

O desenho como expressão da razão teórica

Drawing as theoretical reason

Raquel Quinet Pifano

Universidade Federal de Juiz de Fora
raquinet.rqp@gmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é refletir sobre o processo de identificação do desenho à razão teórica iniciado no século XV, na forma inédita de teoria da arte, chegando, em fins do século XVI e início do XVII, a ser concebido como sinônimo de ideia. Parte-se de um momento quando não havia qualquer preocupação em afirmar a natureza intelectual da pintura, o interesse recaía sobre questões técnicas, em direção à afirmação da pintura como portadora de uma verdade metafísica. Num curto espaço de tempo, surge uma disciplina nova, estranha à filosofia e aos textos teóricos da Antiguidade que, absorvendo suas lições filosóficas, desponta como única autorizada a discutir o belo. Munida de uma lógica filosófica, a teoria da arte insere a pintura (e demais artes visuais) no discurso da razão teórica, provando sua validade intelectual e garantindo-lhe um posto entre as atividades liberais, posto esse que a pintura jamais deixará de deter.

Palavras-chave: Teoria da arte; Desenho; Natureza; ideia.

Abstract: This article aims at presenting the increasing identification of drawing to theoretical reason, first as a new form in art theory in the fifteenth century and eventually as essentially synonymous terms in the late sixteenth and early seventeenth century. The original point of view, which emphasized technique over the intellectual nature of a painting, converts into a conviction about the painting as having a metaphysical truth. In a brief period, a new discipline, extraneous to philosophy and the theoretical texts of antiquity, but which absorbed its philosophical lessons, emerges as the sole entitled to the appreciation of the beautiful. Armed with a philosophical logic, art theory locates painting (and other visual arts) within the discourse of theoretical reason, validating it and ensuring a permanent position among the liberal activities.

Keywords: Theory of art; Design; Nature; Idea.

Artigo recebido para publicação em: Outubro de 2015

Artigo aprovado para publicação em: Dezembro de 2015

Quando Alberti, depois de longo período de exílio, retornou a Florença, por volta de 1430 (permanecendo ali de 1433 a 1436 e de 1439 a 1443), deparou-se, admirado, com a grande renovação cultural pela qual a arte florentina passava. Impressionado com a novidade da cúpula de Santa Maria Del Fiori (obra iniciada em 1420 e terminada em 1436), dedicou a versão vernácula de seu tratado de pintura (1436) a seu amigo Brunelleschi. Mas não apenas a obra do arquiteto o impressionou, também Donatelo, Luca della Robbia e Masaccio seriam louvados por seus engenhos capazes de *rivalizar com qualquer artista antigo e famoso*.¹ Até então o erudito Alberti, assim como os demais humanistas, só concebia a estrutura intelectual da pintura no plano do discurso, aquele da defesa da liberalidade da pintura, e não da forma em si. Warnke atribui à surpresa de Alberti a constatação de que aqueles artistas aplicavam ao fazer prático das artes “critérios intelectuais e científicos”, descortinando um universo de formas artísticas que evidenciavam sua estrutura intelectual.² Mais do que um mero argumento sobre a nobreza da pintura, escultura e arquitetura, tal estrutura intelectual era “elemento de produção artística”.³ Compreendendo que a intelectualização da forma artística tem como alicerces a geometria e a retórica, Alberti sistematizou sua reflexão teórica sobre pintura no tratado *Da Pintura*. Para o humanista, a representação em perspectiva decorrente do domínio da geometria era um rudimento da pintura, enquanto a transformação da imagem pictórica em texto poético-retórico seria a grande obra do pintor. Desse modo, Alberti transferiu categorias retóricas para a pintura, conciliando os meios formais do quadro com seus fins narrativos. A grande novidade dos escritos de Alberti, é justo afirmar, repousa sobre uma profunda compreensão da forma artística que vai muito além da exortação aos pintores a frequentarem as artes liberais, como podemos perceber no tratado contemporâneo de Lorenzo Guiberti. Este último, descrito por Chastel como “uma regra áurea derivada de Vitruvio” que espera do arquiteto saber enciclopédico.⁴ Já em Alberti, o conhecimento deve ser adaptado a um saber específico, no caso do pintor e do arquiteto, a geometria e o desenho. Dá-se início a uma era onde o fazer prático da arte é um fazer inteligente que influirá e será influenciado, numa relação de circularidade, pela teoria da arte. Esta, por sua vez, só passível de surgimento num ambiente onde a arte é uma atividade intelectual. Daí a denominação “artistas-teóricos” de Argan, ao se referir aos artistas italianos do quatrocentos.⁵

¹ ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. (Trad.: Antônio da Silva Mendonça) Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992. p. 67-68.

² WARNKE, Martin. *O Artista de Corte*. Os antecedentes do artista moderno. São Paulo: EdUSP, 2001. p. 77.

³ WARNKE, Martin. *O Artista de Corte*. Os antecedentes do artista moderno. São Paulo: EdUSP, 2001. p. 77.

⁴ CHASTEL, André. *Arte y humanismo en Florença en la epoca de Lorenzo Magnifico*. Madri: Catedra, 1982. p. 383.

⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiana*. Milão: Sansoni per la Scuola, v. 2, 1993.

A denominação de um tipo de artista indica a existência de outro. No século XV, na Europa, e mesmo na Itália, a maioria dos artistas eram artesãos dedicados a ofícios mecânicos executando seus trabalhos conforme a tradição. O aparecimento de um artista intelectual é uma novidade do ambiente humanista italiano e por isso a necessidade de um termo que distinga tais tipos.

Motivados pelo movimento humanista de valorização e resgate da Antiguidade, ocorrido na Itália, os artistas-teóricos e alguns eruditos do século XV questionaram a posição de inferioridade da pintura em relação às atividades liberais. Configurou-se um debate sobre a liberalidade da pintura que girou em torno do enunciado do “*ut pictura poesis*” recém-atualizado pela poesia. A reflexão acerca da analogia entre pintura e poesia levou à investigação da origem da representação pictórica: chegaram pois, e não havia como ser diferente, via Platão e Aristóteles, à natureza. Assim, a teoria da pintura que se formou no século XV e início do XVI teve a natureza como tema central. Entre seus representantes, Alberti e Vasari (salvo algumas diferenças entre os dois). A partir de fins do século XVI, aproximadamente, a teoria da arte, cujos representantes são, entre outros, Zuccaro e Lomazzo, estreitou os laços com a filosofia, chegando mesmo a confundir-se com ela, apoiando-se na doutrina metafísica e ocupando-se da Ideia. Se aqueles primeiros teóricos da arte, ao indagar Platão e Aristóteles sobre a mimese pictórica, aprenderam que era no desenho e não na cor que residia o princípio de racionalidade, estes últimos, num processo semelhante, inferiram que o desenho era a Ideia. É muito curioso notar como esses dois momentos do surgimento e desenvolvimento da teoria da arte apresentam reflexões sobre pintura, na verdade, tão opostas. Em sua primeira formação, natureza e espírito não apresentam contradição para o pensamento artístico, sendo a operação pictórica entendida como fruto desse “casamento”. Logo a seguir, tal par torna-se inconciliável, sendo a natureza como modelo, praticamente, expulsa da operação pictórica. Com o desenrolar dos séculos, a teoria da arte vai tornando-se mais especulativa e menos objetiva. Como bem notou Jacqueline Lichtenstein, quanto mais a teoria da arte tomava ares de filosofia, mais ela tomava para si um problema (talvez mais um preconceito) que certamente não era seu: o das relações do homem com o mundo sensível.⁶

A origem da representação pictórica

Segundo Kristeller, o humanismo renascentista italiano não foi propriamente um sistema filosófico e sim “um programa cultural e pedagógico que valorizava e desenvolvia um importante, mas limitado, setor dos estudos”.⁷ Tal setor de estudos compreendia a gramática, retórica, história, poesia e filosofia moral estudadas a partir dos antigos textos latinos e, na medida do possível, gregos. Os eruditos responsáveis por esse movimento inspiraram-se no termo *studia humanitatis* utilizado por autores como Cícero para designar instrução liberal ou literária. Marca distintiva, pode-se dizer, foi o retorno à Antiguidade.⁸ Deve-se a esse retorno, a recuperação (e novas traduções) de Platão, Aristóteles, Cícero, Quintiliano, Horácio e Plínio. Cícero, especialmente, por conciliar Platão e Aristóteles teve grande influência sobre os

⁶ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Cor Eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994.

⁷ KRISTELLER, Paul. *Tradição Clássica e Pensamento de Renascimento*. Lisboa: Edições 70, 1995. p. 17.

⁸ Atribui-se a Petrarca o papel pioneiro de defender a validade das obras da Antiguidade e a sua grandeza poética e filosófica. Cf.: PANOFKY, E. Renacimiento: autodefinition o autoengaño? In: *Renacimiento y renacimientos em arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 1975.

eruditos do período humanista. Como nos lembra Kristeller, “o humanismo renascentista foi uma época de ciceronismo”.⁹

Coube, portanto, aos humanistas a introdução nos meios eruditos de uma questão fundamental para o rumo que a pintura seguiria: por que a pintura havia caído em tão grande obscuridade no período anterior? Para louvar a Antiguidade, utilizando um recurso retórico, frequentemente comparavam pintura e literatura – tópico presente nos tratados e comentários antigos sobre poesia. Lorenzo Valla, por exemplo, se perguntava por que “artes que mais se aproximam das artes liberais – a pintura, a escultura em pedra e bronze e a arquitetura – haviam caído em tão profunda decadência, até quase morrer como a literatura mesma”.¹⁰ Comentários do tipo tornaram-se frequentes embora o tema da pintura não ocupasse o centro das reflexões humanistas.¹¹ Entretanto, foi justamente o interesse humanista pela poesia expresso em discurso “retorizado” aos moldes dos textos antigos que levou à ponderação progressiva sobre o estatuto da pintura e sua inclusão no rol das atenções eruditas.

Curioso é observar como, no debate sobre a liberalidade da pintura, os eruditos da época transformaram os textos antigos em fontes autorizadas para tal reflexão. Ora, Platão acusava a pintura de não ser verdadeira, Aristóteles não se dedicou a uma teoria da pintura, tampouco Cícero, Quintiliano e Horácio, cujos interesses centrais, por assim dizer, eram a oratória e a poesia. Então, onde buscar o princípio que motivou e legitimou tal debate? Nesses mesmos autores: naquele que se tornou não só célebre, mas verdadeira doutrina das artes, o enunciado *ut pictura poesis*, expressão da analogia entre a pintura e a poesia (e retórica) presente em Horácio, em Quintiliano, em Cícero, em Aristóteles e, menos evidente, em Platão.¹² Apesar de não ter sido objeto central da reflexão de tais autores, a pintura fora sempre tomada como exemplo a fim de mostrar como a poesia, a oratória e a retórica (artes do discurso) constroem imagens mentais. A comparação com a pintura era um artifício retórico que auxiliava a exposição e reflexão sobre a poesia. Atribuindo à pintura a função de legitimadora do poder da poesia de criar imagens, ancorados naquele enunciado, artistas e pensadores do século XV e XVI introduziram a pintura na ordem do discurso, recurso da filosofia. Investida de uma reflexão abstrata, ou seja, de um discurso cuja lógica era afim do discurso filosófico, à pintura foi conferida uma estrutura intelectual semelhante à dos *studia humanitatis* que lhe permitia reivindicar um lugar junto às artes liberais.

⁹ KRISTELLER, Paul. *Tradição Clássica e Pensamento de Renascimento*. Lisboa: Edições 70, 1995. p. 25.

¹⁰ VALLA, Lorenzo. *Elegantiae linguae latinae* (1435 a 1444) *Apud* PANOFISKY (1975). p. 50. É importante frisar, a fim de evitar o risco de uma exposição linear e simplista da questão, que Valla não inclui a pintura na sua lista de atividades liberais. Cf.: BLUNT (2001). p. 70-82.

¹¹ CHASTEL, André. *Arte y humanismo en Florença en la época de Lorenzo Magnifico*. Madri: Catedra, 1982.

¹² Segundo Lichtenstein, Platão utiliza a pintura como exemplo para a sua condenação da sofística, cuja retórica é parte importantíssima. Ele iguala a sofística à pintura, alegando que ambas são artes da ilusão: “[...] o Livro X de A República tem finalidade estratégica. Através da pintura as análises da mimese pictórica visam a sofística [...]. A sofística é condenada por sua semelhança com a pintura e a pintura é rejeitada em nome de sua analogia com a sofística. [...] Na medida que os problemas levantados pela sofística dependem de uma teoria do conhecimento, a pintura só pode servir de exemplo se puder daí extrair argumento em favor de uma demonstração que vise estabelecer as condições de um saber verdadeiro”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Cor Eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 56.

A comparação de Dante, em uma passagem do *Purgatório*, entre Cimabue e Giotto com os poetas Guido Guinizelli e Guido Cavalcanti foi importante passo nesse processo.¹³ Além de concretizar o *ut pictura poesis* conferindo-lhe autoridade, Dante destacou Giotto do quadro de artesãos.¹⁴ A Giotto foi atribuído o mérito de ter retirado a pintura da obscuridade, de tê-la feito renascer. Em *Decameron*, Boccaccio formalizou tal atribuição, esboçando os alicerces sobre os quais se construiria uma teoria da pintura que lhe garantiria o *status* de arte liberal:

Giotto possuía engenho tão excelente que **não há nada criado pela natureza, mãe e operadora de todas as coisas**, no curso do perpétuo girar dos céus, que ele não reproduzira com estilo, pluma ou pincel, com tal semelhança que parecia coisa natural e não pintada; ao ponto de muitas vezes conduzir ao engano o sentido visual dos homens que tomaram por verdadeiro o pintado. Assim, ele levou de novo a luz à arte que durante muitos séculos havia sido sepultada pelo erro de alguns que pintavam mais para deleitar os olhos dos ignorantes do que para **comprazer a inteligência dos entendidos**, e por isso pode-se dizer com justiça que foi um dos luminares da glória florentina.¹⁵ (Grifo meu)

O primeiro ponto a destacar é a afirmação de uma afinidade entre a pintura de Giotto e a Antiguidade expressa na ideia de “renascimento”. A afirmação de Boccaccio de que Giotto teria levado novamente a luz à pintura deriva do revolucionário conceito petrarquesco de história próprio do Humanismo. Petrarca atribuiu à Roma Antiga a idade da luz, opondo-se frontalmente aos pensadores cristãos que lhe antecederam, para os quais tal período correspondia às trevas pagãs. Ao pintar a Antiguidade esclarecida, inverteu a imagem difundida pelos teólogos e padres da Igreja de que o cristianismo teria iluminado o mundo pagão, pois este ignorava a Verdade Revelada. Elegendo um passado como modelo que não era o imediatamente anterior ao seu presente, Petrarca propôs o desenvolvimento da História em três tempos, surgindo entre o antigo e o moderno um período intermediário. A “clareza” que os pensadores cristãos identificavam no “estado da alma”, Petrarca identificou no “estado da cultura intelectual”, motivando e justificando a necessidade de recuperar uma época ilustre.¹⁶ Assim, à concepção cristã de desenvolvimento linear da história, o humanismo contrapôs a ideia de um desenvolvimento cíclico, compreendido pelas noções de renascimento e retorno. Como afirmou Chastel, a história foi dividida em “grandes períodos históricos entendidos como ciclos orgânicos que impõe um ritmo unitário a todas as atividades”.¹⁷ O Humanismo renascentista caracterizou-se, portanto, por uma nova concepção de história (um novo entendimento da sucessão dos eventos no tempo) que orientou todos os campos do pensamento.

¹³ ALIGHIERI, Dante. *Purgatório*, XI, versos 91-99. *Apud* PANOFISKY, E. Renacimiento: autodefinition o autoengaño? In: *Renacimiento y renacimientos em arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 1975. p. 44.

¹⁴ PANOFISKY, E. Renacimiento: autodefinition o autoengaño? In: *Renacimiento y renacimientos em arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 1975.

¹⁵ BOCCACCIO, *Decamerón*, VI, 5, *Apud* PANOFISKY, E. Renacimiento: autodefinition o autoengaño? In: *Renacimiento y renacimientos em arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 1975. p. 46.

¹⁶ Cf.: PANOFISKY, E. Renacimiento: autodefinition o autoengaño? In: *Renacimiento y renacimientos em arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 1975.

¹⁷ CHASTEL, André. *Arte y humanismo en Florencia en la epoca de Lorenzo Magnifico*. Madri: Catedra, 1982. p. 344.

O segundo ponto a ser considerado no texto de Boccaccio refere-se àquela questão que se tornou central para a arte do século XIV ao XVIII: a origem da representação pictórica. A pintura de Giotto foi valorizada por ser imitação da natureza, pois esse seria o meio de *comprazer a inteligência dos entendidos*. A natureza, *mãe e operadora de todas as coisas*, foi vista como modelo de realidade, e a melhor pintura seria aquela que melhor a imitasse, chegando mesmo a iludir o observador. Certamente, louvar a pintura por iludir o observador pela semelhança com o natural era um jargão retórico tirado da própria literatura antiga. Mas, não nos enganemos, a força de tal afirmação não deve ser diluída na imagem do jargão, ao contrário, sua presença explica-se pela atualização de um preceito que nutrirá tanto a teoria quanto a prática da pintura até vésperas da Arte Moderna: a imitação da natureza. A passagem de Boccaccio revela uma total inversão do pensamento platônico, mas nos limites de uma lógica platônica. Assim como Platão, parte-se do princípio de que a pintura é imitação da natureza e o seu fim é revelar a verdade, satisfazendo a inteligência. Contudo, diametralmente oposto a Boccaccio, para Platão, a pintura não era capaz de cumprir tal função.

É muito curiosa a importância, no processo de reflexão e valorização da pintura, atribuída à filosofia de Platão. Se Platão sustentava a existência de uma realidade essencial não física, situada num mundo supralunar, o mundo das Ideias, da qual o mundo sensível não era mais que uma pálida imitação, o que dizer da pintura que imitava as aparências do mundo sensível? Entendida como “arte mimética” ou arte imitativa, a pintura era acusada por Platão de não ser verdadeira, por ser cópia de uma cópia que negava ao pintor o poder de alcançar as ideias.

Jacqueline Linchtenstein chama a atenção para a distância existente entre a realidade da pintura e aquela realidade metafísica, tomada como referência por Platão no julgamento da pintura.

A pintura [...] é a arte cosmética¹⁸ por excelência e por essência, aquela em que o artifício exerce sua sedução com a maior autonomia em relação ao real e à natureza. [...] Se tirarmos as camadas de pintura de que o pintor se serviu para representar formas em um quadro, nada restaria, a não ser a brancura nua de uma tela. Nenhuma realidade se dissimula sob as cores. Quem quisesse a todo custo encontrar aí o que chamamos real, deveria procurá-lo em outro lugar, ao lado, fora, no exterior da imagem pintada, mas não sob ela, pois a pintura não esconde nem encobre nada. Ela não nos mostra uma aparência ilusória, mas a ilusão de uma aparência, cuja própria substância é cosmética. [...] ela pretende substituir o real, oferecendo uma imagem cuja natureza se esgota inteiramente na aparência, um universo que é apenas o puro efeito ilusório de um artifício.¹⁹

Também Panofsky já havia chamado a atenção para tal incongruência ao afirmar logo no início de seu famoso texto *Idea*: “[...] Platão avalia o valor das produções da escultura e da pintura em função do conceito de um conhecimento verdadeiro, isto é, de uma conformidade

¹⁸ O conceito platônico de cosmético refere-se ao que produz ilusão através de aparências e cores.

¹⁹ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Cor Eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 51.

com a Ideia – conceito que lhes é fundamentalmente alheio – [...]”.²⁰ Pensar a pintura “forçosamente” a partir de uma doutrina metafísica correspondia a submetê-la, nas palavras de Marc Jimenez, “à autoridade da filosofia”.²¹ Se considerarmos a aspiração da pintura à arte liberal, a adoção pelos humanistas de uma filosofia adversa à pintura como meio para valorizá-la, vai recebendo seus primeiros lampejos.

Inadequada ao princípio metafísico de identidade, por sua falta de essência, a pintura será concebida por Platão como imitativa. A estratégia platônica para pensá-la a partir de um princípio metafísico foi atribuir-lhe uma origem na ordem da natureza, ou seja, da verdade. Com origem na natureza e sendo imitação dela, a imagem pictórica pôde ser avaliada a partir da distância que a separava de sua origem. Segundo Lichtenstein, “a ideia de imitação restabelece a coerência do universo, submetendo a pintura às condições filosóficas que regulam o estatuto da aparência, isto é, de uma imagem cuja referência é necessariamente constituída pelo real”.²²

A passagem de Boccaccio já anunciava o conceito de belo que seria utilizado para julgar a arte a partir do Renascimento. A pintura havia caído na obscuridade porque visava mais ao deleite dos olhos do que da inteligência (“havia sido sepultada pelo erro de alguns que pintavam mais para deleitar os olhos dos ignorantes do que para comprazer a inteligência dos entendidos”), ou seja, a pintura errava porque agradava aos sentidos e não ao intelecto. Mas como agradar ao intelecto? Resposta: fazendo o bem, revelando a verdade. Em Gorgias, Platão define o feio: “Eu chamo de vaidade e considero-a feia, Polos, porque ela visa ao agradável sem preocupação com o melhor”.²³ Condicionando o belo à Verdade e ao Bem, Platão não apenas garantiu o fundamento metafísico da beleza, como associou os valores estéticos aos morais.

Avalizada por seu poder mimético, aos poucos, a pintura foi munindo-se de dignidade ontológica, com ápice em fins do século XVI, momento em que a teoria da arte encontrava-se estreitamente ligada ao neoplatonismo. Aquilo que para Platão era impedimento, para a teoria da arte era justamente a garantia de sua dignidade liberal. Através da mimese pictórica contemplava-se a Ideia. Se Platão condenava a pintura pela sua insuficiência metafísica, como então, explicar o estatuto fundamentalmente metafísico que a pintura chegou a deter? Como entender tal inversão do pensamento platônico? Não podemos nos esquecer da importância da filosofia de Aristóteles para o pensamento artístico ocidental.²⁴ Será no conceito aristotélico de mimese que encontraremos a resposta. O que a teoria da arte fez foi, numa engenhosa manobra intelectual, conciliar o que parecia inconciliável: Platão e Aristóteles. Na verdade,

²⁰ PANOFISKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 8.

²¹ JIMENEZ, Marc. O que é estética? São Leopoldo: UNISINOS, 1999. p. 206.

²² LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Cor Eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 51.

²³ Platão. *Gorgias*, 456a. *Apud* LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Cor Eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 48.

²⁴ Segundo Jimenez, o filósofo árabe Averróis (1126-1198) realizou o primeiro comentário sobre a *Poética*. No século XIII, com Alberto, o Grande, e São Tomás de Aquino tem início uma “era aristotélica” que só declinará com o cartesianismo. JIMENEZ, Marc. O que é estética? São Leopoldo: UNISINOS, 1999. p. 213.

como já aludido, a possibilidade de tal conciliação já havia sido mostrada e mesmo realizada pelos próprios autores antigos, os latinos.

Desse modo, não foi problema para os teóricos da pintura tentar resolver a impossibilidade da mimese platônica de conferir dignidade à pintura a partir de Aristóteles. Ora, seria justamente “enquanto aristotélicos que debateriam os problemas legados à pintura pelo platonismo”.²⁵ A *Poética* e a *Retórica* forneceram argumentos capazes de absolver a pintura das acusações platônicas. É certo que a filosofia de Aristóteles, assim como a de Platão, concebe a realidade em termos de essências, defendendo a necessidade de se compreender o Verdadeiro, o Belo e o Justo (Bom). Porém, uma diferença fundamental entre o aluno e o mestre permitiu à inédita teoria da pintura contornar o argumento platônico: Aristóteles não separa o mundo das ideias do mundo sensível, a Ideia não é uma realidade em si, existe na realidade sensível. Graças à razão, ao logos, o homem pode conhecer o Verdadeiro, o Belo e o Justo, mas somente a partir da realidade sensível. Como nos explica Jimenez, “o Ser existe, mas em lugar de refugiar-se num mundo dificilmente acessível, de brilhar, de algum modo, por sua ausência, ele está presente de diferentes maneiras no indivíduo e na natureza”.²⁶ Logo, não pode haver uma hierarquia entre uma realidade ideal e uma realidade sensível que qualifica a imitação do mundo sensível como degradação.

O conceito de mimese aristotélico permitiu salvar a pintura das condenações platônicas sem ter que retirá-la da ordem do discurso filosófico. Para Aristóteles, a mimese é uma tendência natural do homem, manifestada desde a infância, sendo meio não apenas de conhecimento mas, sobretudo, de prazer.²⁷ A importância atribuída ao prazer, prazer estético, implica uma concepção de Belo muito distinta da platônica. Platão condiciona o Belo ao Verdadeiro e ao Bom, o prazer em si mesmo não é critério para avaliar a beleza. À pintura era inevitável, o mero deleite sensível, pois impedida de alcançar a Verdade, nunca alcançaria o Belo, sendo por isso perigoso o prazer provocado nos homens. Já em Aristóteles, o belo ganha certa autonomia, distendendo aqueles rígidos laços platônicos que o unia à verdade e ao bem. Assim, as artes miméticas podem até afastar-se da verdade caso a finalidade da arte seja cumprida. Ao responder às críticas feitas à poesia, e este é o título do capítulo “De algumas respostas às críticas feitas à poesia”, Aristóteles expõe as faltas que podem ocorrer na arte, *umas referentes à poesia, outras, acidentais*, e chega a perdoar a ausência de verdade:

[...] Examinamos primeiro o que diz respeito à própria Arte: se o poema contém impossibilidades, há falta; 8. no entanto, isso nada quer dizer se o fim próprio da arte foi alcançado [...] 9. Contudo se o fim podia ser alcançado melhor ou tão bem, respeitando a verdade, a falta é indesculpável, pois tanto quanto possível dever-se-ia evitar qualquer falta. 10. Mas sobre qual dos dois pontos recai a falta? Sobre a própria Arte ou

²⁵ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Cor Eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 64.

²⁶ JIMENEZ, Marc. O que é estética? São Leopoldo: UNISINOS, 1999. p. 215.

²⁷ “A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam o prazer.” Aristóteles, *Poética*, cap. IV. ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. Estudo introdutório de Goffredo Telles Júnior. p. 244.

sobre uma causa estranha accidental? A falta é menos grave se o poeta ignorava que a corça não tem cornos, do que se ele não a representou de acordo com seu tipo. 11. Se, além disso, se critica a ausência de verdade, é possível responder que o autor representou as coisas como elas devem ser, a exemplo de Sófocles, que dizia ter pintado os homens tais quais deveriam ser, quando Eurípedes os representava tais quais são.²⁸

Aristóteles define o poeta como “um imitador, como o é o pintor ou qualquer outro criador de figuras”.²⁹ Note-se que o termo imitador é, de certa forma, igualado a criador. O conceito de mimese não se refere meramente à imitação, no sentido de reprodução, ele inclui, de certa maneira, a imaginação, uma vez que o imitador é um criador. Aristóteles considera a liberdade do artista em relação ao que é imitado, argumentando que ele não imita as coisas como são, mas as representa como deveriam ser. Com isso, Aristóteles contribuiu significativamente para a elevação do estatuto social do artista.

No capítulo IX da *Poética*, Aristóteles compara o poeta ao historiador afirmando que o historiador “escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. Por tal motivo, a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado do que a História”.³⁰ Aristóteles admite que a produção artística exige certas liberdades em relação ao imitado, o que a distancia, em alguns momentos, do verdadeiro sem que isso seja uma falta. Platão estabelece a origem da representação pictórica, como foi falado, na natureza, avaliando a arte em relação à distância que ela se encontra da sua origem – avaliação quase sempre negativa. Aristóteles não prescinde a natureza como origem, mas vai além, incluindo a imaginação do criador.³¹ Assim, Aristóteles julga a atividade mimética em termos poéticos. Como bem observou Lichtenstein:

Se as qualidades representativas da imitação são mais importantes do que a fidelidade à realidade imitada, torna-se possível aplicar à obra de arte critérios intrínsecos à própria produção artística. Esta nova concepção de mimese [...] implica uma transformação radical do estatuto teórico da pintura.³²

A eleição do desenho

No Tratado de Cennino Cennini, escrito por volta de 1390, encontramos a seguinte definição de pintura: “O fundamento da arte e o princípio de todos os labores de mão são o desenho e o colorir. Estas duas partes desejam o seguinte: saber triturar ou macerar, colar, empanar, engessar e raspar os gessos e os polir [...]”.³³ No tratado *Da Pintura*, escrito em 1435

²⁸ Aristóteles. *Poética*, cap. XXVI. ARISTÓTELES. Arte Retórica e Arte Poética. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. Estudo introdutório de Goffredo Telles Júnior. p. 283.

²⁹ Aristóteles. *Poética*, cap. IV. ARISTÓTELES. Arte Retórica e Arte Poética. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. Estudo introdutório de Goffredo Telles Júnior. p. 283.

³⁰ Aristóteles, *Poética*, cap.IX. ARISTÓTELES. Arte Retórica e Arte Poética. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. Estudo introdutório de Goffredo Telles Júnior. p. 252

³¹ Não foi por acaso que Cícero, notório por ter conciliado Platão e Aristóteles, afirmava que a representação artística existia antes como imagem mental na interioridade do artista.

³² LICHENSTEIN, Jacqueline. *A Cor Eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 66

³³ Cennino Cennini, *Il libro dell'arte o trattato della pittura*. Apud KOSSOVICH (1988) p.183

por Alberti, “a pintura resulta da circunscrição, composição e recepção de luz”.³⁴ Na definição de Cennini, os termos desenho e colorido recebem o mesmo destaque, já na de Alberti, não há qualquer alusão direta à cor. A obra de Cennini não constitui propriamente uma teoria da pintura e sim um preceituário técnico endereçado ao artesão.³⁵ Já a obra de Alberti tem o mérito de, pela primeira vez na história da reflexão sobre arte no ocidente, fazer da pintura “objeto de teoria e doutrina sistematizados”.³⁶ Ao confrontar as duas definições, praticamente contemporâneas, emerge o paradoxo que cunhou a definição de pintura durante alguns séculos: quando pensada teoricamente, o seu elemento irreduzível, aquele que a qualifica como tal e a distingue das demais artes, a cor, simplesmente é deixada à margem. Como atividade manual, a pintura era desenho e cor, mas elevada à atividade liberal, só desenho, a cor perdeu-se no caminho!

No processo de liberalização da pintura (ocorrido durante o Renascimento), a cor foi dissimulada em “recepção de luz”, “luz e sombra” ou “claro-escuro”, como que denunciando um certo constrangimento por sua participação na constituição da pintura. Uma atividade intelectual não poderia definir-se por um elemento tão “sensível”, “sensual”, “mundano”, “erótico” ou qualquer outra imagem que remeta ao mundo sensível. Para a filosofia, a cor (na pintura) sempre foi elemento perturbador por ser, segundo Lichtenstein, um “componente irreduzível da representação que escapa à hegemonia da linguagem, essa expressividade pura de um visível silencioso que constitui a imagem enquanto tal”.³⁷ Diante da presença quase autoritária da cor, evidência do sensível, como os artistas-teóricos do século XV provariam sua vinculação com o inteligível? Chegamos aqui, ao ponto central da nossa discussão: para inserir a pintura no campo da razão teórica, o único caminho possível era definir o desenho como seu *a priori* intelectual. Se o retorno à Antiguidade Clássica mostrou a possibilidade de liberalizar a pintura, coube a esses mesmos textos antigos indicar o desenho como a evidência da natureza intelectual da pintura. Por caminhos distintos, tal indicação está presente tanto em Platão quanto em Aristóteles, os dois pilares da teoria da arte.

Para Platão, a pintura era uma ilusão que seduzia com o brilho de suas cores. Certamente, Platão reconhecia o prazer causado por ela, mas por não visar ao Verdadeiro e ao Bom, seria nocivo. Se refletirmos um pouco sobre o que é a cor, concordaremos que a cor, a princípio, nada mais é do que uma mancha. Quando pensada em si mesma, ela não mantém com a natureza (referência de real para Platão) uma relação de semelhança que a qualifique como primeiro recurso pictórico da representação mimética. Por sua resistência a conformar-se à operação mimética, evidenciando a impossibilidade de ser pensada à luz de um princípio metafísico, a cor era, tomando emprestada uma expressão popular, “uma pedra no sapato” do

³⁴ ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992. p.102

³⁵ KOSSOVITCH, Leon. “A Emancipação da Cor”; In: O Olhar. São Paulo: Companhia da Letras, 1988. pp 183-215. p.10

³⁶ KOSSOVITCH, Leon. “A Emancipação da Cor”; In: O Olhar. São Paulo: Companhia da Letras, 1988. pp 183-215. p.9

³⁷ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Cor Eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 14

pensamento platônico sobre pintura. Logo, a pintura não podia ser definida como cor, pois isso impediria a sua crítica, sendo necessário “domá-la”, sujeitando-a ao imperativo do desenho.

Jacqueline Lichtenstein admira-se com a estratégia platônica usada para definir a pintura como desenho e descortina um complexo argumento exposto em *Crátilo*.³⁸ Para definir pintura como desenho e assim atribuir à cor estrutura mimética, Platão submeteu a pintura à lógica da filosofia e, assim, à lógica do discurso, equiparando a pintura à escrita. Partindo de uma comparação entre nome, definido como “uma representação do objeto com a ajuda de sílabas e letras”, e pintura, definida como “imitação das coisas com a ajuda de formas e cores”, Platão associou as cores às letras. Do mesmo modo que as letras estão sujeitas a uma ordem que constitui o nome, a cor está sujeita à ordem do desenho. Se a letra por si só não define escrita, linguagem ou discurso, também a cor por si só não define a pintura. Para fazer valer a analogia entre pintura e escrita, impondo à pintura o modelo do discurso, Platão identificou pintura como desenho:

[...] teríamos composto tal quadro à semelhança da realidade se a natureza não fornecesse, para compô-lo, cores semelhantes aos objetos que a pintura imita? Da mesma forma, as palavras não poderiam jamais assemelhar-se a qualquer objeto, se esses elementos com os quais as palavras são compostas não oferecessem na origem alguma semelhança com os objetos dos quais os nomes são as imitações.³⁹

A renúncia à cor em favor do desenho na conceituação de pintura não era exclusividade do pensamento platônico. Na verdade, por seu caráter sensível, a cor chocava-se frontalmente com a razão teórica. Para incluir a pintura no âmbito da reflexão filosófica era necessário “contornar” a sua realidade sensível, para situá-la num plano abstrato. O desenho, esse sim, era o mais apto para garantir à pintura o posto pretendido por seus teóricos. Embora com argumentos distintos, encontramos também em Aristóteles tal “manobra” filosófica em defesa do desenho como expressão de uma razão teórica:

Algo semelhante se verifica nas artes do desenho: se o artista espalhasse as cores, por mais sedutoras que fossem, como que ao acaso, não causaria prazer tão intenso como se apresentasse uma imagem de contornos bem definidos.⁴⁰

Considerando a pintura como referência presente em toda a *Poética* de Aristóteles, Lichtenstein analisa a pintura aplicando-lhe as categorias aristotélicas. E assim propõe que, sob tal perspectiva, a pintura teria em comum com as outras artes o fato de ser uma atividade formadora, mas distinguiria-se delas por tornar perceptível, no seu produto, as diferentes causas de sua produção, causas que se fundem sem, no entanto, se confundirem. Através de seu desenho seria possível perceber separadamente as propriedades materiais, identificando,

³⁸ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Cor Eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994.

³⁹ Platão. *Crátilo* 431c-434 a. *Apud* LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Cor Eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994. p.59

⁴⁰ Aristóteles. *Poética*, VI. ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. (Trad.: Antônio Pinto de Carvalho). Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. Estudo introdutório de Goffredo Telles Júnior. p. 249.

assim, o princípio formal de sua produção. A operação mimética da pintura não só conferiria forma a uma matéria, como, com a marca do contorno representaria o próprio gesto de sua inscrição. Ao distinguir a forma da matéria que aparece na cor, através de seu contorno, o desenho se apresentaria como uma distinção física e metafísica. Assim, o desenho provaria que a pintura escaparia ao universo do informe. Na pintura, a diferença entre forma e matéria seria concretizada, ou seja, tornada realidade e assim, a existência da forma, evidenciada. Logo, a possibilidade de apreender tal diferença faz da percepção visual um ato intelectual, um juízo de conhecimento. Desse modo, compreende-se a importância da diferenciação entre cor e desenho, pois tal distinção “impõe o privilégio da forma, confere à obra pictórica a possibilidade de ser um objeto ao mesmo tempo de conhecimento e de prazer”.⁴¹

O entendimento da percepção visual como um ato intelectual esboça-se no pensamento daquele que comumente é identificado como deflagrador do Humanismo, Petrarca. No tocante às artes visuais, sua importância consiste em ter estabelecido para o Humanismo conceitos mais claramente relacionados que seriam referências gerais para a pintura e escultura. Tiveram relevância especial para o tipo de discurso sobre arte proposto por Petrarca os capítulos sobre pintura e escultura da obra *De remediis utriusque fortunae* (tradução brasileira: *Remédios para os trancos e barrancos*) escrita entre 1354 e 1366 segundo o modelo de Sêneca *De remediis fortuitorum* – para Baxandall, “a mais longa discussão sobre arte do Trecento humanista”.⁴²

As seções referentes aos capítulos sobre pintura e escultura são desenvolvidas em forma de diálogo entre *Gaudium* (gáudio) e *Ratio* (razão). Gáudio lista a satisfação proporcionada por alguns aspectos materiais da boa fortuna, como a posse de obras de arte, enquanto a Razão coloca sob suspeita tal satisfação. A proposição do diálogo não é verificar se, por exemplo, saúde, xadrez, amizade, livros, pinturas e esculturas são elementos da boa fortuna, mas sim como nos aproximar dessa boa fortuna com equilíbrio e moderação. Com relação ao prazer da pintura, o argumento de Petrarca é sutil: o que se pode apurar de um texto como esse são conceitos formulados a partir do embate entre pares opostos. Pares como passado e presente (passado entendido como a antiguidade clássica), como observador culto e inculto, como prazer estritamente sensual em oposição ao prazer útil, intelectual da pintura, como matéria e forma ou matéria e perícia, e como natureza e arte. Na verdade, tais distinções já eram bem conhecidas do homem culto do medievo. O grande mérito de Petrarca foi ter lançado nova luz sobre tais conceitos, estabelecendo as bases de uma crítica humanista de arte que acabará por alterar o estatuto da pintura tanto metafísica quanto socialmente.

Da reflexão sobre o tipo de prazer causado pela pintura, necessariamente veio à tona a pergunta sobre o processo de recepção da arte, ou seja, o tipo de público da pintura. Entretanto, a reflexão sobre o tipo de prazer da arte não podia prescindir da definição de alguns conceitos como a distinção entre matéria e forma ou matéria e perícia. Reconhecia-se

⁴¹ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Cor Eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 67.

⁴² BAXANDALL, Michael. *Giotto and the orators: Humanist observers of painting in Italy and discovery of pictorial composition 1350-1450*. Oxford – Warburg studies/ New York: Oxford University Press, 1971. p. 53.

na matéria, entendida como o meio do artista, o pigmento ou o mármore, a possibilidade de influenciar na forma, mas, como a pintura vinha da ideia e não da matéria, entra em cena o desenho. Petrarca, assim como mais tarde Alberti, entendia que o desenho fundava tanto o trabalho do pintor quanto o do escultor e não a matéria: “elas são quase todas a mesma arte, ou se são distintas, ambas vêm da mesma fonte, com razão, a arte do desenho...”.⁴³ A forma não era resultado da matéria, mas do desenho, intervindo, então, a perícia do artista no manuseio da matéria. O prazer da arte não vinha do charme da matéria, mas do reconhecimento da perícia técnica e da sutileza da forma. Somente o observador cultor seria capaz de, resistindo ao apelo da matéria, apreciar a perícia e o engenho do artista e deleitar-se com a forma.

Portanto, a eleição do desenho em detrimento da cor observada na teoria da arte, disciplina inédita na história da arte até o século XV, não foi novidade. Se, visando legitimidade, essa teoria exortava os artistas a conhecer as fontes antigas, obviamente, inexistia qualquer possibilidade de se recusarem aqueles ensinamentos. É certo que o pensamento platônico sobre arte foi totalmente invertido, mas tal modificação não foi iniciativa do século XV. Incorporando Aristóteles e transferindo a Ideia platônica para a interioridade do artista, são os neoplatônicos que respondem pelas “liberdades” tomadas em relação ao platonismo. Ainda segundo Kristeller, o neoplatonismo realizou uma “síntese compendiadora do pensamento grego”.⁴⁴ Desse modo, o que os intelectuais (e não apenas os artistas) do século XV e XVI fizeram foi, sobretudo, adaptar aquele pensamento à concepção de mundo cristã.

Pintura, desenho e natureza

Pautada nos pensadores antigos, a teoria da arte humanista reconheceu a superioridade do desenho sobre a cor, chegando a identificá-lo à expressão da Ideia metafísica. Entretanto, tal identificação não ocorreu de imediato. A teoria da arte que se formou nos séculos XIV e XV, cuja figura de Alberti é central, apesar de subordinar a cor ao desenho, não identificou o desenho com a Ideia. Isso só ocorreria mais tarde. Mais próximo de Aristóteles do que de Platão, o tema central dessa primeira teoria da arte era a imitação da natureza.

Não podemos esquecer que um pensamento sobre arte sistematizado, ou seja, uma Teoria da Arte, era novidade para a época, daí é fácil imaginar a desconfiança com que tal teoria foi recebida. Se na Itália do período, abundam nomes da envergadura de Botticelli, Ticiano, Leonardo da Vinci, Rafael e muitos outros, maior é o número de pintores anônimos trabalhando em oficinas no esquema das corporações e com estatuto correspondente (devemos lembrar o quanto a Itália foi pioneira na transformação do estatuto da pintura).⁴⁵

⁴³ Apud BAXANDALL, Michael. *Giotto and the orators: Humanist observers of painting in Italy and discovery of pictorial composition 1350-1450*. Oxford – Warburg studies/ New York: Oxford University Press, 1971. p. 61.

⁴⁴ KRISTELLER, Paul. *Tradição Clássica e Pensamento de Renascimento*. Lisboa: Edições 70, 1995. p. 56.

⁴⁵ BURKE, Peter. *O Renascimento italiano*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

Nesse cenário, a teoria da arte desponta com a função (e necessidade) de formular conceitos *a priori* que orientassem a *praxis* artística, estabelecendo critérios de exatidão e beleza. Partia-se do pressuposto de que existia “um sistema de leis universais e válidas incondicionalmente, para além do sujeito e objeto, do qual as regras da arte seriam deduzidas”.⁴⁶ Uma vez que todos os seres eram regidos por leis universais, a observação da natureza permitiria não só a compreensão daquele sistema, mas sua aplicação na pintura. A partir da imitação da natureza tais leis eram formuladas. Assim, a teoria da arte surge, pode-se afirmar, como uma “ciência da arte”, conciliando prática e razão. Logo, nesse primeiro momento, ela não poderia ter caráter especulativo, pois, necessariamente, precisava evitar o estabelecimento subjetivo do artista de critérios de avaliação da beleza.

A recuperação do antigo preceito do *ut pictura poesis*, conduziu sutilmente os intelectuais dos séculos XIV e XV à investigação sobre a origem da representação pictórica, identificada na natureza por Platão e Aristóteles, levando à afirmação do desenho como meio de se pensar a estrutura intelectual da pintura. O reconhecimento da natureza como princípio da operação mimética constituiu um dos pontos de partida para a construção de uma teoria específica da pintura. Ademais, compõe o contexto do surgimento de um fazer artístico orientado por uma teoria, a valorização da natureza operada pela mística franciscana que, segundo Cassirer, permitiu ao “espírito medieval começar a grande obra de redenção da natureza, de sua libertação da mácula do pecado original e da sensualidade”.⁴⁷ Assim, justifica-se, de certa forma, o retorno à natureza operado por Giotto em sua pintura (e identificado por Boccaccio).⁴⁸

Não só a fidelidade à natureza mas, sobretudo, à ideia de correção da natureza, ou seja, da superioridade da beleza artística sobre a natural, tornou-se um dos conceitos centrais dessa teoria da arte de caráter mais aristotélico.⁴⁹

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 buscadas na natureza. [...] Todas essas coisas o pintor dedicado conhecerá pela natureza [...]. E de tudo não apenas lhe será do agrado ater-se à semelhança, mas também acrescentar-lhe beleza, porque na pintura, a formosura, além de ser grata, é uma exigência. [...] Por isso, será útil retirar de todos os corpos belos as partes mais apreciadas e devemos nos aplicar com empenho e dedicação para apreender toda a formosura. É verdade que isso é bastante difícil porque em um só corpo não se encontra a beleza acabada que está dispersa e rara em muitos corpos.⁵⁰

Assim, Alberti expõe os conceitos de *imitatio* e *electio*. A arte revelava a beleza que a natureza por si só não era capaz. Contudo, só se chegava à representação da beleza através

⁴⁶ PANOFKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 50.

⁴⁷ In: CASSIRER, Ernst. *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 89.

⁴⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiana*. Milão: Sansoni per la Scuola, v. 2, 1993. p. 3.

⁴⁹ PANOFKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

⁵⁰ ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. (Trad.: Antônio da Silva Mendonça). Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992. p. 131-132.

da imitação da natureza. Será justamente a partir da observação da natureza que se identificará o desenho como elemento soberano na articulação da pintura. Ao definir pintura como circunscrição, composição e recepção de luz, Alberti explica que tal divisão ele compreendeu na natureza:

Divide-se a pintura em três partes; essa divisão nós a tiramos da própria natureza. Como a pintura se dedica a representar as coisas vistas, procuremos notar como são vistas as coisas. Em primeiro lugar, ao ver uma coisa, dizemos que ela ocupa um lugar. Neste ponto, o pintor descrevendo o espaço, dirá que percorrer uma orla com linha é uma circunscrição.⁵¹

Como circunscrição e composição correspondem ao desenho, este é percebido na natureza e depois transferido para o plano. Circunscrição e composição correspondem ao desenho, já recepção de luz corresponde ao claro-escuro e à cor. Note-se que cor subordina-se ao claro-escuro. Com variações irrelevantes, podemos afirmar que a concepção de pintura do século XV estrutura-se na seguinte ordem hierárquica: desenho, claro-escuro e cor. Desenho é o contorno que estabelece os limites das superfícies, o claro-escuro produz o relevo que “esconde” a bidimensionalidade do suporte, e a cor preenche os limites estabelecidos pelo contorno. Essa estrutura na qual a cor tem função secundária está presente em, praticamente, toda literatura sobre pintura do Quattrocento.⁵² Nos escritos de Leonardo, percebe-se o mesmo desdém pela cor:

O princípio da ciência da pintura é o ponto; seguem-no a linha, a superfície e o corpo que de tal superfície se veste. [...] O segundo princípio da pintura é a sombra, pois por ela se fingem os corpos. Dessa sombra daremos os princípios e, com isso, poderemos modelar as superfícies. [...] Destas, a primeira compreende a construção linear dos corpos; a segunda, a diminuição [da intensidade] das cores em relação às diversas distâncias. Essa primeira, que se refere tão somente à configuração e aos limites dos corpos, chama-se desenho, isto é, a representação de quaisquer corpos. Dela nasce outra ciência que compreende as sombras e a luz, ou seja, o claro-escuro, uma ciência que requer todo um extenso discurso.⁵³

Foi o próprio Platão que demonstrou que a cor em si mesma não se sujeitava à operação mimética. Ora, se a pintura e a teoria da arte do Quattrocento gravitam em torno da imitação da natureza, ou seja, da afirmação da qualidade mimética da pintura para que nela possa ser reconhecida a sua estrutura intelectual, a cor só poderia ser secundária. Coube ao desenho e ao claro-escuro imitar a natureza, a cor por si só não tinha tal capacidade. Do pensamento platônico, a teoria da arte do Quattrocento reteve a noção de superioridade do desenho sobre a cor por se adequar melhor ao conceito de pintura como atividade mimética.

⁵¹ ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992. p. 101.

⁵² KOSSOVITCH, Leon. “A Emancipação da Cor”. In: *O Olhar*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988. p. 183-215.

⁵³ VINCI, Leonardo da. *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*. (Tradução, organização e comentários: Eduardo Carreira). Brasília: Editora da UNB - São Paulo: Imprensa Oficial, 2000. p. 54-55.

Mas, parou por aí. Através do desenho imitava-se a natureza e a corrigia se necessário – a ideia da correção da natureza é totalmente antiplatônica. A doutrina metafísica de que Platão julgava as artes e que o neoplatonismo alterou o sentido não faria eco na teoria da arte do século XV. Não se fazia ainda aquela associação do desenho à Ideia que caracterizaria os escritos sobre arte da segunda metade do século XVI. Note-se que não há qualquer referência à associação do desenho com a Ideia, com uma origem espiritual. O que se quer com o desenho é imitar a natureza, corrigi-la se necessário, mas não especular sobre sua essência.

Em raros casos, conforme Panofsky, percebe-se na teoria da arte do século XV algum contato com a noção de Ideia platônica, mas não passa de uma vaga sugestão. Daí a célebre passagem de Alberti sobre a ideia de belo:

Mas para não perder esforço e trabalho, é preciso evitar a atitude de alguns tolos que, presunçosos de seu próprio engenho e sem ter exemplo algum da natureza para seguir com os olhos ou com a mente, tentam por si próprios granjear fama na pintura. Eles não aprendem a pintar bem, mas se acostumam com seus próprios erros. A **ideia das belezas**, que os que têm muito traquejo a duras penas discernem, escapa ao engenho dos inexperientes.⁵⁴ (Grifo meu)

Aqui, Alberti apenas menciona a “ideia das belezas” que aparece ao engenho do artista. Provavelmente, o neoplatonismo não lhe foi estranho, pois como grande estudioso de Cícero, certamente, teve acesso àquele pensamento. Entretanto, engenhosamente, Alberti utilizou tal conceito justamente para, de certa forma, negá-lo. Tanto em Cícero quanto em Plotino, a noção de Ideia “provava a potência infinita do gênio do artista bem como sua independência de princípio em relação a toda experiência exterior”.⁵⁵ Com sua teoria fundamentalmente naturalista, Alberti não poderia conceber a criação artística independente da natureza. Por isso, ele adverte sobre o perigo da presunção ou da superestima do gênio do artista, aconselhando os artistas à contemplação da natureza. Alberti, de certa forma, reconhece a complexidade da questão sobre a origem da criação artística, mas assim como seus contemporâneos,⁵⁶ prefere não especular a respeito.

Alberti não explicita a origem da *ideia das belezas*, apesar de defender sua estreita relação com a experiência da natureza. Aquela que conhece bem a natureza pode obter a ideia de beleza. Será Vasari, em meados do século XVI, que elucidará as relações entre ideia e natureza. Na segunda edição de *Vidas*, ele escreveu:

O desenho, que é o pai de nossas três artes, produz, a partir de uma multiplicidade de coisas, um julgamento universal comparável a uma forma ou uma ideia que abranja todas as coisas da natureza e que, em todas as suas proporções, seja ela própria inteiramente submetida a regras. Resulta daí que o desenho, em tudo que concerne ao corpo dos

⁵⁴ ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992. p. 132.

⁵⁵ PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. [Tradução Paulo Neves] São Paulo: Martins Fontes, 1994. p.57

⁵⁶ Em *Idea*, Panofsky utiliza o exemplo de Rafael para mostrar a recusa em especular sobre a origem da criação artística. PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. [Tradução Paulo Neves] São Paulo: Martins Fontes, 1994.

homens e dos animais, mas também às plantas e às edificações, às pinturas e às esculturas, conheça as proporções que existem entre o todo e suas partes, e as que unem as partes entre si e ao todo. Ora, esse conhecimento está na origem de um julgamento determinado que no espírito da forma a essa coisa da qual a mão traçará mais tarde os contornos e que chamará "desenho": pode-se portanto concluir que o desenho nada mais é do que a criação de uma forma intuitivamente clara e correspondente ao conceito que o espírito contém e se representa, e do qual a ideia é um certo produto.⁵⁷ (Grifo meu)

Vasari identifica a origem da ideia na experiência, sendo a ideia intuição da realidade. Na diversidade do real, o espírito escolhe o singular e ordena a realidade com mais clareza e universalidade. Assim, Vasari atribui sentido naturalista ao conceito de ideia. A experiência da natureza não pode ser suprimida, pois a ideia deriva dela, ou seja, é um produto da experiência da realidade sensível. Diferentemente do conceito de Cícero, a ideia não preexiste na alma do artista. Somente a partir de seu embate com a realidade ela nasce ou é modelada no espírito do artista.

Mesmo atendo-se à experiência do sensível, não identificando o desenho à ideia, Vasari confere ao desenho um significado distinto do de Alberti. Ao reconhecer o desenho como pai das três artes, ele ganha um sentido duplo. O desenho é expressão da ideia e manifestação concreta dela: é o que define a consanguinidade das três artes e é a articulação da pintura. Daí sua crítica ao equívoco de Giorgione que, ao introduzir a cor em sua pintura sem passar pelo desenho, pretendeu fazer o verdadeiro desenho. Giorgione penetrou

[...] nas coisas vivas e naturais e as contrafez do melhor modo que sabia com as cores e as manchou com as tintas cruas e suaves, segundo o que o ser vivo mostrava, sem fazer desenho no papel, como se fosse o verdadeiro e melhor modo de fazer e o verdadeiro desenho. Mas não atinou com ser ele necessário a quem deseja bem dispor as composições e acomodar as invenções, com ser preciso primeiro, de muitos modos diferentes, pô-los no papel, para se ver como o todo fica no conjunto. Como quer que seja, a ideia não pode ver nem imaginar perfeitamente em si mesma as invenções, se não abre e não mostra o seu conceito aos olhos corpóreos, que a ajudem a delas fazer bom juízo.⁵⁸

Nesse momento, a teoria da arte ainda não vivia o dilema, tipicamente platônico, da inconciliabilidade do espírito com o sensível. Dilema que acabaria por negar à pintura a sua propriedade específica, a cor. Espírito e natureza conciliavam-se na noção de que sem a experiência do sensível não se produzia ideia. Assim Panofsky "resumiu" o conceito de ideia para esse momento:

⁵⁷ O livro de Giorgio Vasari, "As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos", foi publicado pela primeira vez em 1550, merecendo uma segunda edição, publicada em 1568, consideravelmente aumentada. Sua reflexão sobre o desenho encontra-se na edição de 1568. O trecho aqui transcrito foi retirado do livro *Idea* de Panofsky: Vasari, *Vidas*, 2. ed. Apud PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. [Tradução Paulo Neves]. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 61.

Entretanto, a mesma passagem pode ser encontrada, com diferenças irrelevantes de tradução, em: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura, textos essenciais*. v. 9. O desenho e a cor. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 19-22.

⁵⁸ Vasari, *Vidas*. Apud KOSSOVITCH, Leon. "A Emancipação da Cor". In: *O Olhar*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988. p. 183-215. p. 194.

[...] a Ideia, que o artista produz em seu espírito e manifesta por seu desenho, não provém dele, mas sim da natureza por intermédio de um “julgamento universal”, o que significa que ela se acha prefigurada e como que em potência nos objetos, mesmo que seja conhecida e realizada em ato só pelo sujeito.⁵⁹ (Grifo meu)

Pintura, desenho e ideia

A partir de meados do século XVI, avultam-se novas tendências e orientações da teoria da arte. Interessa-nos aqui, particularmente, aquela que assimilou a teoria das Ideias, transformando a teoria da arte e diferenciando-se substancialmente do pensamento artístico do século anterior. Opondo-se firmemente às regras artísticas estabelecidas a partir da razão científica e matemática, tal teoria da arte colocou-se em posição diametralmente oposta à que lhe antecedeu e da qual descendia. Despontou, assim, como crítica de si mesma e, sobretudo, ciente da oposição dos pares “gênio e regras”, “espírito e natureza”, “aperfeiçoamento e imitação da natureza”; pares que, para Alberti, Leonardo e mesmo Vasari não implicavam oposição ou contradição. A hierarquia desenho/cor permaneceu na pintura, mas um significado novo foi conferido ao termo desenho, que passou a ser concebido como “olhar interior”.⁶⁰

Foram muitos os escritos sobre arte de meados do século XVI em diante, e muitos são os autores, mas dois, em especial, podemos considerar como emblemáticos desse pensamento sobre arte que teorizará a criação artística elevando-a a um nível espiritual, protegida dos perigos do sensível: o romano Federico Zuccaro e o milanês Lomazzo. Zuccaro é autor, entre outras obras, de *Idea de'pittori, scultori e architetti* impresso em 1607. Lomazzo era pintor que, depois de cego, se dedicou à teoria da arte; autor, entre outras obras, de *Idea del tempio della pittura* datado de 1590. Ele defendia que a pintura não apela para o olho, mas para a razão e justificava sua afirmação, lembrando a beleza do anjo que ninguém vê, mas todos a admitem. Sendo o anjo invisível, sabe-se que ele é belo porque a razão a reconhece. Assim, a beleza é apreendida com a razão e não com o olho.⁶¹ A noção de um entendimento que não é mediado por um dado sensível, para o qual o olho era o sentido fundamental, ou seja, um pensamento que não pressupõe o conhecimento exterior está presente também em Zuccaro na sua definição de *Desenho interior*:

[...] entendo por Desenho interior o conceito formado em nosso espírito para poder conhecer qualquer coisa e agir exteriormente conforme a coisa assim compreendida; é deste modo que, nós pintores, quando queremos desenhar ou pintar uma nobre história, [...] formamos inicialmente em nosso espírito um conceito de tudo aquilo que podemos pensar a respeito, [...]. Seguindo esse conceito interno, em seguida representamos e desenhemos no papel com o lápis, e depois com o pincel e as tintas na

⁵⁹ PANOFISKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Tópicos) p. 63.

⁶⁰ Segundo Panofsky, conceito de Armenini. PANOFISKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Tópicos).

⁶¹ BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. (Tradução: João Moura Jr.). São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 195.

tela ou nas paredes. [...] desenho interior [...] é o conceito ou a ideia que, para conhecer e fazer, qualquer um se forma.⁶²

Note-se que não há qualquer referência à natureza (tão importante para a arte do Renascimento). Se compararmos com uma passagem de Alberti, torna-se flagrante a diferença de abordagem do tema “espírito e natureza”. Em Zuccaro e Lomazzo, um exclui o outro, neste, se conciliam!

Para Alberti será a matemática a expressão da razão e, como tal, instrumento de racionalização da pintura. Ao comparar o matemático com o pintor, concluirá que o matemático não se ocupa das coisas concretas, materiais, diferentemente do pintor que não pode prescindir delas: “Os matemáticos medem com suas inteligências apenas as formas das coisas, separando-as de qualquer matéria. Nós, porque queremos que as coisas sejam postas bem diante dos olhos [...] nos serviremos de uma Minerva mais gorda [...].⁶³ Note-se a importância dada à visão das coisas exteriores, da natureza. Por mais que Alberti tenha reconhecido no desenho a qualidade racional da pintura, servindo-se dele para definir pintura e subordinando-lhe a cor, o sentido da visão é fundamental no processo da representação pictórica. A visão intermedeia o conhecimento das coisas, daí a prescrição da observação da natureza. Embora não especule sobre a origem da criação artística, o pintor, que não vê o mundo exterior, não o compreende. Já para os teóricos ligados à teoria das Ideias, aquele que vê somente o mundo exterior é cego. O desenho, definiu Armenini, é “atividade artística da inteligência que consiste em atualizar seus próprios poderes em conformidade com a bela Ideia. [...] O desenho é a viva luz emanada de uma bela inteligência, e essa luz é tão forte e tão comumente necessária que aquele que é privado dela é uma espécie de cego”.⁶⁴

Se Cícero foi, podemos dizer, decisivo para os primórdios da teoria da arte por sua reflexão sobre a oratória e retórica, a sua afirmação de que o objeto de representação artística existia antes como imagem mental na interioridade do artista não fazia muito sentido para os artistas-teóricos naquele momento, pois ia justamente de encontro àquele que se tornou o postulado principal da arte: a imitação direta da natureza. Mas, uma vez que a teoria da arte torna-se especulação e espírito e natureza polarizam-se, a inversão que Cícero faz da ideia platônica ganha um sentido ainda não visto:

[...] quando esse artista [Fídias] trabalhava na criação de seu Zeus e de sua Atena, ele não considerava um homem qualquer, isto é, realmente existente, que teria podido imitar, mas em seu espírito é que residia a representação sublime da beleza; é ela que ele olhava, é nela que mergulhava, e tomando-a por modelo dirigia a sua arte. Assim como o domínio das artes plásticas propõe algo de perfeito e de sublime, de que existe uma forma puramente pensada, e como a esta forma estão ligados, pela reprodução que deles nos oferece a arte, os objetos inacessíveis

⁶² Zuccaro, *Idea*, 1607. *Apud* PANOFISKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. [Tradução Paulo Neves]. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Tópicos) p. 222.

⁶³ ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. (Trad.: Antônio da Silva Mendonça). Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992. p. 71.

⁶⁴ Segundo Panofsky, Armenini teve influência de Vasari, mas deixou de lado a impressão da natureza. PANOFISKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. [Tradução Paulo Neves]. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Tópicos) p. 220.

como tais à percepção sensível, assim também é em espírito apenas que contemplamos a forma da perfeita eloquência e é somente sua cópia que buscamos captar auditivamente. Platão, o professor e mestre que alia a potência do pensamento à da expressão, designa essas formas das coisas sob o termo de ideias; ele nega que sejam perceptíveis, afirma que têm uma existência eterna e se acham contidas apenas na razão e no pensamento.⁶⁵

Especulando sobre a origem da criação artística e invertendo a concepção platônica da pintura, os teóricos da arte iriam identificar na “produção artística a expressão de uma representação espiritual”, problematizando as relações entre espírito e realidade sensível.⁶⁶ Tendo que resolver tal questão – que segundo Lichtenstein, sempre foi o problema da filosofia⁶⁷ – a teoria da arte investiu-se de caráter filosófico, transformando-se significativamente em relação aos escritos teóricos precedentes. Se esses visavam estabelecer regras que orientariam o julgamento sobre a beleza, associando a prática à razão, a nova teoria da arte reivindicou sua “legitimidade teórica”, amparando-se na metafísica, única capaz de avalizar o rigor e a beleza das representações pictóricas. Desse modo, preservavam-se as representações interiores dos artistas (a criação artística) do risco do meramente subjetivo.

A consciência teórica, ciente da distância existente entre espírito e natureza, encontrará na teoria das Ideias a solução para seu impasse. Inverte-se a significação metafísica da Ideia, valorizando assim a produção artística, e, segundo Panofsky, “ultrapassa-se a oposição sujeito e objeto em proveito de uma unidade transcendente mais elevada.”⁶⁸ Daí, ter sido justamente nesse momento que se cunhou o significado do termo *disegno*, interpretado etimologicamente por Zuccaro, como “segno di dio in noi”, ou seja, signo de Deus em nós.⁶⁹

Raquel Quinet Pifano: Historiadora da arte, mestre em História pela PUC-Rio e doutora em Artes Visuais (linha: História e Crítica da Arte) pela EBA-UFRJ. É professora de História e Crítica da Arte no Departamento de Artes do Instituto de Artes da UFJF. É professora do Programa de Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes da UFJF.

⁶⁵ PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. [Tradução Paulo Neves]. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Tópicos) p.16-17.

⁶⁶ PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. [Tradução Paulo Neves]. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Tópicos) p. 81.

⁶⁷ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Cor Eloquente*. (Tradução: Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet). São Paulo: Siciliano, 1994.

⁶⁸ PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. [Tradução Paulo Neves]. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Tópicos) p. 83.

⁶⁹ Zuccaro, *Ideia*. *Apud*: PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. [Tradução Paulo Neves]. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Tópicos) p. 86.