua pátria (cf. Vasari, 1550, 2011, p. 274).

pensamento e filosofia. O Humanismo foi descrito e interpretado de muitas maneiras diferentes, e o seu significado tem sido objeto de muita controvérsia, assim como tem sido o conceito do próprio Renascimento. Se, como o termo “humanismo” no discurso atual, muitas vezes denota uma ênfase em valores humanos alheios a quaisquer tradições intelectuais e culturais, o humanismo renascentista foi compreendido e estudado pela maioria dos historiadores do século XIX e início do século XX como a ampla preocupação com o estudo e a imitação da antiguidade clássica que era característica do período e encontrou sua expressão no meio acadêmico e na educação e em muitas outras áreas, incluindo as artes e as ciências.



Fig. 2. Círculo de Bernardo Daddi. *Madona da Misericórdia: detalhe mostrando Florença*. Afresco, 1342. Loggia del Bigallo, Florença.



Fig. 3. Círculo de Piero della Francesca. Cidade Ideal. Têmpera sobre madeira, 60x200 cm, *circa* 1480. Galleria Nazionale, Urbino.

O termo atualmente entendido “humanismo” tem sido usado neste sentido desde o início do século XIX e foi derivado do termo “humanista” inventado no final do século XV, para designar um professor e aluno das “ciências humanas” ou *Studia humanitatis*. A palavra “humanidade” e seus derivados foram associados com uma educação “liberal” por vários escritores romanos, especialmente Cícero e Gellius. O termo foi revivido por Petrarca, Salutati e outros no século XIV, e em meados do século XV, ele veio para ficar por um ciclo bem definido de estudos, chamados *Studia humanitatis*, que incluiu a gramática, a retórica, a poética, a história e a filosofia moral, como esses termos foram então compreendidos. E ao contrário das Artes Liberais da Idade Média, as humanidades não incluíam a lógica ou o *quadrivium*. Posto em outras palavras, o humanismo não representa, conforme comumente se entende equivocadamente, a soma total do pensamento renascentista e a aprendizagem, mas apenas um setor bem definido da mesma. O Humanismo tem seu próprio domínio ou território de origem na área de humanas, ao passo que todas as outras áreas de aprendizagem, incluindo a filosofia (para além da ética), seguem o seu próprio caminho, em grande parte determinada pela sua tradição medieval e pela sua transformação constante através de novas observações, problemas ou teorias.

Por fim, Black (2007, p. 16) explica que o ensino de filosofia nas escolas renascentistas adquiriu *status* elevado em razão de mudanças no método de ensino e teoria da linguagem. De modo breve, essa metodologia polímata consistia numa justaposição entre a lógica e o ensino de latim para capacitar o educando a compreender e expressar o raciocínio filosófico. Deste modo, pode-se entender que os *Studia humanitatis* nas universidades tiveram êxito por consequência do ensino e metodologia das escolas renascentistas adequadas àquele tipo de propósito.

Poliziano

Neste íterim, Nanni (2007) contribui para ampliar o esclarecimento acerca do quadro de saberes do Renascimento, especificamente Angelo Poliziano, que derivava da filosofia aristotélica, presente no contexto de época dos artífices do século XV e que dialoga com os ideais albertianos. Angelo Ambrogini (1454-1494), mais conhecido como Poliziano, foi poeta erudito e professor da Universidade de Florença cujas principais ocupações eram estudar os antigos, não apenas porque a sociedade da época parecia mostrar interesse em ser melhores homens e cidadãos, mas também porque o próprio Poliziano entendia que o conhecimento da antiguidade clássica não estava sedimentado o suficiente. A obra conhecida como *Praelectio cui titulus Panepistemon* (*Preleção, cujo título é Panepistémon*) foi escrita em 1490-1491 como um texto introdutório para comentar a *Ética a Nicômaco* de Aristóteles. Inicialmente, o *Panepistemon* foi estudado em relação à tradição *praelectiones* dos cursos feitos no *studio* florentino, mais profundamente nas questões consideradas importantes, como a concepção de música, de arte, de literatura e de retórica. Nanni diz (2007, p. 351) que Eugenio Garin se refere a este texto não só como testemunho do interesse de Poliziano para a ciência e até mesmo máquinas, mas também como prova da contribuição feita pelos humanistas para a formação de um tipo diferente de conhecimento e o papel da nova ciência empregada no mesmo:

Polizano, na abertura da *praelectio*, ao colocar-se dentro das taxonomias tradicionais do conhecimento com base nas divisões da filosofia aristotélica, declarou a sua intenção de dar a sua classificação uma extensão tal de compreender não apenas as disciplinas e as artes liberais, mas também aquelas *macchinali* (*machinales*), e assim aquelas *sordidae* e *sellulariae*, vis e sedentárias, enquanto necessárias para a vida. O adjetivo usado por Polizano para “sedentário”, *sellulariae* encerra na tradição literária latina clássica a imagem dos artífices que trabalham sentados, incluindo a frequentemente aqueles encarregados aos trabalhos de calçados e têxtil. Em comparação com a dicotomia mais usual de artes liberais e mecânicas, nos encontramos aqui já de frente a uma menos usual tríplice escala de dignidade, onde ao lado das artes liberais são introduzidas as artes *machinales*, que são distintas do mundo das artes *sordidae* e *sellulariae*. Precisamos compreender melhor a sua natureza e o significado – não totalmente claros – desta distinção tripla. Essa, no entanto, como fica claro a partir da primeira página do *Panepistemon*, não parece permitir uma imediata e exclusiva identificação das artes

sordidae et sellulariae com “as artes tradicionalmente mecânicas” (Nanni, 2007, p. 352).²²

Polizano afirma que o conhecimento é tripartido nos seguintes fragmentos: o *gênero inspirado* (a Teologia); o *gênero inventado* (a própria Filosofia); e o *gênero misto* (o *divinatio*). Das três divisões do conhecimento, a maior e mais complexa é a Filosofia, que também é tripartida nas seguintes categorias: a filosofia especulativa (ou seja, a parte teórica), a filosofia prática (ou ética individual) e, por fim, a filosofia racional cuja composição era o *Trivium* – a gramática, a dialética e a retórica – somado à poesia e a história. Nota-se que esta repartição segue com a divisão presente na *Metafísica* aristotélica com a possível interferência de Simplicio, Themistius e outros.

A filosofia especulativa trata da física (ou filosofia natural), da metafísica (ou filosofia primeira), da teoria da alma e do *Quadrivium* (as quatro disciplinas matemáticas das artes liberais) – aritmética, geometria, música e *sphaerica* (mecânica celeste segundo a denominação de Boécio ou astronomia conforme o próprio Polizano) – junto com outras seis disciplinas: cálculo, geodésia, canônica (arte da harmonia), astrologia, ótica e mecânica.

As eventuais diferenças de tratamento que explicam a necessidade de dobrar a menção entre a música e a canônica, bem como as distinções entre o *divinatio*, *sphaerica* e astrologia, requer uma análise à parte porque se leva em consideração o momento específico o qual se une os conceitos de harmonia, a música celestial, a astrologia, a astronomia e a predição. Por hora aqui interessa saber que esta árvore do conhecimento uniu as artes

²² Segue o trecho original com passagens mantidas na linguagem do texto: “Polizano, subito in apertura della praelectio, nel collocarsi entro la tradizione delle tassonomie del sapere basate sulle ripartizioni della filosofia aristotelica, dichiarava l'intenzione di voler dare alla sua classificazione un'estensione tale da comprendere non solo le discipline e le arti liberali, ma anche quelle macchinali (*machinales*), e pure quelle *sordidae et sellulariae*, vili e sedentarie, pur necessarie alla vita. L'aggettivo usato dal Polizano per 'sedentarie', *sellulariae*, rinvia nella tradizione letteraria latina classica all'immagine degli artefici che lavorano seduti, tra cui frequentemente si intendevano quelli addetti alle calzature e alle lavorazioni tessili. Rispetto alla più consueta dicotomia di arti liberali e meccaniche, ci troviamo qui già di fronte ad una meno usuale triplice scala di dignità, dove accanto alle *artes liberales* sono introdotte le *artes machinales*, le quali a loro volta sono distinte dal mondo delle *artes sordidae et sellulariae*. Cercheremo di comprendere meglio più oltre natura e significato – in realtà non del tutto chiari – di questa triplice distinzione. Essa però, per come emerge fin dalla prima pagina del *Panepistemon*, non pare autorizzare un'immediata ed esclusiva identificazione delle *artes sordidae et sellulariae* con 'le arti tradizionalmente chiamate meccaniche'”.

liberais junto à tradição filosófica aristotélica e que esta “perfeita junção” esteve presente no âmbito universitário.

Dos artífices e dos tratados de arte

Neste contexto de mudanças, as disciplinas produtivas competiam aos artífices, que também possuíam sua própria forma de transmissão de saberes. As obras arquitetônicas mostravam o vigor artístico caracterizador daquela cultura, sendo a cúpula do *Duomo* de Florença o maior exemplo. Nos ateliês, ocorriam aplicações inéditas das ciências teóricas em artes específicas como a pintura e a escultura, artes até então pouco sistematizadas e iniciadas a partir de Alberti. Conhecia-se apenas o tratado de Vitruvius, aliás, até hoje o único tratado de arte da Antiguidade que se conhece (ao menos no contexto das artes aqui em questão, ou seja, as artes dos artífices, mas não as artes dos retóricos e dos poetas, que tinham seus próprios tratados). Sua descoberta no início do século XV em St. Gall, pelo humanista Poggio Bracciolini (1380-1459), foi influente na arquitetura e no processo de sistematização das artes, pois agora as artes podiam ser objeto das letras (cf. Dwyer, 1996). Contudo, no meio em que se situavam os artífices os estudos por eles feitos, como os de filosofia natural, não eram realizados em formato de texto filosófico, mas elaborados sob a forma de desenhos, que foi a maneira como os artífices registravam e elaboravam seus entendimentos, que então eles podiam aplicá-los diretamente em suas obras. A respeito disto, Paolo Galluzzi resume eficientemente a nova função que o desenho possui para o artífice (1995, p. 115): “É um sintoma do novo recurso que o desenho técnico está tomando como indicador visual de hipóteses teóricas ou experimentos puramente mentais”.

Nesta seara, ainda de acordo com Galluzzi, o artífice reivindica para si a competência e o prestígio que a boa escrita confere, ainda que eles não façam parte do círculo acadêmico dos humanistas. Esta competência tem origem nos experimentos realizados no ofício que o artífice possui:

Não surpreendentemente, Francesco di Giorgio Martini²³ debocharia “daqueles – creio que ele pensou em Alberti – que se iludem de encontrar a força para falar dos autores mais antigos por força da gramática grega e latina”. E afirmará peremptoriamente que sem o desenho não se pode ser nem bom filólogo nem bom arquiteto. “Como podemos ver muitas pessoas que não têm o engenho e muitos são dotados de engenho e não de doutrina e muitos têm a doutrina e o engenho, e não têm o desenho” (Galluzzi, 1995, p. 114).

É possível perceber que as artes da Renascença tinham sua dignidade elevada e, no caso do artífice, indicavam a atribuição e reconhecimento de seus ofícios e suas obras. É neste contexto em que os artífices buscavam o prestígio e princípios que sustentassem suas artes:

Ainda mais característico do Renascimento é a elevação constante da pintura e de outras artes visuais, que começaram na Itália com Cimabue e Giotto e atingiram o seu clímax no século XVI. Uma primeira expressão do crescente prestígio das artes visuais é o próprio Campanário de Florença, onde a pintura, escultura e arquitetura aparecem como um grupo separado entre as artes liberais e as artes mecânicas. O que caracteriza o período não é apenas a qualidade das obras de arte, mas também as estreitas relações que foram estabelecidas entre as artes visuais, as ciências e a literatura. O aparecimento de um artista ilustre, que também era um humanista e escritor de mérito, como Alberti, não foi coincidência, num período em que a aprendizagem literária e clássica começou, além da religião, para fornecer a matéria para pintores e escultores (Kristeller, 1952, p. 513).²⁴

De acordo com Panofsky, os primeiros artífices a se dedicarem à redação e discurso acerca da arte foram Alberti, Ghiberti e Vasari, os quais pensavam que as produções clássicas foram derrubadas com o advento do

²³ Francesco Giorgio Martini (1439-1501) foi pintor, escultor, arquiteto e teórico tratadista de engenharia. “Este não só foi escultor excelente e raro, como também foi arquiteto o que é claramente mostrado pela obras que deixou em Siena, sua pátria. São elas constituídas por dois anjos de bronze, belíssimo trabalho de fundição que hoje pode ser visto sobre o altar-mor da catedral daquela cidade; tais anjos foram feitos e adoçados por ele com grande habilidade. Francesco era pessoa que praticava a arte mais por lazer e prazer, por ser bem nascido e dotado de recursos suficientes, do que por ganância ou outra utilidade que da arte pudesse extrair” (cf. Vasari, 1550, 2011, p. 337).

²⁴ As Artes Liberais mencionadas por Kristeller foram um programa de estudos originado entre os romanos que abrangia o *Trivium* (gramática, lógica e retórica) e o *Quadrivium* (aritmética, geometria, música e astronomia). Não obstante o nome “arte”, as disciplinas do *Quadrivium* eram teóricas e, em princípio, não destinadas a ações e produções. As Artes Mecânicas, por sua vez, compreendiam a navegação, a agricultura e a medicina, entre outras, em grande parte carentes de qualquer forma de sistematização. Vê-se assim que existiam diversas classificações das disciplinas no período em questão.

cristianismo e só vieram à guisa para servir de arcabouço para a Renascença:

Tais escritores estavam ao mesmo tempo certos e errados pensando como pensavam. Errados, na medida em que não houve uma verdadeira quebra de tradição durante a Idade Média. Concepções clássicas, literárias, filosóficas, científicas e artísticas sobreviveram através dos séculos particularmente depois que foram deliberadamente revivificadas no tempo de Carlos Magno e seus sucessores. Entretanto, esses primeiros escritores estavam certos na medida em que a atitude geral para com a Antiguidade se modificou fundamentalmente quando o movimento renascentista apareceu (Panofsky, 1955, p. 65).

As fontes literárias consultadas apontam que a Idade Média não negligenciou as obras clássicas, ao contrário, este período mostrou interesse pelos valores intelectuais e poéticos da literatura clássica greco-latina.

Por meio da leitura dos tratados de arte, compreende-se que os artífices tratadistas estavam interessados na fundamentação de seus ofícios e sobremaneira suas artes, elevando o estatuto de suas produções e o prestígio de si mesmos. Assim, de mero artífice iletrado que operava por hábito, o artífice começou a almejar as letras para operar sua arte a partir de princípios e discursar sobre aquilo que fazia. Ademais, destaca-se que o escopo do tratado albertiano concretiza-se na arte pictórica, não restringindo-se apenas à teoria da mesma.

Conforme alhures mencionado, os tratados antigos haviam sido perdidos. Seguindo Bruni, um testemunho disso está no início da segunda parte do tratado de Ghiberti²⁵ abaixo citada:

Assim, no tempo do imperador Constantino e do papa Silvestre, a fé cristã sobrelevou. Foi a idolatria muitíssimo perseguida, de tal modo que todas as estátuas e pinturas foram desfeitas e laceradas em sua muita nobreza, antiga e perfeita dignidade, e assim se consumiram com as estátuas, e pinturas, e volumes, e comentários, e lineamentos, e regras que ensinavam uma arte numerosa, egrégia e gentil. E depois, para remover todo antigo costume de idolatria, determinaram que todos os templos fossem

²⁵ Lorenzo Ghiberti (1378-1455) foi escultor italiano cuja obra mais notável foram as portas de bronze do batistério de Florença. Escreveu um tratado o qual permaneceu inacabado. "Lorenzo teve a sorte de contar em casa com homens dotados de inteligência para reconhecer o valor de seu engenho e, com gratidão e como recompensa pelo seu trabalho, dar-lhe o apreço que lhe cabia merecidamente; foi muito feliz por conviver com artistas desprovidos de inveja e por encontrar no povo disposição para deleitar-se com o seu engenho, legando à sua pátria a mais bela obra do mundo" (cf. Vasari, 1550, 2011, p. 200).

brancos. Nesse tempo infligiram grandíssima pena a quem fizesse alguma estátua ou alguma pintura e, assim, acabou a arte estatuária, e a pintura e toda doutrina que nessa fosse feita. Extinta a arte, os templos permaneceram brancos por cerca de seiscentos anos. Começaram os Gregos debilissimamente a arte da pintura e com muita rudeza nela produziram; assim como os antigos foram peritos, nesta idade [foram] grosseiros e rudes. Passaram-se trezentas e oitenta e duas olimpíadas desde a edificação de Roma (Ghiberti, II, 1).²⁶

O primeiro tratado acerca da progressiva valorização das artes com destaque à arte da pintura é *Il libro dell'arte* (*O livro da arte*) cuja autoria é de Cennino Cennini²⁷, vindo de uma reconhecida linhagem de artífices conforme ele próprio diz (1859, I): “Como pequeno membro em exercício na arte de pintar, nascido Cennino di Andrea Cennini da Colle di Valdelsa, fui instruído na dita arte durante doze anos por Agnolo di Taddeo de Florença, meu mestre, o qual aprendeu a dita arte de Taddeo seu pai, o qual, por sua vez, foi instruído por Giotto, e foi seu discípulo por vinte e quatro anos” (*apud* Kickhöfel, 2011, p. 324). O tratado de Cennino Cennini apresenta a origem das artes e das ciências, como também o estatuto da arte da pintura que ele almejava:

No princípio, Deus onipotente criou o céu e a Terra, sobretudo animais e, de outro modo, também criou o homem e a mulher à sua própria imagem, dotando-os de todas as virtudes. Depois, pelo inconveniente da inveja que veio de Lúcifer a Adão, aquele com malícia e sagacidade enganou este com o pecado contra as ordens de Deus, isto é, [enganou] Eva, e após Eva [enganou] Adão. E este Deus se zangou contra Adão e, por via de um anjo, Ele fez cair ele e sua companheira para fora do Paraíso, dizendo a eles: porque desobedecestes a ordem que Deus vos dissera, pelo vosso trabalho e exercício fareis a vossa vida. Conhecendo Adão o erro por ele cometido e sendo dotado nobremente por Deus, raiz, princípio e pai de todos nós, sabia de sua ciência acerca da necessidade que tinha de encontrar um modo de viver manualmente, e, assim, ele começou com a enxada e Eva, com o tear. Após, seguiram muitas artes necessárias e diferenciadas umas da outras, e foram de maior ciência umas que outras, de modo que todas não podiam ser iguais, porque a mais digna é a ciência (*apud* Kickhöfel, 2011, p. 325).

²⁶ Nesta passagem de Ghiberti, observa-se a referência ao imperador Constantino e ao Papa Silvestre, ambos representam o declínio das artes na Itália.

²⁷ Cennino Cennini (1370-1440) foi pintor italiano influenciado por Giotto e foi o primeiro autor de um tratado de arte. Em que pese a natureza do tratado mais se caracterizar com um manual de ateliê, Cennini aponta para questões futuras como a importância de princípios para a arte.

Grayson (1989) é enfático ao falar da necessidade de considerar o *Livro da arte* de Cennino Cennini a fim de compreender melhor a pretensão destes artífices de adquirir maior estatuto de suas obras através de uma tentativa de fundamentar o próprio ofício. A partir disto, observa-se que pensar as formas de conhecer foi questão relevante, senão central, para os novos tratadistas.

Kickhöfel (2007, p. 8) avalia o tratado de Cennini como uma obra de cunho prático, conforme a divisão dos capítulos da mesma: I-IV: introdução e regras da vida; V-XXXIV: técnicas e materiais de desenho; XXXV-LXII: cores e colorir; LXIII-LXVI: pinceis; LXVII- CII: pintura mural [afrescos]; CIII-CLVI: pintura sobre painéis; CLVII-CLXXXIX: técnicas diversas, como miniaturas, pintura sobre vidro e outras.

A primeira ocorrência da palavra “ciência” no texto de Cennini é vaga e possui o sentido de “conhecimento”, mas os seguintes empregos desta palavra são encaminhados para a hierarquia escolástica dos saberes, a qual indica “ciência” como conhecimento intelectual do universal e do necessário. Nesse contexto, Cennino apontava o lugar da pintura (1859,I): “Junto daquela [a ciência] seguiu alguma [arte] descendente daquela, a qual convinha ter fundamento naquela nas operações manuais: e esta arte se chama pintar” (*apud* Kickhöfel, 2011, p. 325). Por uma via, Cennino ainda mostrava a antiga definição de arte mecânica associado à necessidade, mas, por outro viés, sugeria uma arte além disto, devido a sua relação com a ciência – mesmo que em um vínculo de subordinação. Entretanto, no percurso de seu tratado, o autor não aprofundou sua argumentação, no sentido de justificar qual era a ciência que o pintor tinha que saber. Este é o primeiro parágrafo do tratado de Cennini, o qual mostra pensar as formas de conhecer e suas hierarquias era o início da discussão para os artífices. Ademais, o tratado de Cennini mostra que os artífices e os humanistas queriam saber qual o seu estatuto em relação aos saberes dos antigos.

Kickhöfel aponta também para as digressões feitas por Cennini quanto à perspectiva (1859, LXXXVII) e sobre as medidas do homem perfeito (1859, LXX): “Notes que, antes que vás adiante, quero te dar as medidas do homem. Aquelas da mulher deixo estar, porque ela não tem nenhuma medida perfeita.” A falta de referências anatômicas e a ausência de medidas

femininas mostra que o artífice se expressa de maneira medieval, próximo de Andrea Pisano²⁸.

Na transição do século XIV ao XV, os artífices começaram a alcançar o status das letras e das ciências ao ponto do artífice elaborar teorias acerca disso em um tratado de instruções práticas. Isso já evidencia a intenção de equiparar a arte pictórica com as artes liberais, ou, inserir a pintura dentro do quadro das artes liberais. Ao lado disto, a valorização das artes era também acompanhada pela compostura e disciplina do artífice (1859, XXIX): “A tua vida deve ser sempre ordenada como se estivesses a estudar a teologia, a filosofia ou outras ciências, isto é, comer e beber moderadamente ao menos duas vezes ao dia, usando pratos leves e de valor, usando pequenos vinhos, conservando e retendo a tua mão, guardando-a dos trabalhos como jogar pedras, estacas de ferro e muitas outras coisas que são contrárias à mão.” (*apud* Kickhöfel, 2011, p. 325) A menção à teologia, à filosofia e outras ciências sugere a que saberes Cennino indicaria a pintura.

Paralelamente, outros textos do século XV também apontam para esta afirmação. Em seu *Primeiro comentário*, Lorenzo Ghiberti percorre via semelhante a Cennini, permanecendo também com as concepções aristotélicas a respeito de arte e ciência. É de notável importância salientar que o *Primeiro comentário* faz parte dos *Commentarii (Comentários)*, escritos ele no final de sua vida. O artífice não era letrado como Alberti, e a insuficiência de conhecimentos em latim fez com que ele redigisse sua obra em italiano e permanecesse inacabada.

No que diz respeito a Ghiberti e especificamente ao *Primeiro comentário*, seguem os comentários pertinentes nos parágrafos adiante.

Tanto quanto seja possível a quem escreve sobre escultura e, honestíssimo, tenha em mente a exortação délfica, coisa divina, que nos aconselha a poupar tempo, usando todas as outras coisas

²⁸ Andrea Pisano (1290-1348) foi escultor e arquiteto italiano cuja obra expoente é a *Porta Sul* do Batistério de Florença. “Em tempo algum a arte da pintura floresceu sem que os escultores também trabalhassem com excelente qualidade. E disso há testemunhos diversos para quem observa bem as obras de todos os tempos, tal como mostrou em sua época a obra de Andrea Pisano. Este, exercendo a escultura no tempo de Giotto, propiciou tantos progressos a essa arte, que, por sua prática e por seu estudo, foi considerado o maior escultor que até aquele tempo os toscanos tiveram” (cf. Vasari, 1550, 2011, p. 109).

necessárias à vida sem parcimônia, não tendo cuidados nem com dinheiro nem com outras coisas que parecem preciosas: também nós consideramos somente aquelas coisas a respeito das quais os antigos deixaram escritos e, associando-nos a novas invenções, estas não serão sem fruto, e facilmente para outros as transferimos (Ghiberti, 2000, § 1).

Sendo as artes da pintura e escultura dignas dos homens de alma nobre, livres também dos interesses vis, Ghiberti sugere que o homem não desperdice tempo com ocupações medíocres e que se dedique às atividades relativas à alma, pois aquele que se ocupa com as atividades relacionadas à contemplação é sábio por excelência. Nota-se a valorização do homem que se atém aos conhecimentos além do utilitário, voltando-se ao conhecimento universal. Na *Metafísica*, Aristóteles trata desses homens denominando-os sábios. Aqui também mostra mais uma concordância em comum entre o artífice e o filósofo grego. “A escultura, tanto quanto a pintura, é ciência de muitas disciplinas e ornada com vários conhecimentos, a qual, de todas as outras artes, é suma invenção: é fabricada com alguma meditação, que se completa por matéria e raciocínio.” (Ghiberti, 2000, § 1) Esta passagem indica que Ghiberti compreendia os sentidos tradicionais de arte como a atividade de produzir e ciência como a atividade de demonstrar a partir de conhecimentos sistematizados segundo princípios. Se de um lado, as ciências demonstravam e explicavam, do outro, as artes tinham de ser fabricadas. Ghiberti entendia a importância de demonstrar e explicar, ou seja, ele sabia dos limites de uma arte sem a ciência. Isto significa que, não obstante o novo valor dado às artes, elas só eram dignas se fundamentadas por ciências, e esse é justamente o propósito de Leon Battista Alberti através do *Da pintura*.

Ghiberti define e eleva a pintura e a escultura como disciplinas, cheias de conhecimentos amplos e distintos, que são superiores às demais artes pela natureza de agregar vários saberes e podem ser demonstradas e explicadas tanto racionalmente quanto astutamente: “É, com a indústria de toda geração de obra e para o propósito da formação, o raciocínio de que as coisas fabricadas por proporção de astúcia e de razão se podem demonstrar e explicar”. Observa-se aqui a ideia de conhecer para produzir, no sentido de

preceptivas para tornar a produção eficaz, mas não mais um saber “segundo si mesmo” que visa demonstrações.

Pelo discurso de Ghiberti, nota-se a escrita de um artífice empírico, cuja arte não tem as mesmas fundamentações de Alberti, como veremos, mas ainda assim tem grande relevância para os estudos dos tratados de arte porque aborda as questões pertencentes ao período em questão.

Destaca-se a importância deste tratado ghibertiano no período da Renascença onde as artes estavam em acentuada valorização e, reitera-se, é importante não só para articular com o *Da pintura* mas também para ampliar o contexto de Alberti frente aos demais tratadistas os quais foram pioneiros em redigir um tratado e conceber uma origem digna à pintura e ao ofício do artífice.

Do prestígio da pintura na cultura renascentista

A falta de uma autoridade que legitime a nobreza da pintura e do ofício do pintor era questão incômoda numa sociedade caracterizada sobremaneira por humanistas, pelas mudanças e pela elevação das artes. A iniciativa de Alberti em discursar a respeito da pintura não pode ser entendida apenas como algo inédito, mas também é um reflexo da preocupação que os artífices tratadistas detinham. Diz Jacqueline Lichenstein:

O que é escrever sobre a pintura? A diversidade dos textos, sua abundância e sua heterogeneidade são tais que não autorizam nenhuma definição *a priori*. De fato, o que há em comum entre um artigo de um crítico de arte do século XIX e o pensamento de um eclesiástico do Renascimento, entre as reflexões de um enciclopedista do século XII e as de um sofista da Antiguidade, entre as análises de um filósofo das Luzes e as de um pintor contemporâneo? Nem os pressupostos estéticos e teóricos, nem as formas de sensibilidade e de percepção, nem a atitude diante da obra de arte oferecem um denominador comum. Mesmo num espaço temporal e cultural mais restrito, pode-se dizer que a percepção das obras de Rafael se modificou consideravelmente em um século (Lichenstein, 2004, I, p. 11)

A autora supracitada expõe a falta de uma autoridade, um registro, a respeito da pintura, assim como a música, por exemplo, teve. A fim de suprir tal autoridade legítima, por muito tempo a pintura foi sustentada com base nas biografias lendárias como Apeles e Zêuxis, fábulas como a de Narciso e outros relatos míticos. Além disto, na Antiguidade o pintor detinha uma condição inglória: é, antes de tudo, um homem que trabalha com as mãos, o que significa que seu ofício afastava o seu operador de contemplar as ideias e, conseqüentemente, do conhecimento teórico. Assim, havia duas situações: a inferioridade social do pintor e a pintura “sem origem” a qual carecia do virtuosismo para praticá-la e do engenho inventivo. A pintura do século XV e o caráter universal que esta possui atualmente têm origem em uma cultura, numa mentalidade, numa sociedade cujos vínculos comportamentais eram próprios de um contexto específico e único da História.

É inegável que durante a Renascença, o prestígio aos pintores era cada vez maior. Giovanni Santi²⁹, pai de Rafael Sanzio³⁰, redigiu um poema no qual são mencionados os grandes artífices da época:

Nesta arte esplêndida e nobre,
Tantos são considerados célebres em nosso século,
Que faz qualquer época parecer pobre.
Em Bruges os mais louvados foram
O grande Jan van Eyck e seu discípulo Rogier van der Weyden
Assim como muitos outros dotados de excelência.
Na arte de pintar e na nobre maestria
de colorir foram tão excelentes.
Que muitas vezes superam a própria realidade.
Na Itália então, neste tempo presente
Havia o ilustre Gentile da Fabriano,
Fra Giovanni Angelico de Fiesole, de fé ardente,
E em medalhas e pintura Pisanello;
Fra Filippo Lippi e Francesco Frasellino,
Domenico, chamado o Veneziano,

²⁹ Giovanni Santi (1440-1494) foi pintor italiano. “Pintor não muito excelente, mas também não muito medíocre” (cf. Vasari, 1550, 2011, p. 496).

³⁰ Rafael Sanzio (1483-1520) foi arquiteto e pintor italiano de igual prestígio como Michelangelo e Leonardo da Vinci. “A prodigalidade e a benevolência que o céu às vezes demonstra, ao colocar, ou melhor, pôr e repor numa única pessoa as infinitas riquezas de suas amplas graças ou tesouros, além de todos os raros dons que a grandes intervalos de um tempo costuma conceder a muitos indivíduos, são coisas que podemos ver claramente no tão excelente quanto gracioso Rafael Sanzio da Urbino. Com toda a modéstia e a bondade que costumam encontrar-se nos que têm natureza gentil, ornada e graciosamente afável, natureza que em tudo sempre se mostra, Raffaello exibiu honrosamente os referidos dons com quaisquer classes de pessoas e em quaisquer circunstâncias, dando-se a conhecer universalmente como um ser único ou pelo menos muito raro” (cf. Vasari, 1550, 2011, p. 495).

Masaccio, Andrea del Castagno, Paolo de Uccello,
 Antonio e Pedro Pollaiuolo, grandes mestres do desenho,
 Piero della Francesca, mais antigo que estes;
 Dois jovens, iguais em idade e renome,
 Leonardo da Vinci e Pietro Perugino,
 De Pieve, um pintor divino;
 Ghirlandaio e o jovem Filippino Lippi,
 Sandro Botticelli e, de Cortona,
 Luca Signorelli, d'um raro talento e espírito
 Então, mais além na adorável terra da Toscana,
 Há Antonello della Messina, de grande renome,
 Giovanni Bellini, cuja glória se espalha longe,
 E Gentile seu irmão, Cosimo Tura e seu rival,
 Ercole de' Roberti, e muitos outros que omito,
 Mas não Melozzo da Forlì, que me é tão caro
 E que é tão emitente em perspectiva
 (*apud* Baxandall, 1991, p. 188-189).

Colocando esses nomes numa tabela, ei-la (*apud* Baxandall, 1991,
 p. 190):

| | | |
|--|--------------------------------------|---|
| FLORENÇA | MARCHE | UMBRIA |
| Fra Angelico (1387-1455) | Piero della Francesca (1420-1492) | Perugino (1445/50-1523) |
| Paollo Uccello (1396/7-1475) | Melozzo da Forlì (1438-1494) | Luca Signorelli (1450-1523) |
| Masaccio (1401-1428) | Cosimo Tura (1430-1495) | VENEZA-ROMA |
| Pesellino (1422-1457) | Ercole de' Roberti (1448-1496) | Gentile da Fabriano (1370-1427) |
| Filippo Lippi (1406-1469) | VENEZA | Pisanello (1395-1466) |
| Domenico Veneziano (falecido em 1461) | Antonello da Messina (1430-1479) | PAÍSES BAIXOS |
| Andrea del Castagno (c.1423-1457) | Gentile Bellini (1430-1516) | Jan van Eyck (falecido em 1441) |
| Ghirlandaio (1449-1494) | PÁDUA-MÂNTUA | Rogier van der Weyden (1399-1464) |
| Antonio e Piero Pollaiuolo (1432-98 / 1441-96) | Mantegna (1431-1506) | |
| Botticelli (1455-1510) | | |
| Leonardo da Vinci (1452-1519) | | |
| Filippino Lippi (1457-1504) | | |

O poema e a tabela conduzem à conclusão que dos 25 grandes artífices, 13 são florentinos, o que leva-se a atribuir maior peso ao tratar-se de pintura.

O *olhar de época*, expressão alhures empregada e que remete à leitura de Michael Baxandall, consiste na interpretação de termos e conceitos precisos pertencentes ao período ora em questão. Isto permite dizer que a articulação deste estudo e análise sintetiza o método de estudo por excelência para as questões pertinentes à Renascença.

Traz-se à guisa o objeto do tratado albertiano, a pintura e o seu valor numa cultura que passava por muitas transformações e os homens letrados buscavam novos posicionamentos frente ao conhecer.

Os elementos históricos e sociais, assim como os conceitos filosóficos propostos por Aristóteles compõe um amplo mosaico, o qual cada elemento representa a outro um indispensável meio de compreensão. Isto significa que as questões pertencentes ao âmbito da Renascença não podem ser entendidas isoladamente, ou seja, sem o entendimento de conceitos específicos, conforme explicado anteriormente com fulcro no entendimento de Vasoli (1988).

Diz Baxandall (1991, p. 11): “Uma pintura do século XV é o testemunho de uma relação social.” Partindo dessa premissa, traz-se à memória o fato de, na época, o comércio estava em crescente ascensão e isto repercutiu no enriquecimento das cidades e dos cidadãos, fazendo crescer também o anseio pela aquisição de obras feitas por grandes artífices. Isto posto, entende-se a pintura como elemento importante de reflexo deste crescimento econômico. O autor sintetiza em poucas palavras ao dizer “as pinturas são, entre outras coisas, fósseis da vida econômica” (Baxandall, 1991, p. 12).

Ainda de acordo com Baxandall (1991, p. 13), as pinturas encomendadas aos pintores eram destinadas aos interesses pessoais dos clientes, sendo cada encomenda envolta por motivos individuais e por vezes complexos em vista da singularidade de cada pedido. Neste viés, cita-se como exemplo o comerciante florentino Giovanni Rucellai, que ostentava

deter obras de Domenico Veneziano³¹, Filippo Lippi³², Verrocchio³³, Pollaiuolo³⁴, Andrea del Castagno³⁵ e Paolo Uccello³⁶, assim como obras de ourives e escultores: “Os maiores mestres que não somente Florença mas também a Itália tinham conhecido por muito tempo.” O exemplo de Rucellai permite concluir a imensa satisfação em possuir obras de boa qualidade.

Posteriormente, o autor expõe os três motivos de Giovanni Rucellai para adquirir com tanto interesse tais obras, que segundo o mesmo “provocam o maior contentamento e o maior prazer, pois servem à glória de Deus, à honra da cidade e à minha própria memória”. Outra justificativa se dava pelo prazer de gastar bem o seu dinheiro, um prazer superior ao ganhá-lo e ao mesmo tempo e, por último, a virtude capaz de embelezar o seu patrimônio particular como também o patrimônio público. Pelo contexto, Baxandall sintetiza todas as justificativas alhures mencionada como o prazer de contemplar uma boa pintura.

As encomendas feitas eram celebradas por meio de contratos ou os artífices recebiam um pagamento, moradia e outros benefícios para trabalharem para as famílias que o sustentavam em troca de seu ofício de pintor e outras tarefas.

Quanto às exigências das encomendas, Baxandall afirma que no período *Quattrocento* era comum a exigência do azul ultramarino e do ouro

³¹ Domenico Veneziano (1410-1461) foi pintor italiano.

³² Filippo Lippi (1406-1469) foi pintor italiano. “Virtude que, afora outros efeitos admiráveis, transforma em liberdade a ganância dos príncipes, dissipa os ódios da alma, enterra a inveja dos homens e alça ao céu os mortais que pela fama se imortalizam, tal como em nossa terra foi mostrado pelo frade carmelita Filippo di Tommaso Lippi (cf. Vasari, 1550, 2011, p. 302).

³³ Andrea Verrocchio (1435-1488) foi escultor, ourives e pintor italiano. “A fisionomia de experimentador que lhe é atribuída por Vasari prefigura o ideal de artista intelectual que Alberti já fora, mas que será posto em prática apenas no século XVI. Ele e Pollaiuolo representam os dois polos em torno dos quais gravita a arte florentina da segunda metade do século XV, com seus ideais de aristocracia refinação” (cf. Vasari, 1550, 2011, p. 362, nota 01).

³⁴ Antonio di Jacopo Pollaiuolo (1432-1498) foi pintor, escultor e ourives italiano. “[e Piero Pollaiuolo] Em confronto com outros artistas contemporâneos, os Pollaioulos se caracterizam por contornos mais repentinos e bruscos e pela paixão anatômica” (cf. Vasari, 1550, 2011, p. 390).

³⁵ Andrea del Castagno (1421-1457) foi pintor italiano. “Na pintura e no desenho era realmente excelente e grande, mas muito mais se sobressaía no rancor e na inveja que nutria pelos outros pintores: de tal maneira que, com as trevas do pecado, enterrou e ocultou todo o esplendor de sua virtude” (cf. Vasari, 1550, 2011, p. 316).

³⁶ Paolo Uccello (1397-1475) foi pintor italiano. “Excelente pintor florentino que, sendo dotado de soberbo engenho, sempre se deleitou em estudos cansativos e em estranhas obras na arte da perspectiva; e nisso tanto tempo consumiu, que, tivesse feito o mesmo nas figuras, que eram muito boas, ter-se-ia tornado mais excelente e admirável” (cf. Vasari, 1550, 2011, p. 194).

na composição das pinturas. Mais que um capricho, os clientes queriam exibir poder aquisitivo ao fazer questão de ter em suas pinturas elementos tão caros. Doravante, com a escassez do ouro e a mudança comportamental dos mecenas, que já não queriam ostentar tanto quanto antes, ocorreu neste período uma crescente valorização das habilidades manuais do artífice do que pelo material empregado. Adiante se verá que Alberti menciona este prestígio ao dizer que ao pintor é digna a admiração e a glória ao utilizar pigmentos amarelos e brancos, que faça parecer ouro do que o uso do ouro propriamente.

Ainda sob esse aspecto seria oportuno passarmos a examinar os documentos que testemunham a forma pela qual o público reagia à pintura, mas estes, infelizmente, são raros. A dificuldade está no fato de que, não importa a época, é sempre uma excentricidade que se tome nota de uma reação verbal aos estímulos complexos e não verbais que as pinturas estão destinadas a gerar: o próprio fato de um indivíduo agir dessa forma deve torná-lo atípico. Existem várias descrições, datando do século XV, que se preocupam com a qualidade dos pintores, mas há muito poucas de fato que se possa considerar, com toda confiança, como representativas de uma visão coletiva bem ampla. Alguns documentos, como os *Comentários* de Ghiberti, são inadequados, pois escritos por homens que são na realidade eles próprios artistas; outros são comentários de homens cultos imitando a antiga crítica de arte de escritores como Plínio, o Velho. A maior parte deles, porque se limita a dizer que um quadro é “bom” ou “rico em talento” é bem representativa, porém pouco útil no que diz respeito ao nosso propósito (Baxandall, 1991, p. 32).

O olhar de época que Baxandall faz referência também está vinculado à educação polímata dos letrados e homens de corte detinham, pois o indivíduo do século XV buscava e se empenhava na contemplação de uma pintura, visto que a razão disto tem por fundo o conhecimento teórico vindo de uma tradição aristotélica presente na Renascença. O homem instruído do período em questão tinha o conhecimento de uma boa pintura requerer habilidade e estava certo acerca da competência que cabia a um observador educado fazer julgamento dessa habilidade do pintor. Um conhecido tratado sobre a educação do século XV de Pier Paolo Vergerio, de 1404, *De ingenuis moribus* (*Sobre o comportamento dos nobres*), mencionado por Baxandall (1991, p. 42) adverte ao leitor que “a beleza e a graça dos objetos quer sejam naturais ou criados pelo artista, são coisas que os homens de distinção devem saber apreciar”. Colocando em outras

palavras, alguém que se faz respeitar não pode deixar de expressar-se frente a uma boa pintura.

Baxandall enfatiza várias vezes ao longo de sua obra o interesse das pessoas da época da Renascença por boas pinturas, a preocupação ao emitir julgamentos e a valorização das habilidades dos pintores, conforme já mencionado anteriormente. O autor também relaciona todas estas características com o cenário econômico e intelectual da época. Assim, todos os elementos e circunstâncias foram propícios para a elevação social do artífice.

O pintor era por profissão alguém que visualizava as histórias santas. O que esquecemos facilmente hoje é que cada um dos membros de seu público religioso provavelmente era um amador no assunto assim como ele, e praticava exercícios espirituais que exigiam um alto grau de precisão na visualização, ao menos dos episódios principais da vida de Cristo e Maria (Baxandall, 1991, p.53).

A partir da citação acima, interpreta-se que uma pintura do século XV não se restringia à pintura que se vê hoje, pois era uma mescla entre a pintura e os meios de visualização que o olhar do observador tinha outrora feito a respeito do mesmo assunto – uma passagem bíblica ou mitológica, por exemplo.

Isto posto, com o engenho e a habilidade manual para operar dignamente o seu ofício, o bom pintor assume, por conseguinte, o posto de orador. Neste caso, um orador com habilidades manuais capaz de atingir o seu público com imagens, ou seja, a pregação do pintor se dá pela imagem – e com eficiência maior, no sentido de instruir, pois nem todos os homens do período em questão tinham conhecimento do latim nem da língua vernácula para compreender a retórica dos pregadores.

Feita esta breve introdução com a finalidade de descrever o contexto da Renascença italiana, a seguir mostrar-se-á como Leon Battista Alberti, por meio de seu tratado *Da pintura*, elevou o estatuto da pintura e do artífice concedendo a este uma virtude própria e única.

CAPÍTULO III - Leon Battista Alberti e o *Da pintura*

Vida

Leon Battista Alberti (1404-72) foi um dos letrados mais importantes do período e de imensurável significado para o processo de valorização das artes. Seus tratados sistematizaram as artes da pintura, escultura e arquitetura, que assim foram inseridas na cultura letrada da época. Posteriormente, outros tratadistas tinham como modelo os tratados albertianos. Especificamente, o *Da pintura* é entendido como o primeiro tratado que fez da arte da pintura o objeto de teorias e doutrinas compiladas que na época de Alberti não obedeciam a uma sistematização apropriada.³⁷ Deste modo, o tratadista uniu essas teorias e doutrinas e utilizou-as como fundamentos a fim de elevar o estatuto da pintura e do pintor, posto que a partir de Alberti os artífices operavam a partir de princípios – ao menos, os principais artífices. Ressalta-se que a principal diferença entre Cennini e Alberti está na redação de respectivos tratados: enquanto o pintor Cennini descreve procedimentos de um manual de ateliê, ou seja, menos elaborados, o humanista Alberti discursa de modo inédito, erudito, com ricas exposições de conceitos e exemplos da Antiguidade. Além disto, é notório como as ambições intelectuais dos dois autores eram diferentes.³⁸

Conforme se verá adiante nesta dissertação, o principal mérito de Alberti foi equiparar a literatura poética com a pintura a fim de elevar o prestígio do pintor por meio do seguinte percurso: a pintura é uma atividade nobre, é uma atividade liberal e não mecânica cujo operador é um artífice e não simples artesão. Com este feito, seguramente pode-se dizer que o *Da pintura* foi o tratado mais representativo do período da Renascença italiana e

³⁷ Spencer (1957) explica que Alberti não se propôs elencar um sistema de regras rígidas tal qual as academias, sendo que o *Da pintura* deve ser entendido como resultado de raciocínios e preceptivas de Alberti que posteriormente teriam se tornado regras nas mãos de seus sucessores, posto que na época o ambiente foi propício para que isso ocorresse.

³⁸ Disto remete-se a Cennino Cennini no capítulo anterior, no que tange à natureza do tratado como encômio das artes, agora dignas de novo valor.

influyente para a interpretação do período em questão como também para a redação de outros tratados.

Battista Alberti nasceu em Gênova em 14 de fevereiro de 1404, na época em que a família Alberti estava exilada de Florença. Pouco se sabe acerca dos primeiros estudos de Battista (segundo consta, o nome Leon foi acrescentado mais tarde), sendo provável que tenha frequentado a escola de humanidades de Gasparino Barzizza. Após os estudos iniciais, Alberti teria estudado Direito, mas abandonou a atuação neste em razão de problemas familiares e financeiros, o que o levou a dedicar-se aos estudos de Matemática e Física – bases às quais futuramente estruturariam as matérias de seus tratados (entre elas o *Da pintura*) assim como as produções arquitetônicas. Grayson (1989, p. 37) entende que toda a formação de Alberti foi puramente italiana.

Em Roma, após a primeira fase dos estudos concluídos, Alberti se encontrava absorvido num contexto fervoroso por história, cultura, literatura e arquitetura antigas. Lá manteve contato com os artífices florentinos como Ghiberti e Brunelleschi.³⁹ Também neste período, o tratadista teria estudado e realizado experiências ópticas, às quais ele aborda no capítulo 19 no *Da pintura*. Especula-se que nesta época Alberti havia se exercitado na pintura e aumentou o interesse pela arquitetura através da leitura de Vitruvius. Acerca deste tratadista polímata, diz Grayson:

Era um homem culto que queria e podia entender a história e a finalidade da arte e concebê-la como atividade criadora e expressão interpretativa das relações entre o homem e a natureza. Com Alberti, estabelecem-se cabalmente contatos diretos entre a pintura contemporânea e as tradições clássicas da arte, da história e da literatura (Grayson, 1973, p. 53).

Nas referências no *Da pintura*, nota-se o registro da passagem de Alberti por Florença no justo instante em que ele faz a dedicatória a Brunelleschi e também nas amizades com os artífices florentinos.

³⁹ Filippo Brunelleschi (1377-1446), nascido de uma família de classe média florentina, é reconhecido pelo ofício de ourives, escultor, inventor da perspectiva baseada sobre a geometria e arquiteto da cúpula de *Santa Maria del Fiore* em Florença. A catedral é o principal exemplo de como as grandes obras arquitetônicas ratificavam o ambiente artístico fervoroso daquela cultura.

Por volta de 1434, Alberti retornou a Florença e, impressionado com a renovação arquitetônica da cidade e sentindo-se mais confiante em relação aos estudos de óptica iniciados em Roma, redigiu o *Da pintura* em latim (1435) e, posteriormente, o traduziu para o italiano (1436), para dedicá-lo a Brunelleschi por meio de uma carta famosa em tributo a ele e aos demais artífices. Neste ínterim, o tratadista também escreveu uma pequena obra intitulada *Elementi di pittura*, em italiano, e mais tarde traduziu-a para o latim (*circa* 1448).

Alberti foi o primeiro humanista a estudar teorias de arquitetura. Inicialmente, provavelmente em 1440, por sugestão do Lionello d'Este, marquês de Ferrara, ele pode ter planejado escrever um comentário sobre o *Da arquitetura*. Logo, porém, ele ficou insatisfeito com as obscuridades e imprecisões do texto antigo e começou um trabalho de sua autoria, o *De re aedificatoria*, o qual concluiu em 1452. Alberti criticou a linguagem de Vitrúvio e também sua noção de educação enciclopédica necessária para arquitetos, mas mesmo assim ele adotou vários elementos do tratado vitruviano em seu próprio trabalho. Alguns eram puramente formais, tais como a divisão em dez livros e o uso de muitos dos mesmos títulos, ainda que numa ordem diferente. Ele também seguiu as indicações de Vitrúvio para recuperar os tipos de edifícios antigos. Em particular, ele propôs um plano para uma casa com um pátio inspirado no *duomo*, mostrando uma compreensão de um tipo de habitação que permaneceu por muito tempo sem igual. Baseando-se nos livros III e IV de Vitrúvio, ele descreveu os vários tipos de colunas, incluindo o "itálico" (posteriormente conhecido como *composite*), que não foi mencionado por Vitrúvio. Assim, Alberti inseriu as bases para a arquitetura renascentista as quais se tornaram canônicas no século seguinte. Ele também usou o tratado em latim para interpretar a variedade de evidências fornecidas pela própria arquitetura antiga, e ele foi o primeiro a teorizar, em seguida, pôr em prática, o projeto de enriquecer as descrições vitruvianas com as análises dos monumentos. Este tratado é a mais completa expressão dos ideais sociais e morais de Alberti. Ademais, na maturidade, ele ocupou-se com as produções arquitetônicas e escreveu também sobre a família (*Della famiglia*, *circa* 1434 e 1439) além de suas reflexões sobre o poder (*Momus*, 1443-1450).

Nos últimos anos de vida, Alberti conseguiu concretizar suas teorias arquitetônicas na construção e restauração de vários edifícios e igrejas. E, em meio às tantas ocupações, o principal teórico das artes da Renascença não deixou de redigir obras literárias e morais. Em suma, até o final da vida, Alberti ocupou-se em áreas diversas. Nas palavras de Jacqueline Lichenstein (2004, v. 1, p. 93): “Realizou uma obra teórica e prática tão vasta e diversificada que chegou a ser considerada universal”.

Alberti faleceu em Roma no ano de 1472 e havia declarado em testamento a vontade de ser sepultado em Pádua, na igreja de Santo Antônio, mas não há registros de seu corpo ter sido transportado para lá. Estranhamente, segundo o entendimento de Grayson (1973), a morte de Alberti praticamente não foi notada, significando um fim de vida indigno de uma personalidade que se destacou em setores tão distintos e que se tornou uma das pessoas mais conhecidas de seu tempo em toda a Itália e, posteriormente, reconhecido como um dos maiores expoentes do Humanismo.

Amigo de Alberti, Cristoforo Landino, estudioso de latim, filósofo e professor da Universidade de Florença, descreveu o tratadista do seguinte modo:

Onde situar Alberti, em qual categoria dos eruditos colocá-lo? Sem dúvida entre os filósofos naturalistas. Certamente nasceu para investigar os segredos da natureza. Qual ramo da matemática ignorava? Foi geometra, aritmético, astrônomo, médico, e o mais extraordinário especialista em perspectiva por muitos séculos. Seu brilho em todas essas disciplinas se nota claramente em seus nove livros sobre arquitetura divinamente escritos por ele, os quais contêm toda sorte de ensinamento e resplandecem numa eloquência suprema. Escreveu sobre pintura; escreveu também um livro sobre arquitetura chamado *Statua*. Não só escreveu sobre essas artes mas também praticou-as com as próprias mãos, e tenho comigo obras de grande valor realizadas por ele com pincel, com cinzel, com buril e moldagem de metal (*apud* Baxandall, 1991, p. 191).

Da pintura – Apresentação

Dentre os tratados de dupla redação, o *Da pintura* é considerado o mais importante em razão da natureza inédita e, conseqüentemente, fez do autor uma referência de erudição acerca do período hoje chamado Renascimento. O tratado albertiano se enquadra nos padrões da cultura letrada do período em que as artes estavam em acentuada valorização. Este tratado inaugura o discurso acerca da pintura “por nenhum outro descrito antes” como ele próprio diz (Alberti, 1973, I, 1).⁴⁰

Segundo Grayson, Alberti teria redigido o tratado primeiramente em latim e após o traduziu para o vernáculo a fim de ser compreendido pelos demais artífices, o que não ocorreu de imediato:

É preciso salientar que não se trata, com relação aos textos, de simples tradução de uma para a outra língua, mas sim de duas versões semelhantes, sob alguns aspectos, porém, diversas e independentes: semelhantes no sentido de que tratam da mesma matéria e numa ordem; diversas e independentes, não só pelo fato de que a redação em latim contém alguma passagem ou frase que falta na versão vernácula (omitida provavelmente porque de natureza erudita e não absolutamente necessária), mas também porque nos detalhes as duas redações nem sempre correspondem. Trata-se em suma de uma versão livre em vernáculo que, embora apareça muitas vezes seguir quase ao pé da letra a sintaxe latina, adota um linguajar vivo e bastante colorido, evitando decalques óbvios (Grayson, 1989, p. 49).

A dupla redação se justifica pelo anseio do autor em preencher a lacuna que existia a respeito da ausência de um tratado de pintura, pois os tratados antigos haviam se perdido. Em razão disso, a primeira redação fora feita em latim – idioma mais apropriado para um tratado em questão. Neste viés, o tratado de Alberti pode ser compreendido como objeto de estudo filosófico por estar inserido num contexto o qual vigorava a hierarquia de saberes dos gregos, como se diz alhures.

De acordo com Spencer, a redação do *Da pintura* é peculiar em comparação com as demais obras em razão da predileção de Alberti em escrever em diálogos, ainda que faça exposições de natureza acadêmica.

⁴⁰ Alberti (1973, I, 1): “*Da niuno altro che io sappi descritta matera.*”

Em uma leitura superficial, este tratado sobre a teoria da pintura se aproxima bastante da forma de um ensaio, mas logo se percebe não ter a mesma estrutura dos outros ensaios de Alberti. Como seu *Pontifex*, este trabalho é portentosamente endereçado a dois leitores: a versão em latim ao patrono Gianfrancesco Gonzaga; e a versão em italiano ao artífice Filippo Brunelleschi. Ainda assim, a escrita e o teor dos tratados dos tratados *Da pintura* parecem destinados a um público maior. De fato, é a natureza do destinatário que qualifica o trabalho. Em todas as vezes, Alberti parece direcionar os seus apontamentos a uma plateia fisicamente presente. Nas primeiras linhas do Livro I, a aparência escrita e falada do trabalho é notável, particularmente na versão em latim. Alberti afirma: “Escrevendo sobre pintura nestas brevíssimas anotações, tomaremos dos matemáticos – para que nosso discurso seja bem claro – aquelas noções que estão particularmente ligadas à nossa matéria. (...) Peço, porém, ardentemente, que durante toda a minha dissertação considerem que escrevo sobre essas coisas, não como matemático, mas como pintor.” Sua ênfase na oratória apareceria, em primeiro momento, o *Da pintura* na categoria dos ensaios atemporais, mas um olhar mais próximo revela que o tratado foi cuidadosamente construído para que fosse convincente em uma explanação, sem perder o interesse de seus leitores. Aqui, o *Da pintura* aproxima-se da forma e dos objetivos da retórica clássica ciceroniana (Spencer, 1957, p. 31).

A relação entre retórica e o discurso albertiano também é comentado por outros autores, tal como Leon Kossovitch diz:

Do paralelismo, segue-se a retorização da pintura, operada por preceitos e conceitos, tirados principalmente de Cícero e Quintiliano; retórica traduzida, a pintura constitui-se não apenas como tomadora de temas, mas, basicamente, como articulação: as cinco partes canônicas da retórica, invenção, disposição, elocução, ação e memória, operam no discurso albertiano; não se verifica, porém, uma aplicação mecânica, que recubra as partes da pintura com as da retórica (circunscrição, composição e recepção de luzes não são homólogas às partes da invenção, disposição e elocução), pois a tradução tem alcance próprio. O paralelismo ainda opera na composição, segunda parte da pintura: as partes desta, superfície, membros, corpos, compõem-se segundo a divisão gramatical, letras, sílabas, dicções (palavras). Do mesmo modo que esta considera a parte precedente em vista da subsequente, as superfícies são analisadas tendo em vista os membros; os membros, os corpos, os corpos, a história (Kossovitch, 1973, 22).

Voltando ao *Da pintura*, o tratadista articula e reelabora os conceitos de artífice e de pintura: de artesão, o pintor passa a ser douto imitador da natureza, um “quase deus” como o tradutor-comentador na introdução da edição utilizada do *Da pintura* descreve:

Com a comparação tem-se em vista, ao contrário, salientar a extraordinária competência e a consciência histórica e teórica demonstrada por Alberti em seu breve e denso tratado. O confronto serve ainda para sublinhar uma mudança importante ao conceito de artista e de pintura, formuladas por Alberti pela primeira vez, segundo a qual, de artesão, o pintor passa a ser um culto imitador e re-criador da natureza (Grayson, 1989, p. 52).

E isto inclui, além da observação da natureza e da vida humana em todos os aspectos, isto é, o estudo da história, da literatura e da matemática.

Não apenas Grayson, mas também outros comentadores destacam a dependência do *Da pintura* em relação às tradições retóricas e poéticas em razão da afinidade entre a pintura e a poesia já existente desde a Antiguidade greco-romana e retomada no século XIV com novos apontamentos.

A estreita relação entre a poética, a retórica e a pintura já consistia na tradição histórica, e, em Alberti, este liame também coaduna de modo natural. Traz-se à guisa as influências de Cícero, da *Institutio oratoria* (*Instituição da oratória*) de Quintiliano e outros autores na redação dos três livros os quais compõe a *Famiglia* destinados a educar os jovens, entendimento igualmente compartilhado por Spencer (1957) e Lee (1940). O indicativo mais expressivo de uma relação entre a retórica e a pintura no século XV em Florença está na seguinte declaração de Aeneas Sylvius Piccolomini encontrado em uma carta de 1452:

Estas artes, pintura e oratória, se amam mutuamente. O gênio de ambas pintura e oratória desejam não ser comum, mas sublime e grande. É estranho pensar que a oratória floresce como a pintura. Isto é visto a partir de Demóstenes e de Cícero. Após eloquência foi cortada, a pintura caiu. Quando oratória reviveu, a pintura também elevou sua cabeça. A pintura era uma arte quase totalmente tosca durante duzentos anos. Os escritos da época são rudes, ineptos, deselegantes. Depois de Petrarca, as letras surgiram; após Giotto, a mão do pintor surgiu, e nós já vemos ambas as artes chegarem a um ponto muito alto (*apud* Spencer, 1957, p. 27).

Neste viés, o *Da pintura* é entendido como uma obra que sobrepõe o caráter teórico da arte pictórica porque se insere neste quadro erudito do pensamento e pretensões albertianas que, ao final, tem-se a manifestação do anseio de ser feliz e o viver bem. Isto significa que o tratado de Alberti tem sobremaneira o caráter instrutivo. Ademais, Baxandall (1991, p. 152) informa

que o tratado de Alberti circulou entre os humanistas, os interessados em pintura e geometria e também pelos apreciadores da boa escrita. Entretanto, conforme informa Grayson (1973), entre os artífices a recepção não foi boa de imediato porque nem todos os artífices eram versados na linguagem culta nem possuíam conhecimento das ciências que Alberti aborda.

Em relação à própria teoria da arte pictórica, Alberti não detinha fontes precedentes para sustentar-se, ainda que houvesse descrições e testemunhos das produções antigas além de monumentos greco-romanos. A partir de Plínio, principalmente, foi possível reconstruir uma parte da história e o fundamento da arte da pintura nos antigos. Prova disto é a simples conferência no final do tratado organizado por Grayson para averiguar quanto o autor se baseia nas fontes literárias e testemunhos para conceber e ilustrar suas teorias a respeito da pintura. A respeito disto, explica Grayson:

O fato de conviverem em Alberti os estudos histórico-literários com os estudos de obras antigas e modernas é uma característica de seu humanismo e de sua personalidade. Mas a reconstrução da arte da pintura sob bases antigas não teria sido tão importante e não teria influenciado tanto a arte renascentista se não tivesse sido idealizada em função dos valores absolutos da pintura. Seu tratado se volta ao passado para traçar o futuro da arte (Grayson, 1989, p. 55).

No que se refere às divisões do tratado albertiano, conforme a interpretação de Leon Kossovitch na edição utilizada, elas seguem tripartidas segundo o modelo retórico de Horácio: “rudimentos”, “pintura” e “pintor”. Isso coaduna com o gênero tratado, dada a natureza instrutiva, é composto por três fragmentos: “arte”, “obra” e “autor”. No *Da pintura*, a arte é a pintura, a obra se concentra na figura humana e Alberti descreve as virtudes do pintor.

O conhecimento de geometria e a análise das luzes formam as bases para a pintura no Livro I; no Livro II está descrito a constituição da pintura por meio de conceitos e argumentos retirados das fontes da Antiguidade articulados; e, por fim, o Livro III, o autor o dedica para discursar acerca do pintor, no que tange aos conhecimentos práticos e a virtude.

O primeiro livro *Da pintura* começa com uma argumentação euclidiana definindo ponto, linha e superfície, entre outros conceitos. Ele escreve a respeito de seus interesses pelas “coisas postas ao ver” e não pelo

ponto abstrato dos geômetras. Fica subentendida a distinção entre arte e ciência, ou seja, as disposições para produzir e para demonstrar, conforme as definições aristotélicas. Ao término, Alberti menciona (1973, I, 23) que assim seria possível pensar os “direcionamentos, os quais aos pintores não eruditos dão os primeiros fundamentos para bem pintar”, sem os quais não era possível ser um bom artífice: “Nunca será um bom artífice quem não for diligentíssimo a conhecer o quanto até aqui temos dito”⁴¹. No mais, Alberti declara a suma importância do conhecimento de geometria posicionando-se como artífice (1973, I, 1): “Em toda nossa conversação, muito peço que eu seja considerado não como matemático, mas como pintor a escrever estas coisas”⁴². Em outras palavras, trata-se de um tratado redigido por um pintor para pintores.

A partir dos estudos de geometria, o artífice tinha maior garantia para representar numa superfície a correta relação entre as partes pertencentes à composição, ou seja, o conhecimento de matemática habilitava o artífice a representar no plano os corpos tridimensionais, usando a “*grassa Minerva*”, isto é, a sabedoria mais simples que a sabedoria teórica com a finalidade de fazer “as coisas postas para o ver”. Isto significa que a problemática central do Livro I é o conhecimento da matemática, que traz consigo o aval da Antiguidade Clássica, pois constitui um dos requisitos fundamentais para a pintura.

No segundo livro, o letrado-artífice se detém no elogio à arte e no reconhecimento que ela traz para o bom pintor. O capítulo 25 traz consigo a questão da similitude e o engenho do pintor em fazer do retratado uma imagem vivaz, fazendo do morto um ser reconhecível no presente. A pintura tem a finalidade de comover e persuadir, não necessariamente agradar ao expectador. Por exemplo, a imagem de alguém piedoso deve promover a piedade àqueles que a vê.

Acerca da natureza encomiástica do tratado em questão, elas atendem aos interesses dos humanistas. Dentre os capítulos 25 e 29 estão

⁴¹ Alberti (1973, I, 23): “*Così contrario mai sarà buon artefice chi non sarà diligentissimo a conoscere quanto abbiamo sino a qui detto*”.

⁴² Alberti (1973, I, 1): “*Ma in ogni nostro favellare molto priego si consideri me non come matematico ma come pittore scrivere di queste cose*”.

presentes os elogios diversos, articulações de anedotas, compondo, deste modo, um gênero de história e o elo da pintura com outras artes.

Tendo principalmente Plínio como guia, o encômio determina um dos fins da pintura, a presentificação do presente, que se especifica como a perpetuação do morto e, ainda, o comover e o agradar, a “recepção” da eloquência antiga. Também nesta chave, pois se trata de preservação da virtude, a pintura confirma a piedade, lugar-comum da Antiguidade que o Cristianismo encampou, não sem muito sofrimento (Kossovitch, 1973, p. 18).

Reitera-se que todo o tratado é ricamente cheio de exemplos da Antiguidade, detendo, portanto, um discurso cujo conteúdo é o “berço nobre” da arte pictórica. Ao longo do tratado, o autor fraciona a pintura em três partes: circunscrição, composição e recepção de luzes. Estes três quesitos inovadores elaborados por Alberti visavam justamente a concepção da pintura ideal. A circunscrição é a menor parte pertencente ao plano que será pintado, o que inclui a relação de pontos e linhas. A composição é a interação entre as formas, o que podemos entender por “contexto” da pintura. Quanto à recepção de luzes, esta é responsável por garantir profundidade e relevo, para os corpos não ficarem estáticos e com aparência pesada.

Ao longo do Livro II, Alberti se ocupa em discursar a respeito do valor das artes e da estima do bom pintor. À medida que uma pintura se valoriza economicamente, o pintor adquire o estatuto de semidivindade. Alberti também insere na arte da pintura as ciências (como a anatomia) e as artes liberais (como a retórica), visando o elogio à arte e o reconhecimento que ela traz para o pintor.

Ainda no segundo livro, o foco se dirige aos princípios de proporção e harmonia nos corpos e variedades dos seres que compõem a obra para não haver exagero, porque, segundo o próprio autor, o excesso é cansativo aos olhos. O desafio que promove o ofício e mérito do artífice é reproduzir o que é natural (com toda a riqueza de detalhes) nas obras, ou seja, com ornamento e variedade. Na escultura, é fazer de um bloco de pedra a correta e proporcional representação de um corpo o mais próximo possível de como ele é na natureza. No caso da pintura, o desafio é superior e mais difícil justamente pela dificuldade de representar no plano o corpo tridimensional, isto é, a dificuldade está no objeto; daí que o conhecimento de geometria

capacita o artífice a projetar a natureza no plano a partir de circunscrição, composição e luzes. Ademais, nos capítulos 35 a 45 do tratado, é notável que a pintura adequada de Alberti tenha vivacidade, povoada com movimento de corpos interagindo ou não com animais ou outros seres naturais, com um fundo arquitetônico.

Sobre a recepção de luzes, é esta que garante o relevo na superfície plana. Por isto é fundamental a distinção do branco e do preto não enquanto cores verdadeiras em si – nada pode ser totalmente branco nem preto, com exceção do brilho de uma espada polida e da mais profunda escuridão noturna – mas como moderadoras de outras cores visando produzir os efeitos de maior e menor relevo, criando assim a imagem de realidade tridimensional. O que garante prestígio e reconhecimento para o artífice é o uso correto de cores, graduações e contrastes através do branco e preto reproduzindo os detalhes conforme são naturalmente. Esse tema e discussão acerca da coloração será aprofundado no capítulo IV.

Prossegue Alberti argumentando sobre os efeitos da pintura. O efeito ideal é que chame a atenção do apreciador, fazendo-o desprender da posição de espectador e passando a ser figurante da cena, em razão do efeito causado pela graça (*grazia*). No tratado, o autor estende sua exposição quando diz que a composição deve corresponder de tal forma natural que mostre o que Alberti denomina “movimentos da alma”, ou seja, os sentimentos e emoções que o retratado tenha e demonstre pelas feições físicas. O mérito pela engenhosidade está na sutileza como este efeito é produzido, pois não pode ser saliente demais, senão fica artificial e espanta o espectador em vez de atraí-lo e persuadi-lo com o que se vê. O efeito da pintura deve atender aos três objetivos da arte. Colocando em outros termos, muito mais do que aplicação de técnicas, a pintura é uma arte retórica por excelência.

O Livro III é dedicado à conduta e às virtudes do bom pintor:

O ofício do pintor é este: 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. O fim da pintura é granjear para o pintor reconhecimento, estima e glória, muito mais que riqueza. A

isto chegarão os pintores cuja pintura cativar os olhos e a alma dos espectadores (Alberti, 1973, III, 52)⁴³.

É possível constatar no tratado que Alberti coloca a glória do pintor acima da riqueza material. Disto se interpreta que, a pintura não é destinada às recompensas materiais em razão de sua natureza nobre não ser compatível aos interesses vis. No mais, ao longo do tratado, Alberti deixa claro que a pintura não é digna de qualquer pessoa, tampouco de alguém que queira fazer dela um trabalho servil e deve ser proibida aos escravos (1973, II, 28-29). Adiante, nos mesmos capítulos, o autor afirma: “Quanto a mim certamente considero o deleite de pintura como o melhor indício do mais perfeito engenho, embora ocorra que essa arte seja agradável tanto aos doutos quanto aos indoutos” (1973, II, 28).⁴⁴ Para Alberti, a pintura também fazia parte das artes liberais, questão central nesta dissertação a que se voltará a seguir. Prova disto é o preceito em que ele faz ao afirmar que a pintura deve ser ensinada aos jovens assim como a música e a geometria, ou seja, a pintura deve fazer parte da educação de um indivíduo inserido na camada social elevada, ou seja, a quem pode viver bem. O pintor deve ser, primeiramente, afável e modesto, ou, em outras palavras, astuto, prudente – virtudes próprias do período ora em questão.

Neste íterim, diz o autor, o pintor que imita a natureza, conhece as Artes Liberais e exercita o engenho é o mais completo (1973, III, 60): “Convém cultivar as dádivas da natureza, com empenho e exercício, e fazê-las, a cada dia, maiores. Não devemos por nossa negligência deixar passar nenhuma ocasião que nos possa trazer a glória”.⁴⁵

⁴³ Alberti (1973, III, 52): “*Dico l'officio del pittore essere così descrivere con linee e tignere con colori in qual sia datoli tavola o parete simile vedute superficie di qualunque corpo, che quelle ad una certa distanza e ad una certa posizione di centro paiano rilevate e molto simili avere i corpi; la fine della pittura, rendere grazia e benivolenza e lode allo artefice molto più che ricchezze. E seguiranno questo i pittori ove la loro pittura terrà gli occhi e l'animo di chi la miri.*”

⁴⁴ Alberti (1973, II, 28): “*E quant'io, certo così estimo ottimo indizio d'uno perfettissimo ingegno essere in chi molto si diletta di pittura; benché intervenga che questa una arte così sta grata ai dotti quanto agl'indotti.*”

⁴⁵ Alberti (1973, III, 60): “*E conviensi coltivare i beni della natura con studio ed essercizio, e così di di in di farle maggiori; e conviensi per nostra negligenza nulla pretermettere quale a noi possa retribuere lode.*”

Ao longo do tratado albertiano, nota-se a menção a apenas um único pintor contemporâneo à época em questão, Giotto, reconhecido e louvado em razão da representação dos estados de ânimo:

Por isso é importante que os pintores conheçam muito bem os movimentos do corpo; poderão aprendê-los pela observação da natureza, embora não seja fácil imitar os muitos movimentos da alma. Quem jamais acreditaria nessa dificuldade senão aquele que, tendo tido a experiência de querer pintar rostos risonhos, teve o desprazer de fazê-los antes chorosos do que alegres? Quem poderá, sem enorme esforço, exprimir fisionomias em que a boca, o queixo, os olhos, as bochechas, a testa, as sobrancelhas, tudo esteja em conveniência com o riso ou 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, 1973, II, 42).⁴⁶

Outra observação pertinente é a carência de elementos quanto ao mito histórico posterior a Giotto, segundo sugere Baxandall (1991, p. 190). Paralelamente, não se observa alegações em relação a evolução da pintura durante os séculos XIV e XV nem referências às obras de artífices que outrora foram elogiados na famosa carta dirigida a Brunelleschi. As poucas menções aos artífices contemporâneos detêm o caráter vituperioso por mostrar-lhes os defeitos – conforme aparecem nos capítulos 12, 39, 49 e 56. Nas palavras de Nascimento (2013), o tratado de arte é a crítica da arte na medida em que este se exige o ajuizamento (posicionamento).

Com fulcro nestas observações, as fontes literárias ora consultadas sustentam um argumento que contrapõe estas posturas assumidas por Alberti, sobretudo porque as produções artísticas da época devem ser consideradas como fontes fundamentais de Alberti, sendo a escultura ainda superior à pintura. Nesse ínterim, destaca-se no capítulo 27 do tratado o emprego do termo “pintura” para se referir tanto a escultura quanto a pintura em si, isto porque para o autor ambas atendem o mesmo objetivo, ou seja, a imitação da natureza:

⁴⁶ Alberti (1973, II, 42): “*Così adunque conviene sieno ai pittori notissimi tutti i movimenti del corpo, quali bene impareranno dalla natura, bene che sia cosa difficile imitare i molti movimenti dello animo. E chi mai credesse, se non provando, tanto essere difficile, volendo dipignere uno viso che rida, schifare di non lo fare piuttosto piangioso che lieto? E ancora chi mai potesse senza grandissimo Studio esprimere visi nei quale la bocca, il mento, gli occhi, le guance, il fronte, i cigli, tutti ad uno ridere o piangere convengono? Per questo molto conviensi impararli dalla natura, e sempre seguire cose molto pronte e quali lassino da pensare a chi le guarda molto più che egli non vede.*”

Trimegisto, escritor antiquíssimo, julga que a pintura e a escultura nasceram juntamente com a religião. Quem pode negar que em todas as coisas públicas e privadas, profanas e religiosas, a pintura tenha ocupado os lugares mais honrados, a tal ponto que nada nunca pôde ser tão apreciado pelos homens? Registram-se preços inacreditáveis de quadros pintados. [...] Mas eu sempre antepus o talento do pintor ao do escultor porque trabalha com coisas mais difíceis (Alberti, 1973, II, 27).⁴⁷

Ainda que no capítulo 27 fique evidente a predileção pela pintura porque esta exige maior engenho, no capítulo 58 o autor aconselha o pintor exercitar-se na escultura porque o bom pintor busca arrimo através da experiência, que é o entendimento de conceitos os quais fundamentam a pintura sendo exemplo disto a própria tridimensionalidade. Conforme se analisará adiante, este desafio é superado com êxito pela aplicação da geometria e a criação do ponto cêntrico na arte pictórica.

As disciplinas dos artífices

(a) Do saber matemático

⁴⁷ Alberti (1973, II, 27): “*Giudica Trimegisto, vecchissimo scrittore, che insieme con la religione nacque la pittura e scoltura. Ma chi può qui negare in tutte le cose publiche e private, profane e religiose la pittura a sé avere prese tutte le parti onestissime, tale che mi pare cosa niuna tanto sempre essere stata estimata dai mortali? Racontasi i pregi incredibili di tavole dipinte. Aristide tebano vendè una sola pittura talenti cento; e dicono che Rodi non fu arsa da Demetrio re, ove temea che una tavola di Protogenes non perisse. Possiamo adunque qui affermare che la città di Rodi fu ricomperata dai nemici con una sola dipintura. Simile molte cose raccolse Plinio, per le quali tu conoscerai i buoni pittori sempre stati apresso di tutti in molto onore, tanto che molti nobilissimi cittadini, filosafi, ancora e non pochi re, non solo di cose dipinte, ma e di sua mano dipignerle assai si diletavano. Lucio Manilio cittadino romano e Fabio uomo nobilissimo furono dipintori. Turpilio cavaliere romano dipinse a Verona. Sitedio, uomo stato pretore e proconsolo, acquistò dipignendo nome. Pacuvio poeta tragico, nipote ad Ennio poeta, dipinse Ercole in foro romano. Socrate, Platone, Metrodoro, Pirro furono in pittura conosciuti. Nerone, Valentiniano e Alessandro Severo imperadori furono studiosissimi in pittura. Ma sarebbe qui lungo raccontare a quanti principi e re sia piaciuto la pittura. E ancora non mi pare da raccontare tutta la turba degli antichi pittori, quale quanto fusse grande vedilo quinci che a Demetrio Falerio, figliuolo di Fanostrato, furono fra quattrocento di trecentosessanta statue, parte a cavallo, parte sui carri, compiute. E in questa terra in quale sia stato tanto numero di scultori, credi che manco fussero pittori? Sono certo queste arti cognate e da uno medesimo ingegno nutrite, la pittura insieme con la scoltura. Ma io sempre preposi l'ingegno del pittore, perché s'aopera in cosa più difficile. Pure torniamo al fatto nostro.*”

A fim de elevar o prestígio da pintura e do artífice em seu tratado *Da pintura*, Leon Battista Alberti busca arrimo nas matérias das Artes Liberais e nas outras ciências a saber. A razão primordial disto está na equiparação da formação dos grandes retóricos, humanistas e a formação do artífice-perfeito idealizado pelo autor.

No primórdio do primeiro livro, o tratadista declara a suma importância do conhecimento de geometria posicionando-se como artífice (1973, I, 1): “Em toda nossa conversação, muito peço que eu seja considerado não como matemático, mas como pintor a escrever estas coisas”.⁴⁸ Com base nos estudos de geometria, o artífice tem maior garantia para representar numa superfície a correta relação entre as partes que compõem uma história, ou seja, o conhecimento de matemática habilita o artífice a representar no plano os corpos tridimensionais. Uma observação relevante é que os estudos de matemática não pertenciam ao âmbito dos *Studias humanitatis*, estudos que compreendiam a *Grammatica*, a *Rhetorica*, a *Poetica*, a *Historia* e a *Philosophia moralis*. A matemática estava classificada no ramo de saber das ciências teóricas. Como a pintura teorizada por Alberti é uma representação retórica, os conhecimentos de geometria muito valorizava a pintura a ser produzida.

De início, a questão principal foi a racionalização do espaço. A perspectiva central, cujas regras “sistemizadas” definidas por Brunelleschi, foi aplicada à pintura como também à arquitetura, à escultura e também à reurbanização das cidades. Lorenzo Mammi (2013, p. 23) diz que até mesmo os mapas utilizados pelo navegador Cristóvão Colombo foram elaborados pelo matemático florentino Paolo dal Pozzo Toscanelli, fundamentados nos princípios os quais aprendeu com Brunelleschi.

No que tange especificamente à proporção, Baxandall explica que esta foi estudada com grande vigor na Idade Média e posteriormente foi chamada de *óptica*. Dante Alighieri argumentou “Uma pessoa vê de forma sensível e racional em função de uma ciência chamada Perspectiva,

⁴⁸ Alberti (1973, I, 1): “*Ma in ogni nostro favellare molto priego si consideri me non come matematico ma come pittore scrivere di queste cose.*”

aritmética ou geometria” (*apud* Baxandall, 1991, p. 200). Neste ínterim, os pintores do período da Renascença foram atraídos pelo conhecimento da perspectiva em razão da natureza sistemática que esta confere à pintura. E o conhecimento com a aplicação desta foi algo inédito na época e nas obras dos artífices. Novamente, Dante é pertinente nesta questão ao arguir “a geometria é branca como lírio, tão imaculada de erro e de uma exatidão absoluta em si quanto sua criada que se chama Perspectiva” (*apud* Baxandall, 1991, p. 201).

Não consta uma fonte segura o suficiente para certificar quem teria sido o pioneiro da aplicação da ótica à pintura, mas Landino aponta para Filippo Brunelleschi: “O arquiteto Brunelleschi era excelente também em pintura e escultura; em particular, compreendia bem perspectiva e dizem alguns que ou foi seu inventor ou a redescobriu”, apontamento igualmente feito por Manetti na *Vida de Brunelleschi*.⁴⁹ Entretanto, em que pese a sugestão de Landino e Manetti, o próprio Landino mencionava Alberti como “maravilhoso em perspectiva mais do que muitos homens por muitos séculos” (cf. Baxandall, 1991, p. 201). Nesta seara, pode-se concluir que no contexto de Alberti a perspectiva tinha um significado mais amplo do que hoje se entende por óptica, ainda que, de acordo com Baxandall, pode-se atribuir a descoberta/invenção a Brunelleschi e ao mesmo tempo concluir que Alberti foi o responsável por pelo seu desenvolvimento, interpretação e aplicação.

No *Da pintura*, os propósitos de Alberti estavam voltados para o naturalismo das obras (1973, I, 12): “Nenhuma outra coisa busca-se se não

⁴⁹ Em vista da perspectiva estudada nas universidades, a perspectiva em questão é simplificada, segundo Manetti em sua biografia redigida *circa* 1480: “Aquilo que os pintores atualmente chamam de perspectiva é aquela parte da ciência que se volta praticamente a reduzir ou ampliar sistematicamente, de acordo com aquilo que o olho percebe, os objetos que estão respectivamente afastados ou próximos – que se trata de construções, planícies montanhas e paisagens de todo tipo – e de figuras e outros objetos em todos os lugares pelo tamanho que parecem ter de uma certa distância, correspondendo ao seu maior ou menor distanciamento.” (*apud* Kickhöfel, 2010, 176). No excerto original: “*Quello ch’è dipintori oggi dicono prospettiva; perché Ella é una parte di quella scienza, che é in effeto porre bene e com ragione le diminuizioni et accrescimenti che appaiono agli occhi degli uomini delle cose di lungi e da presso: casamenti, piani e montagne e paesi d’ogni luogo, le figure e l’altre cose, di quella misura che s’appartiene a quella distanza che le si mostrano di lungi*”. Assim tem-se que o conhecimento dos artífices acerca da perspectiva era fragmento do *corpus* de estudo de óptica muito mais amplo, cujos textos de estudo eram principalmente de Alhazen, Peckham, Roger Bacon e Pelacano, com respectivos interesses em aprofundar o conhecimento acerca das dimensões dos objetos aos olhos dos homens perante uma superfície plana, de acordo com o que Alberti expõe ao longo do *Da pintura*.

que nesta superfície se represente as formas das coisas vistas, não de outro modo que como se essa [superfície] fosse de vidro translúcido tal que a pirâmide visual o trespassasse”.⁵⁰ A arte pictórica postulada por Leon Battista Alberti passava necessariamente pela reconstrução da experiência visual, ou seja, a composição tinha por finalidade a representação do natural. Para que este objetivo fosse atingido, o pintor tinha que conhecer múltiplas ciências, conforme as palavras do próprio tratadista (1973, III, 53): “Agrada-me que o pintor seja douto, tanto quanto ele possa, em todas as artes liberais: mas, em primeiro lugar, quero que ele saiba geometria.”⁵¹ Elucida-se a seguinte questão: Alberti não reelabora o quadro das Artes Liberais, apenas enfatiza a perspectiva como matéria fundamental para o artífice exercer a pintura, neste caso. Do mesmo modo, Alberti não sistematizou uma óptica geométrica aplicável à pintura, mas simplificou-a para os fins do pintor:

Digo em princípio que devemos saber que o ponto é um sinal que não se pode dividir em partes; sinal aqui que chamo qualquer coisa que está na superfície de modo que o olho possa vê-lo. Das coisas que não podemos ver, essas não pertencem ao pintor. Só estuda o pintor fingir aquilo que vê (Alberti, 1973, I, 2).⁵²

Neste ínterim, conforme alhures mencionado e citado, o primeiro livro do tratado de Alberti aborda a matemática, especificamente a geometria, visando especificamente à pintura (1973, I, 1): “Pegaremos dos matemáticos aquelas coisas que primeiramente pertencem a nossa matéria.”⁵³ Ademais, posteriormente, o autor deixa explícito que não escreve seu tratado posicionando-se como matemático (1973, I, 1) “mas em toda nossa conversação, muito peço que eu seja considerado não como matemático, mas como pintor a escrever estas coisas”⁵⁴, pois seus interesses eram “as

⁵⁰ Alberti (1973, I, 12): “*Niun'altra cosa cercasi se non che in questa superficie si representino le forme delle cose vedute, non altrimenti che se essa fusse di vetro traluciente tale che la pirâmide visiva indi traspassasse.*”

⁵¹ Alberti (1973, III, 53): “*Piacemi il pittore sia dotto, in quanto e' possa, in tutte l'arti liberali; ma in prima desidero sappi geometria.*”

⁵² Alberti (1973, I, 2): “*Dico in principio dobbiamo sapere il punto essere segno quale non si possa dividere in parte. Segno qui appello qualunque cosa stia alla superficie per modo che l'occhio possa vederla. Delle cose quali non possiamo vedere, neuno nega nulla appartenersene al pittore. Solo studia il pittore fingere quello si vede.*”

⁵³ Alberti (1973, I, 1): “*Piglieremo da' matematici quelle cose in prima quale alla nostra matiera appartengano.*”

⁵⁴ Alberti (1973, I, 1): “*Ma in ogni nostro favellare molto priego si consideri me non come matematico ma come pittore scrivere di queste cose.*”

coisas postas ao ver” (1973, I, 1). Entrementes, o autor também não se posiciona enquanto um humanista escrevendo acerca da pintura, mas como pintor com objetivo de elevar o estatuto de seu ofício. No primeiro livro, é evidente a preferência de Alberti por adotar o método euclidiano ao definir seus elementos em razão da arte pictórica. Ao término deste mesmo livro, o autor reforça os seus ideais (1973, I, 23): “Nunca será bom artífice quem não for diligentíssimo a conhecer o que dissemos até aqui”.⁵⁵

Além dos redutos dos artífices, o conhecimento de matemática e suas derivações fizeram parte também do cotidiano dos nobres, humanistas, dos apreciadores de pinturas e também dos comerciantes na realização de seus ofícios em meio ao fervoroso contexto comercial característico das Grandes Navegações.

No âmbito de formação dos nobres e demais humanistas, os estudos básicos contemplavam a matemática, a geometria, a perspectiva e a aritmética. Dentre as muitas aplicações e usos de natureza prática, os membros desta sociedade eram capacitados para a contemplação de obras produzidas pelos artífices não apenas para atribuir-lhes valores financeiros nos casos das encomendas, mas também para a compreensão do teor delas. O conhecimento de matemática habilitava os apreciadores ao ponto de serem exigentes ao ponto de julgar se tal pintura é de boa qualidade. As pinturas cujas aplicações de perspectiva foram feitas puderam fazer-se presentes porque havia apreciadores para compreendê-la.

Assim tem-se que a sociedade da época, de modo geral, era versada em saberes matemáticos e que isso seguramente configurava um ambiente favorável às aplicações de perspectiva, óptica e outras ciências.

(b) Das proporções e da anatomia

Além da perspectiva, Alberti menciona a necessidade do pintor de conhecer as proporções e anatomia:

⁵⁵ Alberti (1973, I, 23): “*Così contrario mai sarà buon artefice chi non sarà diligentissimo a conoscere quanto abbiamo sino a qui detto*”.

Convém sobretudo empenhar-se para que todos os membros se convenham bem. Serão convenientes quando o tamanho, o ofício, a espécie, a cor e outras coisas semelhantes corresponderem a uma beleza. Se numa pintura a cabeça fosse muito grande, o peito, pequeno, a mão, ampla, o pé, inchado, e o corpo, túrgido, certamente essa composição seria feia à vista. Por isso, convém manter certa razão o tamanho dos membros. Ao medir, será útil, primeiro, colocar cada osso do animal, a seguir acrescentar seus músculos, depois vesti-los com suas carnes. Aqui haverá quem objete ao que se afirmou acima, dizendo que ao pintor não interessa senão as coisas que se veem. Bem lembrado. Mas como, para vestir uma pessoa, primeiro a desenhemos nua e depois a envolvemos de pano, da mesma forma ao pintar o nu, primeiro colocamos os ossos e os músculos, que depois cobrimos com as carnes, de tal modo que não é difícil perceber onde se encontra cada músculo. Uma vez que a natureza nos pôs à vista as medidas, não é pequena a utilidade em conhecê-las. Os pintores zelosos devem assumir essa tarefa, demonstrando tanto empenho e esforço em ter presente o que retiraram da natureza quanto tiveram ao descobri-lo. 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 que os outros membros tenham a 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. (1973, II, 36, grifo nosso)⁵⁶.

Convém aqui recordar o tratado *Da estátua*. Nele, antes de expor um cânone de proporções, Alberti diz:

Declaro, de fato, que nosso método ou nosso engenho não permite expor minuciosamente como representar com semelhança absoluta ao real cada particular do rosto de Hércules em luta com Anteu, ou por quais traços esse diferencia-se do rosto do mesmo

⁵⁶ Alberti (1973, II, 36): “*Sino a qui detto della composizione delle superficie. Seguita de' membri. Conviensi in prima dare opera che tutti i membri bene convengano. Converranno quando e di grandezza e d'offizio e di spezie e di colore e d'altre simili cose corrisponderanno ad una bellezza: ché se fusse in una dipintura il capo grandissimo e il petto piccolo, la mano ampia e il piè enfiato, il corpo gonfiato, questa composizione certo sarebbe brutta a vederla. Adunque conviensi tenere certa ragione circa alla grandezza de' membri, in quale commensurazione gioverà prima allogare ciascuno osso dell'animale, poi apresso agiungere i suoi muscoli, di poi tutto vestirlo di sue carne. Ma qui sarà chi mi contraponga quanto di sopra dissi, che al pittore nulla s'appartiene delle cose quali non vede. Ben ramentano costoro, ma come a vestire l'uomo prima si disegna ignudo, poi il circondiamo di panni, così dipignendo il nudo, prima pogniamo sue ossa e muscoli, quali poi così copriamo con sue carni che non sai difficile intendere ove sotto sia ciascuno moscolo. E poi che la natura ci ha porto in mezzo le misure, ove si truova non poca utilità a riconoscerle dalla natura, ivi adunque piglino gli studiosi pittori questa fatica, per tanto tenere a mente quello che piglino dalla natura, quanto a riconoscerle aranno posto suo studio e opera. Una cosa ramento, che a bene misurare uno animante si pigli uno quale che suo membro col quale gli altri si misurino. Vitruvio architetto misurava la lunghezza dell'omo coi piedi. A me pare cosa più degna l'altre membra si riferiscano al capo, benché ho posto mente quasi comune in tutti gli uomini che il piede tanto è lungo quanto dal mento al cocuzzolo del capo”.*

Hércules pacato e sorridente com Dejanira. Mas, porque todos os corpos, mudando-se as flexões e tensões dos membros e a posição das partes, têm formas diversas, necessita-se tratar daqueles procedimentos com os quais se pode imitar tais formas com um método racional seguro (Alberti, 1999, 5).

Aqui remete-se à ideia de arte em sentido aristotélico, isto é, uma noção universal voltada a produzir.

Aiken (1980) aponta o que há de comum entre os tratados *Da pintura* e o *Da estátua* acerca da matemática:

Entre os princípios artísticos comuns entre o *Da pintura* e o *Da statua* é o seguinte: todas as verdadeiras artes são controladas pela *recta ratio* (ou método correto) derivada dos princípios inerentes aos processos da natureza e exprimível matematicamente. Quando Alberti fala da matemática, ela significa tanto algo eminentemente prático, como a medição precisa de um requisito para acurada representação e estabilidade estrutural – ou algo geralmente válido, como a escala, a proporção e a analogia, que ele associa com a ordem, a beleza e a perfeição, tanto a natureza e a arte. Este entrelaçamento do quantitativo e qualitativo (provavelmente resultante da influência geral do platonismo, das teorias numéricas de Pitágoras e de uma exposição direta às ideias sobre as proporções vitruvianas) encontra-se em diferentes graus em todos os escritos de Alberti nas artes visuais e é inerente à ideia frequentemente expressa de que a beleza é suscetível a qualquer matemática ou medição (Aiken, 1980, p. 70).

Assim como a perspectiva, o cânone de proporções de Alberti era um conjunto de regras para compor figuras.⁵⁷ Alberti aponta para isso em diversas passagens do *Da pintura*, como, por exemplo, na passagem abaixo:

Zêuxis, pintor ilustríssimo e competentíssimo entre todos, para fazer um quadro que o público colocou no templo de Luciana, perto de Crotona, não confiando imprudentemente em seu engenho, como fazem hoje muitos pintores, pensava não poder em um corpo apenas encontrar tanta beleza que buscava, elegeu cinco jovens entre as mais belas para extrair delas a beleza não encontrada em uma única mulher (Alberti, 1973, III, 56)⁵⁸.

⁵⁷ De fato, o procedimento de compor não era novidade. Cennini diz que convinha ao pintor “ter fantasia nas operações manuais, de encontrar coisas não vistas (fazendo-as sob a sombra do natural)” (Cennini, 1859, cap. 1, *apud* Kickhöfel, 2011, p. 326).

⁵⁸ Alberti (1973, III, 56): “*Zeusis, prestantissimo e fra gli altri essercitatissimo pittore, per fare una tavola qual pubblico pose nel tempio di Lucina appresso de' Crotoniati, non fidandosi pazzamente, quanto oggi ciascuno pittore, del suo ingegno, ma perché pensava non potere in uno solo corpo trovare quante bellezze egli ricercava, perché dalla natura non erano ad uno solo date, pertanto di tutta la gioventù di quella terra elesse cinque fanciulle le più belle, per torre da queste qualunque bellezza lodata in una femmina*”.

Alberti enfatiza que para alcançar o entendimento da “ideia das belezas”, o pintor deve, primeiro, se exercitar incansavelmente na imitação da natureza, pois aqueles que acreditam inocentemente em seu engenho “não aprendem a pintar bem, mas apenas se acostumam com seus erros”. Assim temos que o artífice jamais deve passar à invenção da história e ao desenho se não tiver na memória como procede a natureza:

Uma vez que o pintor tenha alcançado o entendimento dessa “ideia de beleza”, a qual não se encontra nem na intuição do pintor, nem reunida num único corpo na natureza, Alberti recomenda ao pintor seguir o exemplo de Zêuxis que, ao pintar um quadro para o templo e Luciana, em Crotona, “elegu as cinco moças mais belas de toda a juventude daquela terra, para delas tirar toda a beleza que se aprecia numa mulher”. Alberti, certamente, colheu a anedota de Zêuxis no *De Inventione*, de Cícero, que a emprega para demonstrar que à semelhança do pintor, ele próprio, ao escrever sua prescrição oratória, não reproduziu um modelo existente, mas “coletou todas as obras do gênero e extraiu delas os preceitos que julgou mais adequados”, de maneira a compor um modelo perfeito da eloquência (Nascimento, 2013, p. 62).

A beleza é uma exigência da pintura e serve de alerta aos artífices presunçosos de seus engenhos acerca da necessidade de ter algum exemplo da natureza para seguir com os olhos ou com a mente⁵⁹.

Não se tenha a menor dúvida de que a cabeça e o princípio desta arte, bem como todas as etapas para se tornar mestre nela, devem ser buscados na natureza. A perfeição na arte será obtida com dedicação, assiduidade e empenho. Gostaria de que os

⁵⁹ Acerca disso, é pertinente a colocação de Vasari na “*Introduzione alle ter Arti del disegno*”, cap. XV. Della Pittura, p. 75: “*Il qual disegno non può avere buon’origine, se non s’ha dato continuamente opera a ritrarre cose naturali, e studiato pitture d’eccellenti maestri, e di statue antiche di rilievo, come s’è tante volte detto. Ma sopra tutto il meglio è gl’ignudi degli uomini vivi e femine, e da quelli avere preso in memoria per lo continuo uso i muscoli del torso, delle schiene, delle gambe, delle braccia, delle ginocchia e l’ossa di sotto, e poi avere sircutà per lo molto studio, che senza avere i naturali inanzi si possa formare di fantasia, da sé, attitudini per ogni verso; così avere veduto degli uomini scorticati, per sapere come stanno l’ossa sotto i muscoli et i nervi con tutti gli ordini e’ termini della notomia, per potere con maggior sircutà, e più rettamente situare le membra nell’uomo, e per porre i muscoli nelle figure. E coloro che ciò fanno, forza è che facciano perfettamenteamente i contorni delle figure; le quali, dintornate come elle debbono, mostrano buona grazia e bella maniera. Perchè chi studia le pitture e sculture buone, fatte con simil modo, vedendo et intendendo il vivo, è necessario che abbi fatto buona maniera nell’arte. E da ciò nasce l’invenzione, la quale fa mettere insieme in istoria le figure a quattro, a sei, a dieci, a venti, talmente che si viene a formare le battaglie e l’altre cose grandi dell’arte. Questa invenzione vuol in sé una convenevolezza formata di concordanza e d’obediência: ché, s’una figura si muove per salutare un’altra, non si faccia la salutata voltarsi indietro, avendo a rispondere; e con questa similitudine tutto il resto*” (apud Nascimento, 2008, p. 16, nota 46).

jovens que cedo se entregam à pintura agissem como os que eu vejo aprendendo a escrever (Alberti, 1973, III, 55).⁶⁰

À guisa, Quintiliano alega que embora o propósito dos estudos iniciais em todas as disciplinas, que consiste na imitação de modelos, seja assemelhar-se à excelência, a imitação em si mesma não é suficiente para isso, uma vez que o engenho preguiçoso contenta-se com as invenções alheias. Permanecer apenas no exercício da imitação condenaria as artes a permanecerem tais como inventadas, pois aquilo que é semelhante ao modelo imitado é, necessariamente, inferior a ele⁶¹.

Pede-se atenção ao interpretar as expressões “imitador da natureza” e “imitação da verdade”, de aparente simplicidade e entendimento pois, são expressões de crítica próprias do Renascimento. A complexidade delas se dão no mais elevado entendimento de “o pintor rivalizava ou até mesmo superava a natureza ou realidade”. Além disto, estas expressões configuravam a mais eficaz forma de elogio capaz de fazer de um realismo qualquer um critério de qualidade e valor que não permitiam que se caracterizasse o caráter particular do pintor.⁶² No discurso Alberti, está presente a questão da engenhosidade e habilidade do artífice face à mera aplicação de práticas de manuais de ateliês com soluções comuns para problemas pífios.

Outra ciência que Alberti considera fundamental para a formação e atuação do bom pintor é a anatomia, que tinha como finalidade representar e expressar os ânimos da alma (1973, II, 41): “Pois moverá a história o ânimo

⁶⁰ Alberti (1973, III, 55): “*Niuno dubiti capo e principio di questa arte, e così ogni suo grado a diventare maestro, doversi prendere dalla natura. Il perficere l'arte si troverà con diligenza, assiduitate e studio. Voglio che i giovani, quali ora nuovi si danno a dipignere, così facciano quanto veggo di chi impara a scrivere.*”

⁶¹ QUINTILIANO. Loeb, X, II, 4: “*Ante omnia igitur imitatio per se ipsa non sufficit, vel quia pigri est ingenii contentum esse iis, quae sint ab aliis inventa*”, *apud* Nascimento (2005, p. 41).

⁶² Leonardo da Vinci forneceu uma descrição da maneira como o pintor imitava a natureza em suas obras: “A pintura impele a mente do pintor a se transmutar na própria mente da natureza e a se fazer o intérprete entre a natureza e a arte, explicando em nome da natureza as causas dos fenômenos naturais regidos por suas leis – como as aparências dos objetos próximos ao olho convergem para a pupila imagens verdadeiras; as quais entre objetos de igual dimensão parecem maiores aos olhos; os quais entre cores idênticas parecem mais ou menos escuros ou mais ou menos brilhantes; os quais entre objetos colocados à mesma altura parecem mais ou menos altos; porque, de dois objetos colocados em distâncias diferentes [do olho], um se vê melhor que outro.” (*apud* Baxandall, 1991, p. 195).

[do observador] quando os homens ali pintados manifestarem seus próprios movimentos da alma.” Acerca dos movimentos do corpo, diz Alberti:

Mas estes movimentos da alma são conhecidos pelos movimentos do corpo. Vemos com as pessoas tristes, a quem a preocupação aflige e o pensamento assedia, ficam com suas forças e sentimentos como que embotados, mantendo-se lentos e preguiçosos, com seus membros pálidos e mal seguros. Os melancólicos têm a testa franzida, a cabeça lânguida; todos os membros decaem como se estivessem cansados e descuidados. Nos irados, porém, a ira, incitando a alma, intumesce de cólera os olhos e a face e os incendeia de cor; todos os membros, quanto maior é a fúria, mais se atiram em ousadia. Nos homens alegres e felizes os movimentos são livres e com certas inflexões agradáveis. Dizem que Aristides de Tebas, igual a Apeles, conhecia muito bem esses movimentos; nós também os conheceremos se, para isso, nos aplicarmos com empenho e dedicação (1973, II, 41).⁶³

Deste modo o tratadista preceitua a conveniência do artífice em saber dos movimentos feitos pelos corpos (1973, II, 42): “Assim, convém que aos pintores sejam bem notados todos os movimentos do corpo, os quais bem aprendem da natureza, embora seja coisa difícil imitar os muitos movimentos da alma” (1973, I, 42). É notável que este objetivo para ser atingido requer sobremaneira o engenho do pintor (1973, II, 42): “Contemos alguma coisa desses movimentos, os quais em parte fabricamos com nosso engenho, em parte aprendemos da natureza”⁶⁴. Nesta passagem está

⁶³ Alberti (1973, II, 41 – na íntegra): “*Poi moverà l'istoria l'animo quando gli uomini ivi dipinti molto porgeranno suo propio movimento d'animo. Interviene da natura, quale nulla più che lei si truova rapace di cose a sé simile, che piagniamo con chi piange, e ridiamo con chi ride, e doglianci con chi si duole. Ma questi movimenti d'animo si conoscono daí movimenti del corpo. E veggiamo quanto uno atristito, perché la cura estrigne e il pensiero l'assedia, stanno com sue forze e sentimenti quasi balordi, tenendo sé stessi lenti e pigri in sue membra palide e malsostenute. Vedrai a chi sia malinconico il fronte premuto, la cervice languida, al tutto ogni suo membro quasi stracco e negletto cade. Vero, a chi sia irato, perché l'ira incita l'animo, però gonfia di stizza negli occhi e nel viso, e incendesi di colore, e ogni suo membro, quanto il furore, tanto ardito si getta. Agli uomini lieti e gioiosi sono i movimenti liberi e con certe inflessioni grati. Dicono che Aristide tebano equale ad Appelle molto conoscea questi movimenti, quali certo e noi conosceremo quando a conoscerli porremo studio e diligenza*”.

⁶⁴ Alberti (1973, II, 42): “*Così adunque conviene sieno ai pittori notissimi tutti i movimenti del corpo, quali bene impareranno dalla natura, bene che sia cosa difficile imitare i molti movimenti dello animo. E chi mai credesse, se non provando, tanto essere difficile, volendo dipignere un viso che rida, schifare di non lo fare piuttosto piangioso che lieto? E ancora chi mai potesse senza grandissimo Studio esprimere visi nei quale la bocca, il mento, gli occhi, le guance, il fronte, i cigli, tutti ad uno ridere o piangere convengono? Per questo molto conviensi impararli dalla natura, e sempre seguire cose molto pronte e quali lassino da pensare a chi le guarda molto più che egli non vede. Ma che noi raccontiamo alcune cose di questi movimenti, quali parte fabbricammo con nostro ingegno, parte imparammo dalla natura. Parmi in prima tutti e' corpi a quello si debbano muovere a che sia ordinata la storia. E*

presente a ideia de composição, tal como na aplicação da perspectiva, ideia desenvolvida ao narrar a história de Cícero a qual remete à citação referente a Zêuxis alhures descrita. Em nota, Kickhöfel (2010, p. 177) comenta que a ideia de compor é evidente além da notável aproximação entre a arte e a ciência segundo o entendimento da época, na compreensão conforme ambos conceitos são elaborados a partir de particulares, mas com a ressalva da distinção aristotélica de demonstrar e produzir.

Os corpos são parte da história, os membros são partes dos corpos, a superfície é parte dos membros, portanto as primeiras partes da pintura são as superfícies. Da composição das superfícies nasce aquela graça nos corpos a que chamamos beleza. A fisionomia que tiver superfícies aqui grandes, ali pequenas, aqui salientes, lá afundadas, semelhante à fisionomia das mulheres velhas, terá uma aparência muito feia. Mas as fisionomias que tiveram superfícies juntas, de tal modo que recebam sombras e luzes amenas e suaves, e não tenham asperezas de ângulos salientes, diremos certamente dessas fisionomias que elas são formosas e delicadas. 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-las é colhê-las na própria natureza, tendo bem presente na mente de que maneira a natureza, admirável artifice das coisas, compôs bem as superfícies nos corpos belos. Para imitá-la convém ter o pensamento e os cuidados continuamente voltados para ela e também deleitar-se bastante com aquele véu de que falamos. E quando quisermos colocar em prática tudo quanto aprendemos da natureza, notemos sempre, em primeiro lugar, os limites para os quais, em lugar certo, traçamos nossas linhas (Alberti, 1973, II, 35)⁶⁵.

piacemi sia nella storia chi ammonisca e insegna a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso cruccioso e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa, o te inviti a piagnere con loro insieme o a ridere. E così qualunque cosa fra loro o teco facciano i dipinti, tutto appartenga a ornare o a insegnarti la storia. Lodasi Timantes di Cipri in quella tavola in quale egli vinse Colocentrio, che nella imolazione di Efigenia, avendo finto Calcante mesto, Ulisse più mesto, e in Menelao poi avesse consunto ogni suo arte a molto mostrarlo adolorato, non avendo in che modo mostrare la tristezza del padre, a lui avolsse uno panno al capo, e così lassò si pensasse qual non si vedea suo acerbissimo merore. Lodasi la nave dipinta a Roma, in quale el nostro toscano dipintore Giotto pose undici discepoli tutti commossi da paura vedendo uno de' suoi compagni passeggiare sopra l'acqua, ché ivi espresse ciascuno con suo viso e gesto porgere suo certo indizio d'animo turbato, tale che in ciascuno erano suoi diversi movimenti e stati. Ma piacemi brevissimo passare tutto questo luogo de' movimenti".

⁶⁵ Alberti (1973, II, 35): *"Parte della istoria sono i corpi, parte de' corpi i membri, parte de' membri la superficie. Le prime adunque parti del dipignere sono le superficie. Nasce della composizione delle superficie quella grazia ne' corpi quale dicono bellezza. Vedesi uno viso, il quale abbia sue superficie chi grandi e chi piccole, quivi bem rilevate e qui ben drento riposto, simile al viso delle vecchierelle, questo essere in aspetto bruttissimo. Ma quelli visi s'aranno le superficie giunte in modo che piglino ombre e lumi ameni e suavi, né abbino asperitate alcuna di rilevati canti, certo diremo questi essere formosi e dilicati visi. Adunque in questa composizione di superficie molto si cerca la grazia e bellezza delle cose quale, a chi voglia seguirla, pare a me niuna più atta e più certa via che di torla dalla natura, ponendo mente in che modo la natura, maravigliosa artefice delle cose, bene abbia in be' corpi*

Ainda no que tange aos movimentos dos corpos, primeiramente descrevendo esses movimentos para após discursar em como deles fazer uso numa composição:

É preciso ter presente que em todas as suas poses o homem usa todo seu corpo para sustentar a cabeça, o mais pesado de todos os membros. Quando ele se apoia em um pé, esse pé fica sempre perpendicular à cabeça, como a base de uma coluna. Quase sempre a fisionomia de quem se mantém ereto se volta para a mesma direção do pé. Tenho observado que os movimentos da cabeça são sempre de tal forma que abaixo sempre há alguma parte a sustentá-la, tão grande é o seu peso; ou, também, o membro que corresponde ao peso da cabeça fica esticado na parte contrária, como um braço de balança. Vemos que quando alguém, com o braço esticado, sustenta um peso, firmando os pés como uma agulha de balança, todas as outras partes do corpo se contrapõem para contrabalançar o peso. Tenho notado que ninguém, erguendo a cabeça, consegue ter tão alta fisionomia a ponto de ver mais do que o meio do céu; para o lado ninguém consegue voltar sua fisionomia senão até um ponto em que o queixo toca o ombro; a cintura quase nunca deve dobrar-se a ponto de a extremidade dos ombros ficar perpendicular sobre o umbigo. Os movimentos das pernas e dos braços são muito livres, mas não queria que cobrissem alguma parte digna e nobre do corpo. Vejo, pela natureza, que as mãos quase nunca se elevam acima da cabeça nem o cotovelo acima dos ombros, nem o pé acima dos joelhos, nem, entre um pé e outro, há mais que o espaço de um pé. Verifiquei que, ao se estender para o alto uma mão, todo esse lado do corpo até o pé acompanha-se de tal forma que o próprio calcanhar eleva do pavimento (Alberti, 1973, II, 43)⁶⁶.

composte le superficie. A quale imitarla, si conviene molto avervi continovo pensieri e cura, insieme e molto dilettarsi del nostro, qual di sopra dicemmo, velo. E quando vogliamo mettere in opera quanto aremo compreso dalla natura, prima sempre aremo notato i termini dove tiriamo ad uno certo luogo nostre linee”.

⁶⁶ Alberti (1973, II, 43): “Sono alcuni movimenti d'animo detti affezione, come ira, dolore, gaudio e timore, desiderio e simili. Altri sono movimenti de' corpi. Muovonsi i corpi in più modi, crescendo, discredendo, infermandosi, guarendo e mutandosi da luogo a luogo. Ma noi dipintori, i quali vogliamo coi movimenti delle membra mostrare i movimenti dell'animo, solo riferiamo di quel movimento si fa mutando el luogo. Qualunque cosa si muove da luogo può fare sette vie: in su, uno; in giù, l'altro; in destra, il terzo; in sinistra, il quarto; colà lunge movendosi di qui, o di là venendo in qua; il settimo, andando attorno. Questi adunque tutti movimenti desidero io essere in pittura. Sianvi corpi alcuni quali si porgano verso noi, alcuni si porgano in qua verso e in là, e d'uno medesimo alcune parti si dimostrino a chi guarda, alcune si retriano, alcune stieno alte, e alcune basse. Ma perché talora in questi movimenti si truova chi passa ogni ragione, mi piace qui de' posari e de' movimenti raccontare alcune cose quali ho raccolte dalla natura, onde bene intenderemo con che moderazione si debbano usare. Posi mente come l'uomo in ogni suo posare sottostatuisca tutto il corpo a sostenere il capo, membro fra gli altri gravissimo, e posandosi in uno piè sempre ferma il piè perpendicolare sotto il capo quasi come base d'una colonna, e quasi sempre di chi stia diritto il viso si porge dove si dirizzi il piè. I movimenti del capo veggo quasi sempre essere tale che sotto a sé hanno qualche parte del corpo a sostenerlo, tanto è grande peso quello del capo; overo certo in contraria parte quasi come stile d'una bilancia distende uno membro quale corrisponda al peso del capo. E veggiamo che chi sul braccio disteso sostiene uno peso fermando il piè quasi come ago di bilancia, tutta l'altra parte del corpo si contraponga a

Adiante, o autor segue sua exposição sob o argumento de que a falta de conhecimento dos movimentos da alma e do corpo comprometem a dignidade da pintura e do pintor que, sem este cuidado, mostra ter engenho fraco e imaturo: “Cada um, pois, com dignidade, tenha os movimentos do corpo para exprimir todos os movimentos desejados da alma, sejam proporcionais os grandes movimentos dos membros. Que esta regra comum de movimentos se observe em todos os seres vivos” (Alberti, 1973, II, 44)⁶⁷.

Assim, pode-se concluir que a relação entre anatomia simplificada e a pintura se coadunam no exato momento em que está em jogo a harmonia da composição e a dignidade da pintura:

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 (Alberti, 1973, II, 40)⁶⁸.

contrapesare il peso. Parmi ancora che, alzando il capo, niuno più porga la faccia in alto se non quanto vegga in mezzo il cielo, né in lato alcuno più si volge il viso se non quanto il mento tocchi la spalla; in quella parte del corpo ove ti cigni, quasi mai tanto ti torci che la punta della spalla sia perpendicolare sopra il bellico. I movimenti delle gambe e delle braccia sono molto liberi, ma non vorrei io coprissero alcuna degna e onesta parte del corpo. E veggo dalla natura quasi mai le mani levarsi sopra il capo, né le gomita sopra la spalla, né sopra il ginocchio il piede, né tra uno piè ad un altro essere più spazio che d'uno solo piede. E posi mente distendendo in alto una mano, che persino al piede tutta quella parte del corpo la sussegua tale che il calcagno medesimo del piè si leva dal pavimento”.

⁶⁷ Alberti (1973, II, 44): “E così a ciascuno con dignità siano i suoi movimenti del corpo ad esprimere qual vuoi movimento d'animo; e delle grandissime perturbazione dell'animo, simile sieno grandissimi movimenti delle membra. E questa ragione dei movimenti comune si osservi in tutti gli animanti”.

⁶⁸ Alberti (1973, II, 40): “Sarà la storia, qual tu possa lodare e maravigliare, tale che con sue piacevolezze si porgerà sì ornata e grata, che ella terrà con diletto e movimento d'animo qualunque dotto o indotto la miri. Quello che prima dà voluttà nella istoria viene dalla copia e varietà delle cose. Come ne' cibi e nella musica sempre la novità e abbondanza tanto piace quanto sia differente dalle cose antique e consuete, così l'animo si diletta d'ogni copia e varietà. Per questo in pittura la copia e varietà piace. Dirò io quella istoria essere copiosissima in quale a' suo luoghi sieno permisti vecchi, giovani, fanciulli, donne, fanciulle, fanciullini, polli, catellini, uccellini, cavalli, pecore, edifici, province, e tutte simili cose: e loderò io qualunque copia quale s'apartenga a quella istoria. E interviene, dove chi guarda soprasta rimirando tutte le cose, ivi la copia del pittore acquisti molta grazia. Ma vorrei io questa copia essere ornata di certa varietà, ancora moderata e grave di dignità e verecundia. Biasimo io quelli pittori quali, dove vogliono parere copiosi nulla lassando vacuo, ivi non composizione, ma dissoluta confusione disseminano; pertanto non pare la storia facci qualche cosa degna, ma sia in tumulto avilupata. E forse chi molto cercherà dignità in sua storia, a costui piacerà la solitudine. Suole ad i precipi la carestia delle parole tenere maestà, dove fanno intendere suoi precetti. Così in istoria uno certo competente numero di corpi rende non poca dignità. Dispiacemi la solitudine in istoria, pure né però laudo copia alcuna quale sia senza dignità. Ma in ogni storia la varietà sempre fu ioconda, e in prima sempre fu grata quella pittura in quale sieno i corpi con suoi posari molto dissimili. Ivi adunque stieno alcuni ritti e mostrino tutta la faccia, con le mani in alto e con le dita liete, fermi in su un piè. Agli altri sia il viso

Prosseguindo, assim como a geometria óptica detinha a finalidade de compor um espaço, Alberti concebe uma anatomia simplificada para que o artífice compor figuras e corpos. Tudo isto em razão da história a ser passada àquele que vê a obra produzida enquanto obra máxima do pintor, digna de louvor e glória, composta por vários elementos:

Depois deve-se cuidar que cada membro execute o ofício a que está destinado. Fica bem a quem corre movimentar igualmente mãos e pés, mas prefiro um filósofo que, ao falar, mostre muito mais modéstia do que arte em esgrimir. Louva-se em Roma a história na qual Meleagro, morto e carregado, verga os que lhe carregam o peso e dá a impressão de bem morto em todos os seus membros: tudo pende, mãos, dedos e cabeça; tudo cai languidamente. Quem se põe a exprimir um corpo morto – coisa realmente muito difícil –, se souber figurar no corpo cada membro inerte, esse será ótimo artífice. Assim, pois, em toda pintura deve-se tomar cuidado para que cada membro cumpra seu ofício e que nenhum deles, por menor que seja a articulação, fique sem ter o que fazer. Os membros dos mortos devem estar mortos, até as unhas. Dos vivos esteja viva a menor das partes. Diz-se que um corpo vive quando tem movimentos adequados; diz-se morto quando os membros não conseguem mais manter as funções vitais, isto é, movimento e sentimento. Portanto, desejando o pintor exprimir vida nas coisas, fará cada parte em movimento, mas em cada movimento haverá venustidade e graça. São muito agradáveis e bastante vivos os movimentos que se dirigem para o alto em direção ao céu. Dissemos também que à composição dos membros convém alguma especificidade. Seria absurdo se as mãos de Helena ou Ifigênia fossem senis e grosseiras, e se o peito de Nestor fosse juvenil, e delicado o seu pescoço; se Ganimedes tivesse a testa rugosa e as coxas de um carregador; se Milão, homem dentre os mais robustos, tivesse ilhargas magrelas e finas. Seria horrível uma face viçosa e cheia colocar braços e mãos secas pela magreza. Se alguém pintasse Aquemênida, encontrado por Enéias na ilha com o rosto como Virgílio descreve, mas os membros sem a magreza correspondente, este seria um pintor ridículo. Por essa razão, convém que os membros se conformem com uma determinada especificidade. Gostaria que os membros correspondessem a uma cor porque não fica bem para quem tem

contrario e le braccia remisse, coi piedi aggiunti. E così a ciascuno sia suo atto e flessione di membra: altri segga, altri si posi su un ginocchio, altri giacciano. E se così ivi sia licito, sievi alcuno ignudo, e alcuni parte nudi e parte vestiti, ma sempre si serva alla vergogna e alla pudicizia. Le parti brutte a vedere del corpo, e l'altre simili quali porgono poca grazia, si cuoprano col panno, com qualche fronde o con la mano. Dipignevano gli antiqui l'immagine d'Antigono solo da quella parte del viso ove non era mancamento dell'occhio. E dicono che a Pericle era suo capo lungo e brutto, e per questo dai pittori e dagli scultori, non come gli altri era col capo nudo, ma col capo armato ritratto. E dice Plutarco gli antiqui pittori, dipignendo i re, se in loro era qualche vizio, non volerlo però essere non notato, ma quanto potevano, servando la similitudine, lo emendavano. Così adunque desidero in ogni storia servarsi quanto dissi modestia e verecundia, e così sforzarsi che in niuno sia un medesimo gesto o posamento che nell'altro".

uma face rosada, branca e venusta ter o peito e outros membros manchados e sujos (Alberti, 1973, II, 37)⁶⁹.

Assim temos que Alberti preceitua como necessidade a proporção entre os membros do corpo (tamanho, cor e função), pois sem isto compromete a dignidade do ser pintado, da pintura e do pintor, ou seja, a harmonia dos corpos está diretamente relacionada com a dignidade, pois, na composição deles, está concentrada a fama e engenho do artífice. Daí a necessidade do conhecimento, ainda que simplório, da anatomia. Além dos movimentos do ânimo discutidos no capítulo 41, outro exemplo de tal necessidade está no capítulo a seguir:

Por isso é importante que os pintores conheçam muito bem os movimentos do corpo; poderão aprendê-los pela observação da natureza, embora não seja fácil imitar os muitos movimentos da alma. Quem jamais acreditaria nessa dificuldade senão aquele que, tendo tido a experiência de querer pintar rostos risonhos, teve o desprazer de fazê-los antes chorosos que alegres? Quem poderá, sem enorme esforço, exprimir fisionomias em que a boca, o queixo, os olhos, as bochechas, a testa, as sobrancelhas, tudo enseja em conveniência com o riso ou 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. Relatemos alguma coisa a respeito desses movimentos; parte deles produzimos com nosso engenho, parte aprendemos da própria natureza. Em primeiro lugar, todos os corpos devem movimentar-se de acordo com o que está disposto

⁶⁹ Alberti (1973, II, 37): “*Poi si provegga che ciascuno membro segua, a quello che ivi si fa, al suo officio. Sta bene a chi corre non meno gittare le mani che i piedi; ma voglio un filosofo, mentre che favella, dimostri molto più modestia che arte di schermire. Lodasi una storia in Roma nella quale Meleagro morto, portato, aggrava quelli che portano il peso, e in sé pare in ogni suo membro ben morto ogni cosa pende, mani, dito e capo; ogni cosa cade languido; ciò che ve si dà ad esprimere uno corpo morto, qual cosa certo è difficilissima, però che in uno corpo chi saprà fingere ciascuno membro ozioso, sarà ottimo artefice. Così adunque in ogni pittura si osservi che ciascuno membro faccia il suo officio, che niuno per minimo articolo che sia, resti ozioso. E sieno le membra de' morti sino all'unghie morte. Dei vivi sia ogni minima parte viva. Dicesi vivere il corpo quando a sua posta abbia certo movimento: dicesi morte dove i membri non più possono portare gli uffici della vita, cioè movimento e sentimento. Adunque il pittore, volendo esprimere nelle cose vita, farà ogni sua parte in moto; ma in ciascuno moto terrà venustà e grazia. Sono gratissimi i movimenti e ben vivaci quelli e' quali si muovano in alto verso l'aere. Dicemmo ancora alla composizione de' membri doversi certa spezie: e sarebbe cosa assurda se le mani di Elena o di Efigenia fussero vecchizze e zotiche, o se in Nestor fusse il petto tenero e il collo dilicato, o se a Ganimede fusse la fronte crespa o le coscie d'un facchino, o se a Milone, fra gli altri gagliardissimo, fusseno i fianchi magrolini e sottiluzzi. E ancora in quella figura, in quale fusse il viso fresco e lattoso, sarebbe sozzo soggiungervi le braccia e le mani secche per magrezza. Così chi dipignesse Acamenide, trovato da Enea in su quell'isola con quella faccia quale Virgilio il describe, non seguendo gli altri membri a tanta tischezza, sarebbe pittore da farsene beffe. Pertanto così conviene tutte le membra condicano ad una spezie. E ancora voglio le membra corrispondano ad uno colore, però che a chi avesse il viso rosato, candido e venusto, a costui poco s'affarebbe il petto e l'altre membra brutte e sucide”.*

na história. Agrada-me que nela haja alguém que nos advirta e nos mostre o que está ocorrendo, ou nos acene com a mão para ver, ou ameace com a fisionomia irritada e com os olhos perturbados, para que ninguém se aproxime, ou nos aponte para algum perigo ou coisa admirável, ou nos convide a chorar junto com ele ou a rir. E, assim, tudo o que os personagens pintados fizerem entre si ou com o espectador deve ser para ornamentar ou ensinar-nos a história. Louva-se Timantes de Chipre no quadro da imolação de Ifigênia com o qual venceu Colotes, pois, tendo representado Calcante triste, mais triste ainda Ulisses, e tendo consumido toda sua arte ao mostrar a dor de Menelau, não tendo como mostrar a tristeza do pai, envolveu-lhe a cabeça com pano e dessa forma deixou que se imaginasse a dor crudelíssima que não se via. Louva-se o navio pintado em Roma, no qual nosso pintor toscano Giotto colocou onze discípulos, todos sobressaltados de medo ao verem um dos seus companheiros caminhando sobre as águas. No quadro cada um exhibe na fisionomia do gesto uma clara manifestação de alma perturbada, de tal forma que existem diferentes movimentos e atitudes em cada um. Mas é preciso passar de maneira tão rápida sobre toda essa questão dos movimentos (Alberti, 1973, II, 42)⁷⁰.

Da dignidade do pintor

⁷⁰ Alberti (1973, II, 42): “Cosi adunque conviene sieno ai pittori notissimi tutti i movimenti del corpo, quali bene impareranno dalla natura, bene che sia cosa difficile imitare i molti movimenti dello animo. E chi mai credesse, se non provando, tanto essere difficile, volendo dipignere uno viso che rida, schifare di non lo fare piuttosto piangioso che lieto? E ancora chi mai potesse senza grandissimo studio esprimere visi nei quale la bocca, il mento, gli occhi, le guance, il fronte, i cigli, tutti ad uno ridere o piangere convengono? Per questo molto conviensi impararli dalla natura, e sempre seguire cose molto pronte e quali lassino da pensare a chi le guarda molto più che egli non vede. Ma che noi raccontiamo alcune cose di questi movimenti, quali parte fabbricammo con nostro ingegno, parte imparammo dalla natura. Parmi in prima tutti e' corpi a quello si debbano muovere a che sia ordinata la storia. E piacemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso cruccioso e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi meravigliosa, o te inviti a piagnere con loro insieme o a ridere. E così qualunque cosa fra loro o teco facciano i dipinti, tutto appartenga a ornare o a insegnarti la storia. Lodasi Timantes di Cipri in quella tavola in quale egli vinse Colocentrio, che nella imolazione di Efigenia, avendo finto Calcante mesto, Ulisse più mesto, e in Menelao poi avesse consunto ogni suo arte a molto mostrarlo adolorato, non avendo in che modo mostrare la tristezza del padre, a lui avolse uno panno al capo, e così lassò si pensasse qual non si vedea suo acerbissimo merore. Lodasi la nave dipinta a Roma, in quale el nostro toscano dipintore Giotto pose undici discepoli tutti commossi da paura vedendo uno de' suoi compagni passeggiare sopra l'acqua, ché ivi espresse ciascuno con suo viso e gesto porgere suo certo indizio d'animo turbato, tale che in ciascuno erano suoi diversi movimenti e stati. Ma piacemi brevissimo passare tutto questo luogo de' movimenti”.

No livro III, conforme anteriormente mencionado, Alberti ensina que o bom pintor deve ter um comportamento digno na sociedade e ter também uma conduta humilde para aprender e ser criticado.

Quando tivermos uma história para pintar, primeiramente pensaremos muito na maneira e ordem de fazê-la muito bela; faremos, antes de mais nada, os esboços e modelos da história no conjunto e em cada uma de suas partes. Convocaremos depois todos os amigos para nos darem conselhos sobre o assunto. Faremos todo o empenho para termos anteriormente em nós tudo muito bem pensado, de tal forma que não haja na obra coisa alguma que não saibamos onde e como deva ser feita e colocada. Para termos maior certeza sobre tudo, dividiremos nossos modelos com paralelos. Para a obra a ser exibida, tiraremos dos nossos projetos a localização e disposição de tudo, como tiramos as coisas de nossas anotações particulares. Na elaboração da história devemos aliar a presteza da execução com um cuidado metucioso que não nos deve causar enfado ou tédio no trabalho. Trataremos de evitar a ansiedade em terminar as coisas, o que produz obra apressada e imperfeita. Às vezes é bom aliviar o cansaço do trabalho distraindo o espírito. Não adianta fazer como alguns que assumem muitas obras, hoje uma, amanhã outra, deixando-as incompletas. Ao contrário, a obra que se começa, devemos torná-la acabada sob todos os aspectos. A uma pessoa que, mostrando a Apeles uma sua pintura, lhe dizia “Não estranharia se tivesse feito mais outras iguais”. Tenho visto alguns pintores, escultores e mesmo retóricos ou poetas – se é que em nossa época se encontram retóricos ou poetas – entregarem-se com empenho ardente a uma obra; posteriormente, esfriado o ardor do engenho, deixam a obra inacabada e tosca e com nova paixão se dão a novas coisas. Eu não tenho dúvidas em criticá-los. Todo aquele que deseja que suas coisas sejam agradáveis e aceitas pela posteridade deve primeiramente refletir com cuidado sobre o que tem a fazer e, depois, torná-lo bem acabado com todo o esmero. Não é em poucas coisas que se aprecia mais a diligência do que o engenho; mas deve-se evitar o escrúpulo daqueles que querem que em tudo não haja nenhum defeito e que tudo seja polido demais. Nas suas mãos a obra velha e desgastada antes de terminada. Os antigos criticavam Protógenes porque ele não sabia tirar a mão de cima de seus quadros. Acho isso meritório no sentido de que devemos nos esforçar com o que existir em nós de engenho para que com nosso capricho as coisas sejam bem-feitas. Querer em tudo, porém, mais do que seja possível, parece-me atitude de pessoa teimosa e birreta e não de pessoa diligente (Alberti, 1973, III, 61)⁷¹.

⁷¹ Alberti (1973, III, 61): “*E quando aremo a dipignere storia, prima fra noi molto penseremo qual modo e quale ordine in quella sai bellissima, e faremo nostri concetti e modelli di tutta la storia e di ciascuna sua parte prima, e chiameremo tutti gli amici a consigliarci sopra a ciò. E così ci sforzeremo avere ogni parte in noi prima ben pensata, tale che nella opera abbi a essere cosa alcuna, quale non intendiamo ove e come debba essere fatta e collocata. E per meglio di tutto aver certezza, segneremo i modelli nostri com paraleli, onde nel publico lavoro torremo dai nostri congetti, quasi come da privati commentari, ogni stanza e sito delle cose. In lavorare la istoria aremo quella prestezza di fare, congiunta con diligenza, quale a noi non dia fastidio o tedio lavorando, e fuggiremo quella cupidità di finire le cose quale ci facci abboracciare il lavoro. E qualche volta si conviene interlassare la fatica del lavorare ricreando l'animo. Né giova fare come alcuni, intraprendere più opere cominciando oggi questa e*

Acerca de todas essas habilidades as quais o artífice albertiano deve deter, o tratadista adverte:

O primeiro grande empenho de quem procura destacar-se na pintura é conquistar o nome e a fama que os antigos alcançaram. Será bom lembrar que a cupidez sempre foi inimiga da virtude. Raramente poderá granjear renome quem seja dado ao ganho das riquezas. Já vi muitos, quase no primeiro florir da aprendizagem, logo arruinados pelo ganho, não tendo daí conquistado nem riquezas nem prestígio. Certamente, se tivesse feito crescer seu engenho pelo estudo, com facilidade teriam atingido os píncaros da glória e teriam conquistado muita riqueza e prazer (Alberti, 1973, II, 29)⁷².

Nesse contexto, menciona-se Baxandall (1988, p. 14-17) acerca do uso do ouro e outras tinturas caras para satisfazer a ostentação dos clientes que encomendavam as pinturas aos artífices. Nesse ínterim, mencionou-se que em dado momento este tipo de encomenda cessou e valorizava-se mais os pintores cujo engenho e habilidade manuais faziam com que as tintas se parecessem com os materiais preciosos. Alberti faz certa recusa à aplicação do ouro orientando ao artífice a substituí-lo em razão de demonstrar maior habilidade do artífice, porque o mesmo altera a cor das superfícies ao passo que a outras faz brilhar excessivamente:

domani quest'altra, e così lassarle non perfette, ma qual pigli opera, questa renderla da ogni parte compiuta. Fu uno a cui Appelles rispose, quando li mostrava una sua dipintura, dicendo: «oggi feci questo»; disseli: «non me ne maraviglio se bene avessi più altre simili fatte». Vidi io alcuni pittori, scultori, ancora rettorici e poeti, - se in questa età si truovano rettorici o poeti, - con ardentissimo studio darsi a qualche opera, poi freddato quello ardore d'ingegno, lassano l'opera cominciata e rozza e com nuova cupidità si danno a nuove cose. Io certo vitupero così fatti uomini, però che qualunque vuole le sue cose essere, a chi dopo viene, grate e acette, conviene prima bene pensi quello che egli ha a fare, e poi con molta diligenza il renda bene perfetto. Né in poche cose più si pregia la diligenza che l'ingegno; ma conviensi fuggire quella decimaggine di coloro, i quali volendo ad ogni cosa manchi ogni vizio e tutto essere troppo pulito, prima in loro mani diventa l'opera vecchia e sucida che finita. Biasimavano gli antiqui Protogene pittore che non sapesse levare la mano d'in sulla tavola. Meritamente questo, però che, benché si convenga sforzare, quanto in noi sia ingegno, che le cose con nostra diligenza sieno ben fatte, pure volere in tutte le cose più che a te non sai possibile, mi pare atto di pertinace e bizzarro, non d'uomo diligente”.

⁷² Alberti (1973, II, 29): “Sia a chi in prima cerca gloriarsi di pittura questa una cura grande ad acquistare fama e nome, quale vedete gli antiqui avere aggiunta. E gioveravvi ricordarvi che l'avarizia fu sempre inimica della virtù. Raro potrà acquistare nome animo alcuno che sia dato al guadagno. Vidi io molti quasi nel primo fiore d'imparare, subito caduti al guadagno, indi acquistare né ricchezze né lode, quali certo se avessero acresciuto suo ingegno con studio, facile sarebbero saliti in molta lode e ivi arebbono acquistato ricchezze e piacere assai”.

Há os que empregam muito ouro em suas histórias, pois pensam que isso confere majestade. Não os louvo. Ainda que eu viesse a pintar a famosa Dido de Virgílio, cuja fâretra era de ouro, de cabelos áureos atados com ouro e de roupa purpúrea cingida de ouro, os freios dos cavalos e tudo de ouro, eu não gostaria de empregar aí o ouro, pois há muito mais admiração e elogio para o pintor que imita os raios de ouro com as cores. Além do mais, vemos que num quadro plano onde há ouro, algumas superfícies que deviam ficar escuras brilham e, quando deviam estar claras, parecem escuras (Alberti, 1973, II, 49)⁷³.

Na passagem abaixo citada, Alberti aborda a arte do pintor em referência às matérias primas por meio das pinturas de Zêuxis de tamanha preciosidade cujo valor é incalculável:

O marfim, as gemas e as coisas caras semelhantes pelas mãos do pintor se tornam mais preciosas, e também o ouro trabalhado com a arte da pintura se pesa com muito mais ouro. E ainda o próprio chumbo, metal baixíssimo entre todos, se feito figura pelas mãos de Fídias ou Praxíteles, será estimado mais precioso do que a prata. O pintor Zêuxis começou a doar suas coisas, como dizia, pois não se podia mais comprá-las; ele pensava que não podia encontrar preço justo que satisfizesse quem, que figurado e pintando animais, se assemelhava quase a um deus (Alberti, 1973, II, 25)⁷⁴.

A arte do artífice começava a valer mais do que os materiais empregados à medida que esta fica cada vez mais informada por certas ciências.

Através do rol de matérias estabelecidas por Leon Battista Alberti, a pintura não mais era realizada por um artífice sem instrução cujo ofício era desprovido de princípios, mas por um artífice cuja arte era fundamentada em princípios matemáticos, históricos, filosóficos e retóricos, principalmente. Cennino Cennini, em seu tratado, apenas apontava princípios, mas sem qualquer sistematização. Alberti não apenas inseriu a perspectiva brunelleschiana, mas também agregou outras ciências, o que enseja em seu

⁷³ Alberti (1973, II, 49): *“Truovasi chi adopera molto in sue storie oro, che stima porga maestà. Non lo lodo. E benché dipignesse quella Didone di Virgilio, a cui era la faretra d'oro, i capelli aurei nodati in oro, e la veste purpurea cinta pur d'oro, i freni al cavallo e ogni cosa d'oro, non però ivi vorrei punto adoperassi oro, però che nei colori imitando i razzi dell'oro sta più ammirazione e lode all'artefice. E ancora veggiamo in una piana tavola alcune superficie ove sia l'oro, quando deono essere oscure risplendere, e quando deono essere chiare parere nere”*.

⁷⁴ Remete-se à nota 63.

tratado a natureza instrutiva. A respeito disto, diz o autor na passagem acerca da arte pictórica:

A que serve ao pintor tanto investigar? Estimes todo pintor ser ótimo mestre, onde bem entende as proporções e os acréscimos das superfícies que pouquíssimos conhecem, e perguntando a esses sobre qual é aquela superfície e que coisa buscam fazer, eles te dirão outra coisa a propósito do que perguntas (Alberti, 1973, I, 12)⁷⁵.

Alberti buscou os princípios da pintura para exercer seguramente o ofício como artífice e também indicou como era importante ao pintor dizer quanta ciência havia nessa arte. Por fim, resta dizer que o artífice perfeito idealizado por Alberti possui a virtude de, muito mais que aplicar técnicas, é reproduzir a expressão do homem como também da sociedade na qual ele está inserido.

⁷⁵ Alberti (1973, I, 12): “*Ma dirà qui calcuno: ‘Che giova al pittore cotanto investigare?’ Estimi ogni pittore ivi sé essere ottimo maestro, ove bene intende le proporzioni e agiugnitamenti delle superficie; qual cosa pochissimi conoscono, e domandando in su quella quale e’ tingono superficie che cosa essi cercano di fare, diranti ogni altra cosa più a proposito di quello di che tu domandi.*”

CAPÍTULO IV – O artífice albertiano

Um questionamento é uma maneira adequada para introduzir e conduzir este capítulo: por qual(s) motivo(s) a pintura dos séculos XV e XVI se destaca?

Independentemente de ideais estéticos e outras questões anacrônicas, o “olhar de época” proposto por Baxandall aponta não apenas para o método, mas também para uma resposta a qual pode ser encontrada nos próprios artífices da época e nos letrados humanistas próximos a eles. É neste exato momento em que o principal tratadista da época deixou a sua maior contribuição: no *Da Pintura*, Alberti elenca os nomes dos artífices que fizeram uma releitura do passado ao passo que mediram como ninguém as mudanças de uma nova sociedade. Trata-se de um rol pequeno de artífices cujo ofício ainda não era fundamentado nas artes liberais. De acordo com o tratadista, foram Donatello, Brunelleschi, Ghiberti, Luca della Robia e Masaccio os inovadores quanto ao entendimento e demonstração de obras hoje chamadas artísticas as quais tinham inspiração na natureza – este é um dos tópicos que aproxima os artífices da Renascença aos Antigos. Entrementes, enquanto os antigos detinham a quem imitar, os renascentistas se viam na condição de renovar e, à guisa desta premissa é a proposta de Alberti logo no primeiro capítulo ao afirmar que o tratado é algo novo, até então não discursado, a qual pretende elevar o estatuto da pintura e do pintor⁷⁶.

Erwin Panofsky (1957), em *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*, sustenta a distinção entre o Renascimento italiano e as outras

⁷⁶ Adiciona-se a este entendimento tendo em vista a noção de *techné* enquanto *recta ratio factibilium* articula os três termos da arte: a arte propriamente dita, isto é, as regras; o artista, que detém a capacidade de colocar em prática os preceitos e realizar o fim da arte, que é produzir a beleza das obras; e as obras elas mesmas, que são o produto dessa operação e, enquanto tal, são “objetivamente descritíveis, de uma fecundidade análoga à da natureza na ordem que lhe é própria”. Segundo nota Etienne Gilson, na arte há um elemento aporético que parece operar contra o próprio fim prescritivo dela, dado que conhecer os procedimentos da operação não torna ninguém apto a praticá-los. De nada valem os preceitos sem a capacidade de colocá-los em prática por meio do engenho.

épocas é a necessidade de recriar o Antigo e não simplesmente imitá-lo, conforme entendem alguns de forma equivocada. Para os renascentistas, a Antiguidade deveria ser relida e reinterpretada conforme o novo contexto no qual eles se situavam. Paralelamente, além de redescobrir a Antiguidade, a Renascença concebeu também um conceito de Idade Média. Em poucas palavras, a teoria de Panofsky pode ser entendida da seguinte forma: as produções renascentistas carregam consigo a pluralidade de outras épocas anteriores à Renascença de forma ressignificada, ou seja, as obras refletem o novo olhar do homem perante as mudanças e novos apontamento característicos de sua época.

No final do século XV, os artífices começavam a se interessar mais por literatura, filosofia e história do que por ótica e geometria. Ao exemplo disto, Filippo Botticelli conviveu com filósofos cujos ensinamentos são identificados em suas produções; Andrea Mantegna manteve contato com historiadores e consta que até colecionou antiguidades a fim de compor suas obras. Os três considerados maiores artífices do arco transitório para o século XVI, Leonardo da Vinci, Rafael Sanzio e Michelangelo Buonarroti, sob este prisma são entendidos como artífices filósofos, pois romperam com a busca de saberes apenas para aplicar em suas produções indo para além do estatuto de artífice. Isto posto, pode-se entender que a pintura do século XV está voltada para a expressão do pensamento em imagens do que no conhecimento objetivo do mundo.

O tratado albertiano faz parte de um contexto de aplicação que não obedecia exatamente os saberes da antiguidade sistematizada por Aristóteles. Neste período abrangido pela Renascença, algumas artes eram fundamentadas por geometria e outras ciências naturais e, se a partir destas aplicações novos problemas e questionamentos surgiam, eles foram solucionados dentro de seu campo produtivo, pois os artífices que trabalhavam sobre elas não detinham outros interesses senão a arte pictórica, fazer esculturas e outras obras, e, por esta razão, permaneceram como aplicações, não alterando, portanto, a concepção e entendimento acerca das artes liberais.

No contexto do tratado albertiano encontram-se vestígios da cultura grega ainda que neste caso específico o discurso esteja em função de uma

produção, o que exclui em certa medida um saber puramente contemplativo. Entrementes, dentre os elementos herdados da cultura grega, está certo desprezo contra as artes. Exemplo disto está no limiar do *Da pintura* no exato momento em que Alberti diz visar uma “Minerva mais gorda”, expressão que sugere a compreensão da inferioridade das artes perante o estatuto das ciências. O tratado de Alberti almejava a valorização social do pintor, entretanto havia restrições para isto. O segundo livro do tratado albertiano começa com a elevação acerca da dignidade intelectual da pintura num discurso notadamente epidítico⁷⁷:

Mas porque talvez este aprendizado aos jovens pode parecer coisa cansativa, demonstro aqui quanto a pintura é não indigna de consumir toda nossa obra e estudo. Tem em si a pintura força divina não só o quanto se diz da amizade, a qual faz os homens ausentes serem presentes, mas os mortos após muitos séculos serem quase vivos, os quais se reconhece com muita vontade e admiração do artífice. Disse Plutarco que Cassandro, um dos capitães de Alexandre, ao ver a imagem de Alexandre rei tremeu todo o corpo. Agesilau Lacedemônio nunca permitiu que alguém o pintasse ou esculpisse; não lhe agradava a própria forma, e escapava assim de ser reconhecido por quem viesse após (Alberti, 1973, II, 25)⁷⁸.

⁷⁷ De acordo com Cícero, o termo epidítico – que abrange elogios, descrições, história e exortações –, se refere à função encomiástica e deleitável do gênero que, na retórica grega, caracteriza-se pela copiosidade das palavras; pela maior liberdade no ritmo; em razão de possuir a agudeza e simetria na estrutura das sentenças, além de sonoridade nos períodos. Para ele, o epidítico é o gênero que melhor presta serviço ao Estado porque se ocupa das virtudes e dos vícios. Do mesmo modo, Quintiliano atribui ao gênero a participação nas tarefas práticas da vida, como o faz também Cícero, contrapondo-se às opiniões de Aristóteles e de Teofrasto, para os quais o ofício do epidítico é apenas o de deleitar a audiência. É relevante a breve discussão que Quintiliano trava em torno dos nomes grego e latino do gênero. Para ele, o nome grego *epidítico* se refere apenas à ostentação elocutiva, ao passo que o nome latino *demonstrativo* se refere à evidenciação daquilo que se louva, acentuando a compreensão prescritiva do louvor. As tópicas epidíticas, portanto, definem a prescrição como um gênero ético, na medida em que, ao fazer o encômio daquilo que é honesto, prescrevem tendo em vista a máxima qualidade (*apud* Nascimento, 2008, p. 9).

⁷⁸ Alberti (1973, II, 25): “*Ma perché forse questo imparare ad i giovani può parere cosa faticosa, parmi qui da dimostrare quanto la pittura sia non indegna da consumarvi ogni nostra opera e studio. Tiene in sé la pittura forza divina non solo quanto si dice dell'amicizia, quale fa gli uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta ammirazione dell'artefice e con molta voluttà si riconoscono. Dice Plutarco, Cassandro uno de' capitani di Alessandria, perché vide l'immagine d'Alessandro re tremò con tutto il corpo; Agesilao Lacedemonio mai permise alcuno il dipignesse o isculpisse: non li piaceva la propria sua forma, che fuggiva essere conosciuto da chi dopo lui venisse. E così certo il viso di chi già sia morto, per la pittura vive lunga vita. E che la pittura tenga espressi gli iddii quali siano adorati dalle genti, questo certo fu sempre grandissimo dono ai mortali, però che la pittura molto così giova a quella pietà per quale siamo congiunti agli iddii, insieme e a tenere gli animi nostri pieni di religione. Dicono che Fidia fece in Elide uno iddio Giove, la bellezza del quale non poco confermò la ora presa religione. E quanto alle delizie dell'animo onestissime e alla bellezza delle cose s'aggiugna dalla pittura, puossi d'altronde e in prima di*

O fim da arte, e neste caso específico a pintura, não é contemplar a verdade, mas produzir uma perfeita obra, que, conseqüentemente, atende a finalidade da arte.

A imagem ascensional do pintor, que alude claramente ao condutor da biga do *Fedro*, de Platão, não quer transformar a pintura em conhecimento da Verdade, mas é uma ampliação poética da nobreza e dignidade do pintor, perfeitamente inscrita no desdobramento ético e encomiástico do gênero da prescrição da arte (NASCIMENTO, 2013, p. 64).

Alguns dos principais elementos que fizeram da pintura da Renascença se destacar num período único da História foram apresentados nesta dissertação e será retomado nos momentos adequados.

Acerca do engenho do artífice, para Baxandall, o pintor é amante da *dificuldade* ao sustentar a ideia de que as coisas difíceis são valorizadas em razão da demonstração de habilidade e talento (p.214): “Na época de Landino, Lorenzo de’ Medici, por exemplo, louvava a forma do soneto ‘invocando sua dificuldade – uma vez que a grandeza (*virtù*) de uma realização consiste, de acordo com os filósofos, em sua dificuldade””. Já que a pintura é o discurso visual, pode-se concluir que a dificuldade era igualmente valorizada na arte pictórica dado que o pintor é capaz de demonstrar suas habilidades manuais e engenhosas por meio da pintura. Isto significa que um artífice publicamente reconhecido e prestigiado como amante e que supera as dificuldades com êxito é um sujeito cuja habilidade é publicamente notável.

À guisa, os escorços (*escorci*) foram considerados como umas das principais *dificuldades*, ou desafios, da arte pictórica. Isto significa que à medida que os escorços se fazem presentes, maior devem ser os elogios ao artífice, pois ele soube demonstrar essa habilidade. Todavia, os pintores não

qui vedere, che a me darai cosa niuna tanto preziosa, quale non sia per la pittura molto più cara e molto più graziosa fatta. L'avorio, le gemme e simili care cose per mano del pittore diventano più preziose; e anche l'oro lavorato con arte di pittura si contrapesa con molto più oro. Anzi ancora il piombo medesimo, metallo in fra gli altri vilissimo, fattone figura per mano di Fidia o Prassiteles, si stimerà più prezioso che l'argento. Zeusis pittore cominciava a donare le sue cose, quali, come dicea, non si poteano comperare; né estimava costui potersi invenire atto pregio quale satisfacesse a chi fingendo, dipignendo animali, sé porgesse quasi uno iddio”.

deveriam fazê-los a todo momento porque, além de banalizá-los, “os escorços são entendidos por um pequeno número de amadores, e de fato agradam a poucos; mesmo para o observador esclarecido são algumas vezes mais irritantes do que agradáveis” (Baxandall, 1988, p. 217). Ademais, consta que o próprio Vasari condenava o excesso de escorços porque eram sofríveis e difíceis de se fazer.

Segundo consta, Leonardo da Vinci orientava ao pintor: “...se tu desejas agradar àqueles que não são mestres em pintura, teus quadros deverão conter poucos escorços (*scorci*), pouco relevo (*rilievo*) e pouca rapidez (*prompto*) no movimento” (*apud* Baxandall, 1988, p. 217). Nesse viés, Landino disse que Castagno era um amante das dificuldades e apontava para os seus escorços e relevos; qualificando-o como artífice vivo e rápido, após ele complementa a qualificação do artífice como pintor dos pintores, o artífice que era apreciado por quem sabia identificar e reconhecer o talento artístico.

O conceito de *prompto*, acima citado, se traduz por uma notável e forte diversificação da figura, com modo mais sugestivo de representar certos movimentos das figuras, com relação à *grazia*. Alberti faz uso deste termo para explicar a origem da facilidade, “diligência e presteza”: “O engenho acionado e aquecido pelo exercício torna se muito pronto (*prompto*) e ágil em seu trabalho, e a mão do pintor acompanha velozmente quando é guiada por um espírito cujo método é claro” (Alberti, 1973, III, 59). Assim tem-se que o *prompto* trata-se de mais uma característica própria da Renascença, especificamente do *Quattrocento*, marcada pela estreita relação entre o ânimo e o corpo, assim como o movimento de uma figura retrata o movimento do ânimo, o movimento da mão do pintor reflete a sua mente. Ao se referir a um pintor como gracioso (*grazioso*) ou rápido (*prompto*), essa compenetração permite compreender a pintura deste período enquanto “estilo próprio” – gracioso (*grazioso*) ou rápido (*prompto*), ar viril (*aria virile*) ou ar doce (*aria dolce*); estilo ou ar (*aria*) – permeiam entre os movimentos das figuras e o movimento do pincel na mão do pintor.

Outro conceito pertencente à Renascença é o *vezzoso*, termo intraduzível em razão do significado evasivo de seus sinônimos: atordoante, libertino, fantasioso, jovial, encantador, delicado, vivo, afetado. Ainda que o

termo faça referência com o sentido de deleite, em certos contextos sequer se aproximam com o entendimento de virtude. Por exemplo, pode-se dizer *donne vezzose* (damas delicadas) ou *vezzosi fanciulli* (jovens encantadores), mas um homem *vezzoso* teria a conotação de homem afeminado.

Alberti usa o termo *vezzoso* para se referir aos valores tonais de sua obra especificamente na abordagem a qual ele adverte ao bom pintor não contrastar excessivamente as luzes das sombras, assim como o preto do branco.

Por isso, deve-se criticar muito todo pintor que usa sem muito critério o branco e o preto. Gostaria que aos pintores se vendesse o branco mais caro do que as mais preciosas gemas. Seria certamente útil se o branco e o preto feitos daquelas enormes pérolas que Cleópatra desfazia no vinagre, pois os pintores seriam, quanto o devem ser, avaros e bons administradores, e suas obras seriam mais verdadeiras, doces e encantadoras [*vezzose*] (Alberti, 1973, II, 47)⁷⁹.

A origem dessa ponderação estava num fator fisiológico abordado por Girolamo do Manfredi em um tratado do *Quattrocento*.

Por que vemos melhor o verde do que o branco e o preto: todo extremo enfraquece nossa percepção, ao passo que o moderador e o temperado a fortalecem, uma vez que os extremos afetam imoderadamente o órgão da percepção. Assim, o branco provoca um efeito de expressão, enquanto que o preto forte leva a uma contração excessiva. Em compensação, uma cor média, como o verde, tem um efeito temperado, não provocando nem expansão nem contração muito fortes, e por isso fortalece nossa visão (*apud* Baxandall, 1988, p. 221).

Em diversas passagens do tratado albertiano, o autor enfatiza que a natureza é a origem e referência daquilo que o pintor deve buscar. Evidentemente, este mesmo princípio diz respeito à coloração.

Mas quem tiver a coragem de tirar todas as coisas da natureza, esse tornará sua mão tão exercitada que qualquer coisa que fizer parecerá ter sido retirada do natural. Podemos avaliar o quão importante é o pintor procurar essas coisas, quando a fisionomia de um bom homem conhecido e digno é colocada numa história:

⁷⁹ Alberti (1973, II, 47): “*Per questo molto si biasimi ciascuno pittore il quale senza molto modo usi bianco o nero. Piacerebbemi apresso de' pittori il bianco si vendesse più che le preziosissime gemme caro. Sarebbe certo utile il bianco e nero si facesse di quelle grossissime perle quale Cleópatra distruggeva in aceto, ché ne sarebbono quanto debbono avari e massai, e sarebbero loro opere più al vero dolci e vezzose*”.

ainda que nela existam outras figuras de arte mais perfeitas e agradáveis, a fisionomia conhecida atrairá em primeiro lugar os olhos dos que contemplam a história. Tão grande força tem o que é apanhado da natureza. Por essa razão devemos tirar da natureza o que queremos pintar e sempre escolher as coisas mais belas (Alberti, 1973, III, 56)⁸⁰.

À medida que o pintor conhece a natureza e sabe reproduzir a beleza na pintura a sua mão adquire habilidade e presteza, em razão do exercício, possibilitando uma harmoniosa combinação entre engenho e habilidade.

Qualquer que seja a arte que se pratique, deve-se, porém, ter sempre diante dos olhos algum exemplo elegante e singular para observar e retratar. Ao retratá-lo o capricho deve estar de mãos dadas com a presteza. Jamais se deve pegar do lápis ou do pincel se antes não estiver bem determinado na mente o que se tem de fazer e como levá-lo a termo, pois será mais seguro corrigir com a mente os erros do que removê-los da pintura. Quando tivermos o hábito de nada fazer sem prévia ordenação, dar-se-á que seremos pintores muito mais rápidos do que Asclepiodoro, que, segundo dizem, foi dos antigos o mais rápido de todos os pintores. O engenho acionado e aquecido pelo exercício mostra-se muito mais pronto e desembaraçado para o trabalho, e a mão caminhará com toda a velocidade, bem guiada por uma certa razão do engenho. E, se houver ainda algum artífice indolente, ele o será porque tenta lenta e medrosamente fazer coisas que não tornou previamente conhecidas e esclarecidas em sua mente. Envolvido pelas trevas do erro, como um cego com seu bastão, tateará com seu pincel ora este, ora aquele caminho. Portanto, sem um engenho alerta e bem esclarecido não se deve pôr mão ao trabalho (Alberti, 1973, III, 59)⁸¹.

⁸⁰ Alberti (1973, III, 56): *“Ma chi da essa natura s'auserà prendere qualunque facci cosa, costui renderà sua mano sì essercitata che sempre qualunque cosa farà parrà tratta dal naturale. Qual cosa quanto sia dal pittore a ricercarla si può intendere, ove poi che in una storia sarà uno viso di qualche conosciuto e degno uomo, bene che ivi sieno altre figure di arte molto più che questa perfette e grate, pure quel viso conosciuto a sé imprima trarrà tutti gli occhi di chi la storia raguardi: tanto si vede in sé tiene forza ciò che sia ritratto dalla natura. Per questo sempre ciò che vorremo dipignere piglieremo dalla natura, e sempre torremo le cose più belle”*.

⁸¹ Alberti (1973, III, 59): *“Ma in quale ti esserciti, sempre abbi inanzi qualche elegante e singulare essemplio, quale tu rimirando ritria; e in ritrarlo, giudico bisogni avere una diligenza congiunta con prestezza, che mai ponga lo stile o suo pennello se prima non bene con la mente arà costituito quello che egli abbi a fare, e in che modo abbia a condurlo; ché certo più sarà sicuro emendare gli errori colla mente che raderli dalla pittura. E ancora quando saremo usati a fare nulla senza prima avere ordinato, intervorracci che molto più che Asclpiodoro saremo pittori velocissimi, quale uno antiquo pittore dicono fra gli altri fu dipignendo velocissimo. E l'ingegno mosso e riscaldato per essercitazione molto si rende pronto ed espedito al lavoro; e quella mano seguita velocissimo, quale sia da certa ragione d'ingegno ben guidata. E se alcuno si troverà pigro artefice, costui per questo così sarà pigro, perché lento e temeroso tenderà quelle cose quale non arà prima fatte alla sua mente conosciute e chiare; e mentre che s'avolgerà fra quelle tenebre d'errori e quase come il cieco con sua bacchetta, così lui con suo pennello tasterà questa e quest'altra via. Pertanto mai se non con ingegno scorgidore, bene erudito, mai porrà mano a suo lavoro”*.

Assim tem-se a pintura como a arte do intelecto e da mão, como doutrina de todas as artes e, por fim, como similitude e verdadeiro fingimento que possibilita instruir, deleitar e mover.

Acerca do conceito de *grazzia* (graça), termo colocado por Filippo Lippi e aprimorado por Landino é um dos critérios para se apreciar e avaliar uma boa pintura, pois a graça era outra habilidade que o pintor deveria demonstrar. Leonardo da Vinci propôs uma fórmula para pintar este tipo de figura:

As diferentes partes do corpo devem estar acomodadas com graça (*gratia*), sem que percas de vista o efeito que desejás produzir na figura. Se desejás que a figura demonstre um charme elegante (*leggiadria*) debes fazer os membros delicados e alongados, sem fazer parecer muito os músculos e aqueles músculos que propositalmente queres demonstrar, faça-os doces, isto é, sem os marcar muito e com sombras somente leves, e os membros, particularmente os braços, descansados – isto é, que nenhuma parte do corpo forme uma linha direta com o membro que lhe está próximo (*apud* Baxandall, p. 204).

Posteriormente, estudiosos pesquisaram o que seria a graça renascentista e, inapropriadamente, alguns buscaram fundamento no ideal de beleza platônico. Entretanto, para ser fiel à época, o sentido de graça era aquele mais adequado ao contexto de Landino, ou seja, a *grazia* era o resultante da junção de variedade (*varietà*) e ornamento (*ornato*), cujas origens então em Quintiliano.

De acordo com Quintiliano, “é ornato tudo aquilo que é mais que simplesmente claro e correto” (*apud* Baxandall, p. 206), cujos elementos que o compõe são: sutileza, elegância, abundância, vivacidade, charme e minúcia (*acutum, nitidum, copiosum, hilare, iucundum, accueratum*). Esses componentes foram apropriados pelos pintores e apreciadores. Consta que Landino teria afirmado que a pintura de Masaccio era sacrificada por não ter ornamento porque seguia outros valores, como a busca pela imitação da natureza.

Alberti certamente leu Quintiliano e nele baseou-se ao escrever que na pintura os movimentos de um homem devem ser mais firmemente adornados com belas poses plenas de habilidade, pois “não se pode

conceber nada tão precioso que não tenha se tornado muito mais caro e gracioso pela pintura” (1973, II, 25) e “talvez não se encontre arte de algum valor que não tenha vínculos com a pintura, de tal forma que se pode dizer que toda beleza que se encontra nas coisas nasceu da pintura” (1973, II, 26). Nisto, a Renascença aproxima-se mais uma vez com a Antiguidade, uma vez que Quintiliano é mencionado também como referência à origem nobre da arte pictórica: “Dizia Quintiliano que os pintores antigos costumavam reproduzir os contornos da sombra projetada pelo sol e assim, a partir daí, essa arte se desenvolveu” (1973, II, 26). É evidente que um autor de peso como Quintiliano foi posto à guisa a fim de fundamentar o tratado dando-lhe maior prestígio e reiterando a sua natureza encomiástica.

A companhia de poetas e oradores traria aos pintores muita satisfação. Eles têm muitos recursos em comum com os pintores; dotados de vasto conhecimento sobre muitas coisas, serão de grande ajuda para uma bela composição da história, cujo maior mérito consiste na invenção que, como veremos, costuma ser de tal força que, mesmo sem a pintura, agrada por si mesma. Não se lê sem louvor a famosa descrição da Calúnia que Luciano diz ter sido pintada por Apeles. Penso que não é assunto for a do nosso propósito narrá-la aqui para lembrar aos pintores a que pontos da invenção devam eles estar atentos. 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 a 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 os céus. E havia também um homem pálido, 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. Atrás desta vinha uma jovem recatada e pudica, chamada Verdade. Essa história, se contada, já agrada, imagine-se a graça e o encanto que teria se a vissemos pintada por Apeles (Alberti, 1973, III, 53)⁸².

⁸² Alberti (1973, III, 53): “*E farassi per loro dilettersi de' poeti e degli oratori. Questi hanno molti ornamenti comuni col pittore; e copiosi di notizia di molte cose, molto gioveranno a bello componere l'istoria, di cui ogni laude consiste in la invenzione, quale suole avere questa forza, quanto vediamo, che sola senza pittura per sé la bella invenzione sta grata. Lodasi leggendo quella discrezione della Calunnia, quale Luciano racconta dipinta da Appelle. Parmi cosa non aliena dal nostro proposito qui narrarla, per ammonire i pittori in che cose circa alla invenzione loro convenga essere vigilantissimi. Era quella pittura uno uomo con sue orecchie molte grandissime, apresso del quale, una di qua e una di là, stavano due femmine: l'una si chiamava Ignoranza, l'altra si chiamava Sospensione. Più in là veniva la Calunnia. Questa era una femmina a vederla bellissima, ma pareva nel viso troppo astuta. Tenea nella sua destra*”

Acerca da concepção renascentista de *variedade pictural* também está presente no tratado albertiano. De acordo com Baxandall, Alberti foi cuidadoso em aprimorar este conceito e diferenciá-lo de uma mera abundância de materiais. Alberti estabeleceu a seguinte distinção:

- 1- *abundância* (cópia), que seria a multiplicidade de assuntos;
- 2- *variedade* (varietà), que corresponde à diversidade de assuntos.

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. A primeira coisa que proporciona prazer na história provém da variedade e copiosidade das coisas. Na comida e na música, a novidade e a abundância agradam à medida que sejam diferentes do antigo e do habitual; da mesma forma a alma se deleita com a copiosidade e a variedade. Por isso agradam na pintura a copiosidade e a variedade. Para mim, é muito copiosa a história em que em seus lugares se misturem velhos, jovens, meninos, mulheres, meninas, criancinhas, frangos, gatinhos, passarinhos, cavalos, ovelhas, construções, províncias e todas as coisas semelhantes. Louvarei toda e qualquer riqueza que pertença à história (...) Mas eu gostaria que essa riqueza fosse ornada de uma certa variedade e fosse ainda moderada e grave de dignidade e discrição. Critico os pintores que, querendo parecer copiosos, não deixam nada vazio. Isso não é composição, mas confusão dissoluta que se alastra (Alberti, 1973, II, 40)⁸³.

Em outras passagens o tratadista aborda a questão da copiosidade variedade, como no capítulo abaixo:

mano una face incesa; con l'altra mano trainava, preso pe' capelli, uno garzonetto, il quale stendea suo mani alte al cielo. Ed eravi uno uomo palido, brutto, tutto lordo, con aspetto iniquo, quale potresti assimigliare a chi ne' campi dell'armi con lunga fatica fusse magrito e riarso: costui era guida della Calunnia, e chiamavasi Livore. Ed erano due altre femmine compagne alla Calunnia, quali a lei aconciavano suoi ornamenti e panni: chiamasi l'una Insidie e l'altra Fraude. Drieto a queste era la Penitenza, femmina vestita di veste funerali, quale sé stessa tutta stracciava. Dietro seguiva una fanciulletta vergognosa e pudica, chiamata Verità. Quale istoria se mentre che si recita piace, pensa quanto essa avesse grazia e amenità a vederla dipinta di mano d'Appelle".

⁸³ Alberti (1973, II, 40): "Sarà la storia, qual tu possa lodare e maravigliare, tale che con sue piacevolezze si porgerà sì ornata e grata, che ella terrà con diletto e movimento d'animo qualunque dotto o indotto la miri. Quello che prima dà voluttà nella istoria viene dalla copia e varietà delle cose. Come ne' cibi e nella musica sempre la novità e abbondanza tanto piace quanto sia diferente dalle cose antique e consuete, così l'animo si diletta d'ogni copia e varietà. Per questo in pittura la copia e varietà piace. Dirò io quella istoria essere copiosissima in quale a' suo luoghi sieno permisti vecchi, giovani, fanciulli, donne, fanciulle, fanciullini, polli, catellini, uccellini, cavalli, pecore, edifici, province, e tutte simili cose: e loderò io qualunque copia quale s'apartenga a quella istoria. E interviene, dove chi guarda soprasta rimirando tutte le cose, ivi la copia del pittore acquisti molta grazia. Ma vorrei io questa copia essere ornata di certa varietà, ancora moderata e grave di dignità e verecundia. Biasimo io quelli pittori quali, dove vogliono parere copiosi nulla lassando vacuo, ivi non composizione".

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. Não foi aceito pelos antigos que alguém pudesse ser, já não direi excelente, mas medianamente competente em tudo. No entanto, insisto em que devemos nos esforçar para que, por nossa negligência, não venham a faltar aquelas coisas que, adquiridas, proporcionam louvor e, descuradas, provocam críticas (...) Assim cada um teve qualidades desiguais, e a natureza deu a cada engenho seus próprios dons, com os quais, porém, não devemos estar de tal modo contentes que, por negligência, deixemos de tentar avançar o quanto, com nosso empenho, podemos. Convém cultivar as dádivas da natureza, com empenho e exercício, e fazê-las, a cada dia, maiores. Não devemos por nossa negligência deixar passar nenhuma ocasião que nos possa trazer a glória (Alberti, 1973, III, 60)⁸⁴.

No capítulo abaixo citado retoma a parcimônia desejável ao bom artífice:

Muitas coisas como essas um artífice diligente notará por si mesmo; talvez as coisas que disse sejam tão evidentes que podem parecer supérfluas. Mas, como vejo que não são poucos os que nelas erram, achei bom não me calar a esse respeito. Encontram-se pessoas que, exprimindo movimentos ousados demais e fazendo que numa mesma pessoa a um só tempo se vejam peito e costas – coisa impossível e inconveniente – pensam ser elogiadas porque ouvem que parecem sobremaneira vivas as imagens que agitam bastante todos os seus membros. Por essa razão suas figuras parecem esgrimistas ou mimos sem nenhuma dignidade de pintura. Por isso, não só não têm graça e doçura, mas, ainda, põem à mostra o engenho demasiadamente febril e excitado do artista. A pintura deve ter movimentos suaves e graciosos, convenientes ao que nela acontece. Sejam os movimentos e as poses das moças leves cheios de simplicidade, em que haja de preferência a doçura da alma que a galhardia, muito embora a Homero, a quem Zêuxis seguiu, agradassem as formas robustas até nas mulheres. Sejam leves os movimentos

⁸⁴ Alberti (1973, III, 60): *“Ma poi che la istoria è summa opera del pittore, in quale dee essere ogni copia ed eleganza di tutte le cose, conviensi curare sappiamo dipignere non solo uno uomo, ma ancora cavalli, cani e tutti altri animali, e tutte altre cose degne d'essere vedute. Questo così conviensi per bene fare copiosa la nostra istoria; cosa qual ti confesso grandissima, e a chi si fusse dagli antiqui non molto concessa, che uno in ogni cosa, non dico eccellente fusse, ma mediocre dotto. Pure affermo dobbiamo sforzarci che per nostra negligenza quelle cose non manchino quale acquistate rendono lode, e neglette lassano biasimo. Così a ciascuno fu non equali facultà; e diede la natura a ciascuno ingegno sue proprie dote, delle quali non però in tanto dobbiamo essere contenti che per negligenza lassiamo di tentare quanto ancora più oltre con nostro studio possiamo. E conviensi cultivare i beni della natura con studio ed essercizio, e così di di in di farle maggiori; e conviensi per nostra negligenza nulla pretermettere quale a noi possa retribuire lode”*.

dos jovens, agradáveis, com uma certa manifestação de grandeza de alma e boa força (Alberti, 1973, II, 44)⁸⁵.

A ideia de composição albertiana também mantém entrelaçamento com a retórica, que constituíam uma oração a partir de membros hierárquicos:

palavra – frase – cláusula – oração

Em Alberti a sequência equivalente é

superfície – membro – corpo – quadro

A mesma regra vê-se no Livro I, quando Alberti matematiza a pintura:

ponto – linha – superfície

Alberti define o que é a composição na arte pictórica:

Composição é o processo de pintar pelo qual as partes das coisas vistas se ajustam na pintura. A maior obra do pintor não é um colosso, mas uma história. A história proporciona maior glória ao engenho do que o colosso. Os corpos são partes da história, os membros são partes dos corpos, a superfície é a parte dos membros, portanto as primeiras partes da pintura são as superfícies. Da composição das superfícies nasce aquela graça nos corpos a que chamamos beleza. A fisionomia que tiver superfícies aqui grandes, ali pequenas, aqui salientes, lá afundadas, semelhantes à fisionomia das mulheres velhas, terá uma aparência muito feia. Mas as fisionomias que tiveram superfícies juntas, de tal modo que recebam sombras e luzes amenas e suaves, e não tenham asperezas de ângulos salientes, diremos certamente dessas fisionomias que elas são formosas e delicadas. 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-las é colhê-las na própria natureza, tendo bem presente na mente de que maneira a

⁸⁵ Alberti (1973, II, 44): *“Simile molte cose uno diligente artefice da sé a sé noterà; e forse quali dissi cose tanto sono in pronto che paiono superflue recitare. Ma perché veggio non pochi in quelle errare, parsemi da non tacerle. Truovasi chi esprimendo movimenti troppo arditi, e in una medesima figura facendo che ad un tratto si vede il petto e le reni, cosa impossibile e non condicente, credono essere lodati, perché odono quelle immagini molto parer vive quali molto gettino ogni suo membro, e per questo in loro figure fanno parerle schermidori e istrioni senza alcuna degnità di pittura, onde non solo sono senza grazia e dolcezza, ma più ancora mostrano l'ingegno dell'artefice troppo fervente e furioso. E conviensi alla pittura avere movimenti soavi e grati, convenienti a quello ivi si facci. Siano alle vergini movimenti e posari ariosi, pieni di semplicità, in quali piuttosto sia dolcezza di quiete che gagliardia, bene che ad Omero, quale seguitò Zeosis, piacque la forma fatticcia persino in le femine. Siano i movimenti ai garzonetti leggieri, iocondi, con una certa dimostrazione di grande animo e buone forze”.*

natureza, admirável artífice das coisas, compôs bem as superfícies nos corpos belos (Alberti, 1973, II, 35)⁸⁶.

Prossegue o tratadista, no capítulo abaixo, retomando vários subtemas como se nota:

Vem a seguir a composição dos corpos na qual reside toda a fama e engenho do pintor. Algumas das ideias tratadas na composição dos membros são comuns aqui. Convém que no seu conjunto os corpos, pelo tamanho e ofício, sejam adequados à história. Se alguém pintasse os Centauros em briga depois de um banquete, seria fora de propósito que em um tão grande tumulto houvesse alguém a dormir sob o efeito do vinho. Seria um defeito se um deles, igualmente distante, fosse maior que o outro, ou se cachorros fossem iguais a cavalos, ou ainda – coisa que vejo com frequência – se um homem é colocado numa construção como que encerrado numa caixa, onde cabe apenas sentado. Todos os corpos, portanto devem ser adequados em tamanho e ofício com tudo que acontece na história (Alberti, 1973, II, 39)⁸⁷.

No livro III, conforme anteriormente mencionado, Alberti ensina que o bom pintor deve ter um comportamento digno na sociedade e ter também uma conduta humilde para aprender e ser criticado.

Quando tivermos uma história para pintar, primeiramente pensaremos muito na maneira e ordem de fazê-la muito bela; faremos, antes de mais nada, os esboços e modelos da história no conjunto e em cada uma de suas partes. Convocaremos depois todos os amigos para nos darem conselhos sobre o assunto. Faremos todo o empenho para termos anteriormente em

⁸⁶ Alberti (1973, II, 35): *“Composizione è quella ragione di dipignere con la quale le parti delle cose vedute si pongono insieme in pittura. Grandissima opera del pittore non uno colosso, ma istoria. Maggiore loda d'ingegno rende l'istoria che qual sia colosso. Parte della istoria sono i corpi, parte de' corpi i membri, parte de' membri la superficie. Le prime adunque parti del dipignere sono le superficie. Nasce della composizione delle superficie quella grazia ne' corpi quale dicono bellezza. Vedesi uno viso, il quale abbia sue superficie chi grandi e chi piccole, quivi bem rilevate e qui ben drento riposto, simile al viso delle vecchierelle, questo essere in aspetto bruttissimo. Ma quelli visi s'aranno le superficie giunte in modo che piglino ombre e lumi ameni e suavi, né abbino asperitate alcuna di rilevati canti, certo diremo questi essere formosi e dilicati visi. Adunque in questa composizione di superficie molto si cerca la grazia e bellezza delle cose quale, a chi voglia seguirla, pare a me niuna più atta e più certa via che di torla dalla natura, ponendo mente in che modo la natura, maravigliosa artefice delle cose, bene abbia in be' corpi composte le superficie”*.

⁸⁷ Alberti (1973, II, 39): *“Seguita la composizione de' corpi, nella quale ogni lode e ingegno del pittore consiste. Alla quale composizione certe cose dette nella composizione de' membri qui s'apartengono. Conviensi che i corpi insieme si confacciano in istoria con grandezza e con adoperarsi. Chi dipignesse centauri far briga apresso la cena, sarebbe cosa innetta in tanto tumulto che alcuno carico di vino stesse adormentato. E sarebbe vizio se in pari distanza l'uno fusse più che l'altro maggiore, o se ivi fussero e' cani equali ai cavalli, overo se, quello che spesse volte veggo, ivi fusse uomo alcuno nello edificio quasi come in uno scrigno inchiuso, dove apena sedendo vi si assetti. Adunque tutti i corpi per grandezza e suo officio s'aconfaranno a quello che ivi nella storia si facci”*.

nós tudo muito bem pensado, de tal forma que não haja na obra coisa alguma que não saibamos onde e como deva ser feita e colocada. Para termos maior certeza sobre tudo, dividiremos nossos modelos com paralelos. Para a obra a ser exibida, tiraremos dos nossos projetos a localização e disposição de tudo, como tiramos as coisas de nossas anotações particulares. Na elaboração da história devemos aliar a presteza da execução com um cuidado meticuloso que não nos deve causar enfado ou tédio no trabalho. Trataremos de evitar a ansiedade em terminar as coisas, o que produz obra apressada e imperfeita. Às vezes é bom aliviar o cansaço do trabalho distraíndo o espírito. Não adianta fazer como alguns que assumem muitas obras, hoje uma, amanhã outra, deixando-as incompletas. Ao contrário, a obra que se começa, devemos torná-la acabada sob todos os aspectos. A uma pessoa que, mostrando a Apeles uma sua pintura, lhe dizia “Não estranharia se tivesse feito mais outras iguais”. Tenho visto alguns pintores, escultores e mesmo retóricos ou poetas – se é que em nossa época se encontram retóricos ou poetas – entregarem-se com empenho ardente a uma obra; posteriormente, esfriado o ardor do engenho, deixam a obra inacabada e tosca e com nova paixão se dão a novas coisas. Eu não tenho dúvidas em criticá-los. Todo aquele que deseja que suas coisas sejam agradáveis e aceitas pela posteridade deve primeiramente refletir com cuidado sobre o que tem a fazer e, depois, torná-lo bem acabado com todo o esmero. Não é em poucas coisas que se aprecia mais a diligência do que o engenho; mas deve-se evitar o escrúpulo daqueles que querem que em tudo não haja nenhum defeito e que tudo seja polido demais. Nas suas mãos a obra velha e desgastada antes de terminada. Os antigos criticavam Protógenes porque ele não sabia tirar a mão de cima de seus quadros. Acho isso meritório no sentido de que devemos nos esforçar com o que existir em nós de engenho para que com nosso capricho as coisas sejam bem-feitas. Querer em tudo, porém, mais do que seja possível, parece-me atitude de pessoa teimosa e birreta e não de pessoa diligente (Alberti, 1973, III, 61)⁸⁸.

⁸⁸ Alberti (1973, III, 61): *“E quando aremo a dipignere storia, prima fra noi molto penseremo qual modo e quale ordine in quella sai bellissima, e faremo nostri concetti e modelli di tutta la storia e di ciascuna sua parte prima, e chiameremo tutti gli amici a consigliarci sopra a ciò. E così ci sforzeremo avere ogni parte in noi prima ben pensata, tale che nella opera abbi a essere cosa alcuna, quale non intendiamo ove e come debba essere fatta e collocata. E per meglio di tutto aver certezza, segneremo i modelli nostri com paraleli, onde nel publico lavoro torremo dai nostri congettí, quasi come da privati commentari, ogni stanza e sito delle cose. In lavorare la istoria aremo quella prestezza di fare, congiunta con diligenza, quale a noi non dia fastidio o tedio lavorando, e fuggiremo quella cupidità di finire le cose quale ci facci abboracciare il lavoro. E qualche volta si conviene interlassare la fatica del lavorare ricreando l'animo. Né giova fare come alcuni, intraprendere più opere cominciando oggi questa e domani quest'altra, e così lassarle non perfette, ma qual pigli opera, questa renderla da ogni parte compiuta. Fu uno a cui Appelles rispose, quando li mostrava una sua dipintura, dicendo: «oggi feci questo»; disselli: «non me ne maraviglio se bene avessi più altre simili fatte». Vidi io alcuni pittori, scultori, ancora rettorici e poeti, - se in questa età si truovano rettorici o poeti, - con ardentissimo studio darsi a qualche opera, poi freddato quello ardore d'ingegno, lassano l'opera cominciata e rozza e com nuova cupidità si danno a nuove cose. Io certo vitupero così fatti uomini, però che qualunque vuole le sue cose essere, a chi dopo viene, grate e acette, conviene prima bene pensi quello che egli ha a fare, e poi com molta diligenza il renda bene perfetto. Né in poche cose più si pregia la diligenza che l'ingegno; ma conviensi fuggire quella decimaggine di coloro, i quali volendo ad ogni cosa manchi ogni vizio e tutto essere troppo pulito, prima in loro mani diventa l'opera vecchia e sucida che finita. Biasimavano gli antiqui Protogene pittore che non sapesse levare la mano d'in sulla tavola. Meritamente questo, però che, benché si convenga sforzare, quanto in noi sia ingegno, che*

Acerca de todas essas habilidades as quais o artífice albertiano deve deter, o tratadista adverte:

O primeiro grande empenho de quem procura destacar-se na pintura é conquistar o nome e a fama que os antigos alcançaram. Será bom lembrar que a cupidez sempre foi inimiga da virtude. Raramente poderá granjear renome quem seja dado ao ganho das riquezas. Já vi muitos, quase no primeiro florir da aprendizagem, logo arruinados pelo ganho, não tendo daí conquistado nem riquezas nem prestígio. Certamente, se tivesse feito crescer seu engenho pelo estudo, com facilidade teriam atingido os píncaros da glória e teriam conquistado muita riqueza e prazer (Alberti, 1973, II, 29)⁸⁹.

Finalizando, Leon Battista Alberti iniciou de modo sistemático a aplicação de certas ciências em determinadas artes, neste caso, especificamente a pintura. Em relação ao grau de sistematização, ele pertence e permaneceu isolado no século XV. Seu tratado acerca da pintura aponta que estas aplicações de ciências tiveram origem nos ateliês florentinos no contexto da pintura, aplicações que no início do século XVII foram realizadas tecnologias, em especial na construção dos primeiros instrumentos ditos científicos, e, posteriormente no século XIX, a tecnologia conforme concebemos e entendemos atualmente. A perfeita costura entre a retórica, outras ciências e a pintura feita por Alberti garantiu-lhe o reconhecimento como o tratadista maior do Renascimento e, assim como o seu tratado, mais que reflexo de uma época, é também um tratado de natureza instrutiva e que originou outros tratados de outros autores com diversas questões pertinentes à Renascença.

le cose con nostra diligenza sieno ben fatte, pure volere in tutte le cose più che a te non sai possibile, mi pare atto di pertinace e bizzarro, non d'uomo diligente".

⁸⁹ Alberti (1973, II, 29): *"Sia a chi in prima cerca gloriarsi di pittura questa una cura grande ad acquistare fama e nome, quale vedete gli antiqui avere agiunta. E gioveravvi ricordarvi che l'avarizia fu sempre inimica della virtù. Raro potrà acquistare nome animo alcuno che sia dato al guadagno. Vidi io molti quasi nel primo fiore d'imparare, subito caduti al guadagno, indi acquistare né ricchezze né lode, quali certo se avessero acresciuto suo ingegno con studio, facile sarebbono saliti in molta lode e ivi arebbono acquistato ricchezze e piacere assai".*

CONCLUSÃO

Ao longo desta dissertação abordou-se o contexto da Renascença italiana e como este período foi propício e único para questionamentos a respeito do conhecimento, para a pintura assim como para os artífices. No limiar deste trabalho discutiu-se como a noção de arte (*techné*), segundo Aristóteles, tinha uma natureza específica dentro da hierarquia de saberes – a natureza do fazer, dado que *to télos mégiston apantôn*, isto é, o mais importante de tudo é o fim:

Se a imitação se propõe um fim prático, coisa que a maioria das imagens tem, ela pertence à ordem da utilidade, não da beleza; pode muito bem ser uma arte, mas não uma das belas artes, com certeza. Se, pelo contrário, o artista for um fazedor de imagens, sê-lo-á porque nada facilita tanto a produção artística como ter um modelo para reproduzir ou, ao menos, em que se inspirar. Quando dispensa a invenção, a imitação lhe oferece a matéria (Gilson, 1963, p. 94).

No entendimento de Gilson, a noção de *techné* implica em equívocos porque Aristóteles a utiliza no sentido de “artes e ofícios” e não distingue as artes das técnicas artísticas, conforme se faz hoje. O que interessa aqui é esclarecer que a arte, conforme toda atividade humana, implica o conhecimento, mas este último não é o seu fim, visto que a arte do período em questão obedece a três finalidades: instruir, comover e deleitar.

Durante a Renascença, quando os Antigos voltaram a ser lidos, esse entendimento acerca da *techné* pouco alterou⁹⁰, mas como o contexto e os interesses eram outros, tal compreensão se adequou naquele período de mudanças. De acordo com Hope e McGrath (2006), especificamente na Itália destacam-se duas ocorrências no âmbito da Filosofia: o novo interesse e releitura das obras clássicas greco latinas associadas ao Humanismo e a mudança nas artes visuais, conforme Giorgio Vasari descreve nas *Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos* (1550 e 1568), enquanto

⁹⁰ À guisa: “*Tutte le scienze, essendo nella ragione superiore et avendo più nobile fine, cioè contemplare, sono senza alcuno dubbio più nobili di tutte l’arti, le quali sono nella ragione inferiore et hanno men nobile fine, cioè operare.*” (Varchi, 1859, p. 628).

desenvolvimento, beleza e complexidade até então inatingidos. Feita esta premissa, especulou-se, aqui pelo “olhar de época”, como esses dois eventos articularam entre si:

Afinal, o Humanismo era um movimento intelectual com raízes no século XIV, estando apoiado principalmente em textos que alguns poucos artistas teriam lido, mesmo por não possuírem um conhecimento adequado do Latim. Por sua vez, a revalorização das artes começou no final do século XIII; e os escritores renascentistas buscaram segui-la paralelamente, menos com o humanismo que com o surgimento da literatura vernacular, especialmente considerando-se que Cimabue e Giotto tenham sido mencionados na *Divina Comédia* de Dante, e Simone Martini tenha sido citado em dois famosos sonetos de Petrarca. Também não há muita razão para supor que as preocupações dos humanistas repercutissem diretamente na atividade corriqueira dos artistas – a produção de pinturas e esculturas sobre temas religiosos, e os projetos de construções tradicionais, como igrejas e palácios. Há quatro maneiras de como os dois grupos podem ter interagido entre si. Os ideais humanistas podem ter influenciado artistas ao encorajá-los a equiparar os feitos de seus predecessores da antiguidade. Da mesma forma, os artistas podem ter influenciado os humanistas ao mostrar-lhes a importância estética e histórica da arte e arquitetura antigas. Ainda, os humanistas talvez tenham mudado a maneira como a arte contemporânea era discutida e criticada por pessoas instruídas. Por fim, há o envolvimento direto do humanismo na produção dos trabalhos de arte, particularmente no emprego dos conhecimentos adquiridos (Hope e McGrath, 1996, p. 161).

Com base nisto, a ideia de Renascimento crescia desde os tempos de Giotto. De acordo com Gombrich (2001, p. 167), a referência à Antiguidade servia como elogio para as obras de boa qualidade no período em questão.

Os italianos tinham perfeita consciência de que, num passado distante, a Itália, com Roma por capital, fora o centro do mundo civilizado – tendo visto o seu poder e glória se dissiparem a partir da invasão do país pelas tribos germânicas, godas e vândalas, dissolvendo o império. Na mentalidade dos italianos, a ideia de renovação estava intimamente ligada à de renascimento da “grandeza de Roma”. O período entre a idade clássica, para qual voltavam os olhos com orgulho, e a nova era de renascimento pela qual não ansiavam não passaria de mero interlúdio, um “tempo interposto” (Gombrich, 2001, p. 167).⁹¹

⁹¹ Cf. Bruni, alhures citado.

Os primeiros humanistas se ocuparam em recuperar os textos da Antiguidade e recriar um estilo latino autêntico, dado que até então não havia interesse em recuperar obras da arte clássica. Após este primeiro processo foi possível os artífices e humanistas enxergarem nas obras antigas um estilo único, próprio e admirável. Especificamente no caso da arquitetura ocorreu o desenvolvimento de uma linguagem apropriada baseada nos modelos antigos de codificação das ordens arquitetônicas. O primeiro arquiteto que se aproximou de uma imitação específica do antigo foi Alberti, em sua fachada do Templo de Malatestiano em Rimini, que é intimamente dependente de um arco romano nas proximidades, mas ele mesmo não copiou as antigas capitais. Outrossim, abordou-se também nesta dissertação que Alberti não foi supostamente o primeiro a estudar arquitetura antiga, pois, de acordo com Antonio Manetti, Filippo Brunelleschi passou muitos anos em Roma, no início do século, fazendo exatamente isso. No entanto, ele não citou uma única estrutura antiga em seu próprio trabalho. Ele, possivelmente, pode ter usado o seu conhecimento de técnicas de construção romanas para elaborar a sua solução para a construção da cúpula da Catedral de Florença – a maior conquista da arquitetura do século XV – mas o resultado não se parece com qualquer edifício antigo, nem foi necessariamente a intenção dele.

Brunelleschi, Ghiberti e Donatello estavam longe de serem os únicos artífices que produziam sofisticados trabalhos em Florença, e seus estilos inovadores não conquistaram todos os consumidores instruídos. Masaccio e Masolino, trabalhando em afrescos na década de 1420, trouxeram inovações figurativas que se aproximavam do trabalho dos escultores em pontos cruciais. O afresco de Masaccio na capela da Trindade na Igreja de Santa Maria Novella, por exemplo, traz uma poderosa ilusão de espaço tridimensional, usando técnicas de perspectiva semelhantes às aplicadas por Donatello em suas esculturas em relevo na década de 1430. Mas outros pintores de sucesso – como Gentile da Fabriano, que gozou de grande estima na Florença dos anos 1420, antes de se mudar para Roma – também impressionaram seus clientes com técnicas muito diversas. Experiências na reprodução de uma grande variedade de texturas e figuras, elaboradas aplicações de luz, e ricos ornamentos, diferente das inovações rigidamente

técnicas de Masaccio, levou os florentinos a apreciar o trabalho de Gentile (Grafton, 2002, p. 112).

Por volta da segunda metade do século XV, os interesses de antiquário por parte dos humanistas parece ter influenciado os mecenas tais como os Medici ao ponto das camadas nobres iniciar as aquisições de obras de arte da Antiguidade. Um acontecimento deste não surpreende em razão da crescente valorização da arte ter feito parte do cotidiano. Ao lado disto, as produções dos artífices foram essenciais para construir um cânone de bom gosto e de referência do que era uma boa obra.

Após a volta e releitura do texto do arquiteto romano Vitruvius, no século XV, as artes começaram a ser objeto de interesse da sociedade letrada⁹². Mais relevante que isso, a aplicação de ciências e artes sistematizadas pelos antigos, como a matemática e a retórica, elevaram o estatuto de conhecimento das artes até então pouco sistematizadas. Como discutido ao longo da dissertação, o tratado de Cennini é em sua maior parte um conjunto de regras para o ateliê, mas o tratado de Alberti a respeito da pintura fundamenta a arte da pintura na matemática, na teoria das proporções e na anatomia e aplica a retórica à pintura. Nesse sentido, os contratos do início do século XV mencionam os materiais das pinturas, mas os contratos do final enfatizam a arte do artífice (cf. Baxandall, 1988). Diz Chastel:

No final do século XV, Florença possuía, com seus historiadores, teóricos, filósofos e, simplesmente, com seus hábitos originados na discussão pública das obras, uma espécie de “crítica da arte” mais avançadas que a das outras cidades italianas. Já não seria exatamente igual no século XVI; junto com o ponto de vista florentino, conta também o do círculos venezianos e romanos, que se tinham tornado mais conscientes e informados. Graças ao círculo de Bramante e Rafael, a Castiglione e seus amigos, aos arqueólogos vitruvianos, a cidade pontifical vinha adquirindo, desde 1515-20, uma autoridade duradoura. Ela disputa com Florença o título e o papel de capital das artes: Michelangelo, em suma, pode ser reivindicado por Roma; e quando de sua morte, em 1564, os florentinos tiveram motivos para temer que, como no caso de Dante, ficariam sem a relíquia do grande homem. De onde o extraordinário acontecimento dos funerais de 1564, que assinalou a revanche de Florença sobre Roma. Em meados do século, historiadores toscanos estariam preocupados em reafirmar

⁹² Retemete-se a Dwyer, página 31.

a precedência de sua cidade em matéria de arte e cultura (Chastel, 1950, p. 640).

Neste âmbito de mudanças características da Renascença e através do tratado *Da pintura*, a autoridade dos artífices tornou-se incontestável. Assim como pensadores e humanistas, os grandes artífices da época definiram valores e fundamentos que estruturariam seus ofícios, aqui especificamente, a arte pictórica. Diz Chastel:

A discussão limita-se a determinar qual é o maior entre eles, e acaba-se tendo de reconhecer o significado distinto de cada um: “Na pintura, Leonardo da Vinci, Mantegna, Rafael, Michelangelo, Giorgione de Castelfranco são excelentes”, escreve Castiglione, “embora muito diferentes entre si; aparentemente, não falta nada a nenhum deles nessa arte; cada um, dentro do próprio estilo, é absolutamente perfeito”. Só resta constatar a irredutibilidade de gênios. Mas espera-se sempre mais que isso: todas as classes e todos os círculos, a Igreja e as cortes, a multidão e os mecenas, observam-nos e reivindicam-nos. Tal consagração dos mestres das artes plásticas, junto dos poetas e dos escritores, estava preparada desde o final do Quattrocento; mas o culto dos mestres assume a forma de uma espécie de “deificação” social, bem de acordo com a nova tonalidade da cultura (Chastel, 1950 p. 610).

A referência das imagens – outra preocupação e característica deste período – ganhava peso crescente e se enriqueceu com o desenvolvimento das iconologias, momento em que a arte se tornou um meio claro e dócil do conhecimento.

No que tange à escultura clássica, a ideia de que os romanos tinham desenvolvido uma forma própria também aparece por volta do século XVI. O primeiro autor a abordar que a melhor escultura antiga detinha princípios coerentes coadunados por artífices italianos foi Francisco de Hollanda (*circa* 1548), refletindo as ideias adquiridas na Itália.

A maior parte dos humanistas não demonstra interesse na arte da Antiguidade, ou na de seu próprio tempo, maior do que os artífices demonstram no Humanismo. No decorrer do século XV, antigos monumentos serviam aos humanistas principalmente como uma fonte conveniente de inscrições, remanescentes da escrita em estilo Romano; apesar de Poggio, inspirado por Cícero, ter adquirido pelo menos três peças esculpidas – cabeças de Juno, de Minerva, e de um Baco de chifres – para seus estudos (*gymnasiolum*). Alguns poucos acadêmicos, especialmente Flavio Biondo,

também tentaram identificar construções remanescentes, enquanto Manuel Chrysoloras constatou que os trabalhos em relevo forneciam um retrato claro dos trejeitos e atos comerciais romanos. Ainda assim, coleções organizadas por acadêmicos eram geralmente restritas a inscrições, incluindo moedas e bustos apenas em casos pontuais. Somente no século seguinte é que a conclusão de Chrysoloras foi amplamente valorizada; quando acadêmicos encontraram, em achados arqueológicos, evidências relevantes para o estudo da civilização antiga. Nesse trajeto, artífices tiveram um papel indispensável, registrando as novas descobertas em desenhos e impressões. Após 1600, esse desenvolvimento levou a um nível de colaboração sem precedentes entre antiquários e artistas, na associação de Nicolas-Claude Fabri de Peiresc com Peter Paul Rubens, e de Cassiano dal Pozzo com Nicolas Poussin (Hope e McGrath, 1996, p. 164).

Michael Baxandall mostrou como os humanistas dos séculos XIV e XVI elaboraram, ao preço de tentativas e pressupostos, um rol de lugares-comuns tendo como modelo os autores clássicos que permitia aproximar e articular o discurso acerca da pintura. O engenho e a habilidade teórica de Alberti superaram este começo difícil. Os modelos retóricos e a referência do *ut pictura poesis* possibilitaram, ainda com o uso de artifícios retóricos, produzir aproximações entre a representação pictórica e a arte do discurso, resultando, conforme afirmado anteriormente, na pintura enquanto veículo de transmissão de saberes que ao mesmo tempo instrui, persuade e deleita.

Da Contribuição acadêmica

O principal problema encontrado em estudar o período Renascentista é o anacronismo. Para evitar erros comuns de má colocação de termos e interpretações errôneas, o estudo das fontes literárias tem como

escopo evitar o uso de palavras como “artista”, “arte” e ciência” conforme compreende-se atualmente e também visa a contextualizar o período em que Leon Battista Alberti elaborou e redigiu os seus tratados. No período em se situa o tratadista, o entendimento de *techné* não é apenas um hábito factível, mas também intelectual. Isto evidencia a necessidade de cautela no emprego dos conceitos para que não ocorram falhas no mesmo e respectiva má interpretação. Para isso o *olhar de época* mostra ser o método de estudo mais apropriado, pois respeita as particularidades da época ora em questão.

No final do século XV o discurso a respeito das artes começa a mudar. Ao invés de um discurso a respeito das funções das obras, como sugere Giovanni da Genova, começava a aparecer um discurso a respeito do estilo de cada artífice, como no caso de Cristoforo Landino no prefácio de seu comentário à *Divina comédia* de Dante: “Foi Masaccio ótimo imitador da natureza, de grande relevo universal, bom em composições e puro sem ornamento, porque só se dedicou a imitar o verdadeiro e ao relevo das figuras: foi certamente bom na perspectiva quanto outros naquele tempo. E, de grande facilidade no fazer, sendo jovem, morreu aos vinte e seis anos. Foi frade Filippo [Lippi] gracioso, ornado e muito artificioso: foi valoroso nas composições e em variedade, no colorir, no relevo e nos ornamentos de todo tipo, imitados da natureza ou fictícios. Andreino [Andrea del Castagno] grande desenhista e de grande relevo, amante da dificuldade na arte e nos escorços, vivo e muito vivaz, e muito fácil ao fazer. Fra Giovanni Angelico é belo e afetado, devoto, muito ornado e dono de grande facilidade.” Essa citação vem de Baxandall (1988, p. 118), que analisa em detalhes os principais conceitos os quais foram apresentados nesta dissertação.

A noção de artista começa a surgir em outro momento, como por exemplo, em uma anedota de Giorgio Vasari a respeito de Michelangelo. Ele havia feito o *David*, e por volta de 1506 um banqueiro rico chamado Agnolo Doni pediu “alguma coisa” de Michelangelo, que veio a ser o *Tondo Doni*: “Terminada a obra, ele a mandou coberta para a casa de Agnolo, com um emissário e o pedido de setenta ducados para seu pagamento. O fato pareceu estranho a Agnolo gastar tanto em uma pintura, embora ele sabia

que ela valia até mais, e disse ao emissário que bastavam quarenta, e a ele os deu. E Michelangelo enviou de volta o emissário, pedindo agora cem ducados ou a pintura de volta. E então Agnolo, que gostava da obra, disse: 'Eu darei aqueles setenta.' E Michelangelo não ficou contente pela pouca fé e desdenho de Agnolo, e quis então o dobro que havia pedido pela primeira vez. E porque Agnolo queria a pintura, foi forçado a enviar a ele cento e quarenta." (Vasari, 1555, 2011, 724-25) Isso pode ser apenas uma anedota, mas é adequada para pensar a respeito. De qualquer modo, essa história sugere o início de uma certa independência de alguns artífices e do valor de um obra como tal, mas não por sua função. Além de diversas outras histórias de Vasari e o crescente número de autorretratos de artífices renascentistas também apontam para os primeiros momentos do artista moderno.

Quando se aborda a arte e a ciência na Renascença, deve-se enfatizar que no período não estava em pauta a distinção entre sensibilidade e razão, a subjetividade do artífice e menos ainda a contemplação desinteressada de pinturas e esculturas conforme se tem atualmente. A noção de "arte" hoje tem como referente principal objetos. Ao se ler o seguinte título de livro "História da arte do Renascimento", compreende-se "história dos objetos de arte do Renascimento", ou seja, pinturas, esculturas e afins. De modo equivalente, um "coleccionador de arte" é um "coleccionador de obras de arte". Entrementes, é importante ressaltar que na Renascença os sentidos românticos de arte, artista e obra de arte começavam a aparecer, sem esquecer que só foram consolidados por volta do século XVIII.

Certa vez, em reunião com o orientador, discutiu-se as vantagens e desvantagens de se estudar a Renascença com o *olhar de época* proposto por Baxandall e, o resumo das conclusões foi: quando se faz essa abordagem com este método, tem-se contato com os elementos próprios da época, o que enseja numa pesquisa mais íntegra e rica sob ponto de interesse acadêmico; todavia, este estudo fica isolado das discussões atuais, pertencendo apenas aos especialistas. O lado oposto deste método é, ao tentar eliminar o anacronismo, aproxima-se os estudos da Renascença ao cotidiano, mas perde-se muito em particularidades do período o qual engrandece qualquer pesquisa e formação do pesquisador interessado.

Por fim, é oportuno e estimulante reafirmar que na cultura atual a investigação acerca das questões pertencentes à Renascença adquire uma imensurável amplitude, exigindo dedicação e empenho de pesquisadores pensadores de diversas áreas para o desenvolvimento e um campo de pesquisa importante e para a abertura de novas perspectivas, sobremaneira no que diz respeito à interação de áreas correlatas. A razão disto está, em parte, nos equívocos interpretativos que são muitos e vindos de naturezas variadas os quais se fixaram historicamente e cuja correção, ou ao menos um entendimento mais cauteloso, requer análise minuciosa. Deste modo, certamente, entende-se que há longo e quiçá pioneiro trabalho pela frente que, dada a sua abrangência, é preciso do trabalho conjunto de vários estudiosos.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Citada

- AIKEN, J A. *Leon Battista Alberti's system of Human proportions*. In: *Jornal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol 43 (1980), p. 68-96.
- ALBERTI, L. B. *Da pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1973, 1989.
- _____. *Della Pittura*. In: Grayson, C. (Ed.). *Opere Volgari di Leon Battista Alberti*. Bari: Laterza, 1973, v.3, p. 5-107.
- _____. *De Statua*. Introdução e notas M. Collareta. Livorno: Sillabe, 1999.
- ARISTÓTELES. *Metafísica. Livros I, II e III*. Campinas: IFCH Unicamp, 2008.
- _____. *Metafísica. Livros IV e VI*. Campinas: IFCH Unicamp, 2007.
- _____. *Nicomachean Ethics*. Harvard: Harvard University Press, 1934.
- BARNES, J. *Metafísica*. In Barnes, J. (Org.). *Aristóteles*. 2009, p. 103-154.
- BIANCHI, L. "Continuity and change in the Aristotelian tradition." In: HANKINS, J. (ed.), *The Cambridge companion to Renaissance philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 49-71.
- BLACK, R. "The philosopher and Renaissance culture." In: HANKINS, J. (ed.), *The Cambridge companion to Renaissance philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 13-30.
- BRIZIO, A. M., "The painter." In: RETI, Ladislao (ed.), *The unknown Leonardo*. New York: Abradale Press, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1974, p. 20-55.
- BRUNI, L. *Vita del Petrarca*, in Leonardo Bruni, *Opere letterarie e politiche*, a cura di Paolo Viti, UTET, Torino 1996.
- CASSIRER, E. *El problema del conocimiento em la filosofia del Rinascimento*. Buenos Aires: 1951.
- CHASTEL, A., "Treatise on painting." In: RETI, Ladislao (ed.), *The unknown Leonardo*.

- New York: Abradale Press, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1974, p. 216-239.
- _____. Arte e Humanismo em Florença na época de Lourenço o Magnífico: estudos sobre o Renascimento e o humanismo platônico. Tradução: Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CENNINI, C. *Il libro dell'arte*. Firenze: Felice Le Monnier, 1859.
- GALLUZZI, P. Imagem e escritura nella tradizione tecnica del Quattrocento. In: Leonardi, C., Morelli, M., Santi, F. (Ed.), *Album: i luoghi dove si accumulano i segni. Atti del Convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione IBM Italia*. Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1995, p. 111-25.
- GILSON, E. Introdução às artes do belo – O que é filosofar sobre a arte?. Tradução: Érico Nogueira. São paulo: É Realizações, 2010.
- GOMBRICH, E.H., A história da arte. Tradução: Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.
- GRAFTON, A. *Leon Battista Alberti: master builder of the Italian Renaissance*. Harvard University Press, 2002.
- HANKINS, J. (ed.), *The Cambridge companion to Renaissance philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- HOPE, C. & MCGRATH, E. "Artists and Humanists". In: *The Cambridge companion to Renaissance Humanism* (ed. Jill Kraye). Cambridge: Cambridge University Press, 1996. p.161-188.
- JAEGER, W. *Paideia. A formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- KOYRÉ, A. "Les philosophes et la machine." In: *Études d'histoire de la pensée philosophique*. Paris: Gallimard, 1971, p. 305-39.
- KICKHOFEL, E. H. P. A ciência visual de Leonardo da Vinci: notas para uma interpretação de seus estudos anatômicos. In: *Scientiae Studia*, vol. 9 (2011), no. 2, p. 319-55.
- _____. *Aristóteles, Alberti e as Ciências do pintor*. In: *O que nos faz pensar*, 2010, n. 27, p.165-183.
- KRAUT. Aristotle Etics. In: ZALTA, E. N. (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2010 Edition).

- KRISTELLER, P. O. "Humanism." In: SCHMITT, C. B., SKINNER, Q. (eds.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 113-137.
- _____. "The modern system of the arts: a study in the history of aesthetics part I." *Journal of the History of Ideas*, vol. 12 (1951), n. 4, p. 496-527.
- _____. "The study of the philosophies of the renaissance". In: *Journal of the History of Ideas*. Vol. 02 (1941), n. 04, p. 449-496.
- KUHN, H. "Aristotelianism in the Renaissance." In: ZALTA, E. N. (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2009 Edition).
- LEINKAUF, T. 'Kunst als 'proprium humanitatis'. Zum philosophischen Verständnis künstlerischer Gestaltung in der Renaissance. In: Frank, G., Hallacker, A., Lalla, S. (Eds.), *Erzählende Vernunft*. Berlin: Akademie Verlag, 2006, p. 221-35.
- MAMMÌ, L. Guia do Renascimento para o século 21. In: *Revista Bravo*. Vol. 191, 2013, p. 14-25.
- MARICONDA, P R. A contribuição filosófica de Galileu. In: CARNEIRO, F. L. (Org.). *350 anos dos "Discorsi intorno a due nuove scienze" de Galileu Galilei*. Rio de Janeiro, Marco Zero/Coppe, 1989. p. 127-37.
- NANNI, R. La técnica nel Panepistemon di Angelo Poliziano: *mechanica e artes sellulariae*. *Physis*, 44 (2007), 2, p.349-376.
- NASCIMENTO, C. M. R. Da Pintura Antiga de Francisco de Holanda: o encômio como gênero da prescrição e da arte. Floema, Vitória da Conquista-BA: 2005, p. 37-50.
- _____. A palavra pintada: a efrase na tratadística de pintura no século XVI. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas-SP: 2008, p. 7-22.
- _____. Arte e Engenho no tratado Da Pintura Antiga de Francisco de Holanda. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas-SP: 2013, p. 55-64.
- PANOFSKY, E. Significado nas artes visuais. 5ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- REBOLLO, R. A. "Considerações sobre o estabelecimento da medicina no tratado hipocrático Sobre a arte médica." In: *Scientiae Studia*. Vol. 01, n. 03. São Paulo: 2003. p. 257-297

- SHIELDS, C. *Aristotle*. In: Zalta, E. N. (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2009 Edition).
- SPENCER, J.R. *Ut Rethorica Pictura: A Study in Quattrocento Theory of Paiting*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 20, No. 1/2 (Jan. - Jun., 1957), pp. 26-44
- STENECK, N.H. A late medieval arbor scientiarum. In: *Speculum*. Vol. 50, n. 2, Medieva Academy of America: 1975. p. 245-269.
- TURNER, J. (Ed.). *The Dictionary of Art*. London: Macmillan Publishers Limited, 1996. V. 31 e 32, p. 299 / 638-642.
- VASARI, G. *Vidas dos artistas*. Edição de Lorenzo Torrentino; org. de Luciano Bellosi e Aldo Rossi; tradução de Ivone Castilho Benedetti – São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- VASOLI, C. "The Renaissance concept of philosophy." In: SCHMITT, C. B., SKINNER, Q., (eds.), *The Cambridge history of Renaissance philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 57-75.
- WALLACE, W. A. "Traditional natural philosophy." In: SCHMITT, C. B., SKINNER, Q., (eds.), *The Cambridge history of Renaissance philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 201-235.

Bibliografia Consultada

- ALBERTI, L. B. *Da pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1973, 1989.
 _____. *De statua*. Livorno: Sillabe, 1999.
- ARISTÓTELES. *Metafísica. Livros I, II e III*. Campinas: IFCH Unicamp, 2008.
 _____. *Metafísica. Livros IV e VI*. Campinas: IFCH Unicamp, 2007.
- ARISTOTLE. *Nicomachean Ethics*. Harvard: Harvard University Press, 1934.
- CENNINI, C. *Il libro dell'arte*. Firenze: Felice Le Monnier, 1859.
- GHIBERTI, L. 1998 *I commentarii*. Firenze: Giunti.
- LEONARDO DA VINCI. *Libro di pittura*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1995, 2 vols.
- MANETTI, A. *Vita di Brunellesco*. Firenze: Rinascimento del Libro, 1927.

- GIORGIO MARTINI, F. *Trattato di architettura ingegnera civile e arte militare*. Milano: Edizione Il Polifilo, 1967.
- PIERO DELLA FRANCESCA. *De prospectiva pingendi*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2005.
- VARCHI, B. "Sopra la pittura e scultura: lezione due." In: *Opere di Benedetto Varchi*. Trieste: Sezione Letterario-Artistica del Lloyd Austriaco, 1859, vol. 2, p. 611-647.
- WEISHEIPL, J. A. *Classification of science in medieval thought*. Pontifical Institute of medieval Studies, 1965.

Bibliografia Complementar

- AMES-LEWIS, F. *The intellectual life of early Renaissance artist*. New Haven, London: Yale University Press, 2000.
- BAXANDALL, M. *Painting & experience in fifteenth-century Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- BIANCHI, L. "Continuity and change in the Aristotelian tradition." In: HANKINS, J. (ed.), *The Cambridge companion to Renaissance philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 49-71.
- CASSIRER, E. *The individual and the cosmos in Renaissance philosophy*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.
- COPENHAVER, B. P., SCHMITT, C. B. *Renaissance philosophy*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1992.
- GADOL, J. K. *Leon Battista Alberti: Universal Man of the Early Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1969.
- GALLUZZI, P. *Renaissance engineers from Brunelleschi to Leonardo da Vinci*. Firenze: Giunti, 1996.
- GARIN, E. *La cultura filosofica fiorentina nell'età medicea*. In: VASOLI, Cesare (ord.), *Idee, istituzioni, scienza ed arti nella Firenze dei Medici*. Firenze: Giunti Martello, 1980.
- _____. *Ciência e vida civil no Renascimento italiano*. São Paulo: Editora UNESP, 1994.
- HANKINS, J. (ed.), *The Cambridge companion to Renaissance philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

- KRISTELLER, P. O. "The modern system of the arts: a study in the history of aesthetics part I." *Journal of the History of Ideas*, vol. 12 (1951), no. 4, p. 496-527.
- _____. "The modern system of the arts: a study in the history of aesthetics part II." *Journal of the History of Ideas*, vol. 13 (1952), no. 1, p. 17-46.
- _____. "Humanism." In: SCHMITT, C. B., SKINNER, Q. (eds.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 113-137.
- _____. *Pensamento Renascentista y las artes. Colección de ensaios*. Versión castellana de Bernardo Moreno Carrillo. Madrid: Taurus.
- _____. *Tradição clássica e pensamento do Renascimento*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1995.
- KOYRÉ, A. "Les philosophes et la machine." In: *Études d'histoire de la pensée philosophique*. Paris: Gallimard, 1971, p. 305-39.
- KUHN, H. "Aristotelianism in the Renaissance." In: ZALTA, E. N. (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2009 Edition).
- LEINKAUF, T. "Kunst als 'proprium humanitatis': zum philosophischen Verständnis künstlerischer Gestaltung in der Renaissance." In: FRANK, G., HALLACKER, A., LALLA, S. (eds.), *Erzählende Vernunft*. Berlin: Akademie Verlag 2006, p. 221-235.
- MOLLAND, G. "Science and mathematics from the Renaissance to Descartes". PARKINSON, G. H. R. (ed.), *Routledge History of Philosophy Vol. 4 – The Renaissance and Seventeenth-century Rationalism*. London and New York: Routledge, 1993, p. 97-129.
- NANNI, R. "La tecnica nel *Panepistemon* di Angelo Poliziano: *mechanica e artes sellulariae*." *Physis*, vol. XLIV (2007), fasc. 2, p. 349-376.
- PANOFSKY, E. "Artist, scientist, genius: notes on the 'Renaissance-Dämmerung'". In: *The Renaissance: six essays*. New York: Harper & Row Publishers, 1962, p. 121-182.
- SCHMITT, C. B. *Aristotle and the Renaissance*. Cambridge (Mass.) and London: Harvard University Press, 1983.
- SCHMITT, C. B., SKINNER, Q. (eds.), *The Cambridge history of Renaissance philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

SCHLOSSER MAGNINO, J. *La letteratura artistica. Trad. Filippo Rossi.*

Firenze: La Nuova Italia; Wien: Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1994.