

INVESTIGAÇÕES ACERCA DO CONCEITO DE ARTE NA ANTIGUIDADE E SUA RETOMADA RETÓRICA NO RENASCIMENTO

*ON THE CONCEPT OF ART IN ANTIQUITY AND ITS RHETORICAL RESUMPTION
IN THE RENAISSANCE*

Débora Barbam Mendonça¹

Resumo: Este artigo pretende percorrer o conceito de arte na história ocidental, de modo que seja possível investigar as diferentes abordagens deste conceito. Explicitamos que o conceito de arte na Antiguidade estava diretamente associado aos aspectos técnicos e produtivos, algo diferente da concepção atual de arte, a qual envolve sensibilidade e vontade do sujeito, no caso, o artista. Conforme argumentamos, a concepção contemporânea de arte se consolidou somente na Modernidade, tendo perpassado pelo Renascimento, o qual realizou apropriações retóricas da Antiguidade, para, também, forjar um conceito de arte, que, por sua vez, estava ligado a Filosofia e a Ciência.

Palavras-chave: Arte. Ciência. Filosofia. Renascimento.

Abstract: This article intends to go through the concept of art in Western history, so that it is possible to investigate the different approaches to this concept. We explain that the concept of art in Antiquity was directly associated with technical and productive aspects, something different from the current conception of art, which involves sensitivity and the will of the subject, in this case, the artist. As we argued, the contemporary conception of art was consolidated only in Modernity, having passed through the Renaissance, which carried out rhetorical appropriations of Antiquity, to also forge a concept of art, which, in turn, was linked to Philosophy and Science.

Keywords: Art. Science. Philosophy. Renaissance.

O conceito de arte tal como conhecemos na atualidade se baseia na tentativa de situar a obra de arte como um produto singular do fazer de um artista, o qual, por sua vez, é entendido como uma pessoa com habilidades especiais, capaz de traduzir sensivelmente a natureza, de modo a provocar prazer e reflexão. É muito comum nos dias atuais tomarmos a produção de obras humanas ao longo da história como sendo obras artísticas sem, no entanto, nos questionarmos a respeito do conceito de arte. É lembrarmos que historicamente o conceito de arte tal como entendemos hoje se encontra profundamente enraizado em concepção ocidental, a qual não era exatamente a que vigorava na gênese das especulações a respeito do *modus operandi* das artes. Nesse artigo pretendemos propor uma reflexão a respeito do conceito de arte, partindo do

¹ Doutoranda em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP. Bolsista CAPES. E-mail: bm.debora@gmail.com

princípio de que, as obras que a historiografia tradicional agrega em seu conjunto como sendo obras de arte são, na realidade, artefatos provenientes de uma atividade meramente técnica, visto que o conceito de obra de arte enquanto atividade intelectual é algo mais recente do que esta tradição costuma lidar.

A Filosofia da Arte tradicional, tal como observamos nas teorias hegelianas (1999), por exemplo, costuma recobrir as exigências do fazer artístico ao longo da História para tentar propor uma definição, sendo que tais exigências, na maioria dos casos, já foram estabelecidas durante a Antiguidade grega. Entretanto, esta área de investigação não costuma se atentar para o fato de que na Antiguidade o conceito de arte estava muito mais ligado a um fazer prático associado a alguma habilidade peculiar, e não necessariamente a uma atividade autônoma que busca atingir qualidades do intelecto, por isso, esse trabalho se desenvolverá buscando “desmistificar” o conceito de arte na Antiguidade, e também buscando traçar uma definição de arte durante o Renascimento, uma vez que o período realizou uma intensa reflexão a respeito de princípios que puderam ser aproveitados da Antiguidade, de modo a redefinir conceitos como os de arte e de ciência.

Neste trabalho, concebemos a arte renascentista de modo a fugir de uma pura e simples listagem de apropriações antigas que pudessem colaborar com o conceito de uma pintura, por exemplo. Evidenciaremos a importância das alterações do próprio estatuto da arte desde a Antiguidade, ora negando-a, ora inspirando-nos nela, tal como podemos verificar a partir da retomada retórica de um quadro geral disciplinas de origem greco-romana, as chamadas *artes liberales* (MEIRINHOS, 2000, p. 4), concepção esta que se desenvolvia por uma classificação das artes, possuindo um significado associado muito mais às áreas do conhecimento, aos saberes especulativos, do que aos saberes técnicos ou produtivos. Sobre o Renascimento, também analisaremos como o conceito de arte contribuiu para o fortalecimento do ideário humanista que recepcionou o período, conceito este que é bem diverso do conceito de arte tal como conhecemos na atualidade, mas que se aproxima muito do conceito de conhecimento, dialogando também com as noções de ciência, sabedoria e Filosofia. Tendo traçado esse breve panorama a respeito das motivações humanista, podemos obter noções iniciais a respeito da constituição da noção de mundo da modernidade.

O “equivoco” da tradição historiográfica

Para tratar do conceito de arte, devemos entender que tanto em caráter conceitual, quanto em caráter iconográfico, a literatura tradicional não costuma se atentar para o fato de que o ponto de partida para se estabelecer uma cronologia para a História da arte, a saber, a Antiguidade, não corresponde a um momento histórico em que o conceito de *obra de arte* faça sentido. O conceito de obra de arte é algo recente, cunhado paralelamente à consolidação da Estética enquanto disciplina filosófica, e ao surgimento da História da Arte a partir das descobertas de ruínas antigas pelas grandes expedições arqueológicas, além das contribuições de Winckelmann a respeito das eras estilísticas. Também no mesmo período surgiram os museus de Dresden (1776) e Louvre (1793), os quais serviram de instituição para a preservação da arte e até mesmo. Todos estes acontecimentos paralelos ocorreram durante o século XVIII, o momento histórico em que a História da Filosofia já havia percorrido os caminhos do desenvolvimento da autonomia humana e que, portanto, pôde-se falar também de arte enquanto produto da deliberação humana, mas a tradição historiográfica, conhecendo o resultado deste percurso, e no intuito de traçar sua gênese, acaba por estabelecer um lugar para a obra de arte onde não havia sentido, como observou Hans Belting (2006) ao afirmar existir “obra” de arte mesmo antes da História da arte.

Precisamos reconhecer que, embora tenhamos incontáveis exemplos de produtos de atividades humanas antigas tradicionalmente denominadas *obras de arte*, faz-se necessária a ressignificação da classificação de tais produtos, uma vez que o próprio antigo conceito de arte é muito diverso do conceito oitocentista obtido após a constituição do sujeito moderno. Enquanto o conceito de obra de arte no século XVIII consiste no resultado de uma atividade humana que envolve uma habilidade intelectual, o conceito de arte na Antiguidade está associado aos *saberes*, os quais possuem qualificações diversas.

O conceito de arte na Antiguidade não se define somente pela necessidade produzir imagens que tenham a capacidade de copiar a natureza, tal como a História da Arte tradicionalmente parece abordar, tampouco pela necessidade de acesso à beleza que se conecta às esferas intelectuais, mas ao associar o conceito de arte ao de *saberes*, denota-se qualquer produção que envolvesse engenhosidade. Em outras palavras, a arte para os antigos não se reduzia somente aos artefatos que eram produzidos segundo a guia de alguma habilidade particular que merecesse louvor. O saber envolvido na

produção artística, por assim dizer, era importante, mas em um tipo diferente do saber epistêmico. É justamente por meio da diferenciação entre *techné* e *episteme* que podemos entender que as artes na Antiguidade não compreendiam aos saberes especulativos (essencialmente teóricos e conceituais); logo, é conveniente atentar este “equivoco” presente nas abordagens historiográficas tradicionais ao denominar as produções da Antiguidade obras de arte, tais como as obras posteriores ao século XVIII.

Assim como estabelecido pela concepção aristotélica (1999, 2002), na Antiguidade as atividades humanas eram divididas entre intelectuais e práticas, sendo as intelectuais (*episteme*) voltadas especialmente para as decisões políticas, enquanto as atividades práticas (*techné*) eram relacionadas à produção. Este segundo tipo de atividade era considerado “útil” desempenhada pelos homens tidos como inferiores, já as atividades intelectuais, tal como a Filosofia, eram consideradas “inúteis”, e justamente por sua inutilidade era desempenhada pelos homens superiores, os quais deveriam dispor do ócio para realizá-las. Logo, os assuntos intelectuais eram do domínio da nobreza e os trabalhos manuais eram destinados aos escravos e a parcela comum da sociedade. Neste contexto, uma vez que as artes diziam respeito muito mais aos saberes produtivos do que aos saberes epistêmicos, a arte na antiguidade era uma atividade comum, desempenhada por homens comuns e inferiores.

A atividade artística da Antiguidade, portanto, situa-se no mesmo patamar que as atividades não artísticas, ou seja, o saber técnico envolvido no fazer de uma pintura, por exemplo, tem o mesmo valor que o fazer envolvido na construção de uma casa, ou na costura de uma roupa, ou na cultura de um campo de cereais. Assim sendo, as atividades artísticas antigas não possuíam seu valor, tampouco suas necessidades, pautado no valor de um artista particular como podemos entender atualmente, mesmo porque, não havia uma noção de artista, já que os saberes eram meramente técnicos, operativos. Como sabemos, o que tinha maior validade na Antiguidade eram as atividades intelectuais, um fator que foi muito importante para a constituição das civilizações da posteridade, como ocorreu durante o Renascimento italiano, muito bem exemplificado por seu acervo artístico.

O conceito de arte na Idade Média e sua relação com o legado antigo

É no contexto da Idade Média que o estatuto da arte começa ser alterado pelas reflexões a respeito do conhecimento, e vice-versa. Nas esferas medievais,

principalmente italianas, há um resgate da Antiguidade, sobretudo a romana, por serem seus antepassados diretos, tal como ressaltou Winckelmann (1975). Esse resgate procurou retomar a base comum de conhecimentos romanos, as denominadas *artes liberais*, de modo que fosse possível associá-las aos conhecimentos cuja raiz fosse a Metafísica. O movimento medieval que realizou esse resgate foi o Humanismo, o qual se define, grosso modo, por um cenário intelectual que permeou a mudança de uma concepção de mundo com bases medievais para uma *civilidade*² que se desenvolverá no Renascimento, ou seja, consistiu a saída do rigor teocêntrico medieval, propondo uma retomada metodológica à “cultura” greco-romana.

Assim como fizera Petrarca, as ruínas do mundo antigo passam a ser exaltadas de modo a ilustrar o presente decadente diante do passado glorioso. Para tanto, diversos teóricos romanos, como Cícero e Quintiliano passam a ser utilizados em defesa da multiplicidade dos saberes em função de um pleno desenvolvimento do homem e, conseqüentemente, a plena compreensão da natureza. Assim, pouco a pouco, o cenário humanista foi se desenhando de modo significativo, de modo que, como veremos adiante, estabeleceu uma continuidade com a Idade Média à medida que aproveitou seu quadro geral de conhecimento com base na Filosofia romana (*artes liberais*), ao mesmo tempo em que realizou importantes movimentos de ruptura com o pensamento conservador enquanto as retomadas do mundo antigo aconteciam.

Entretanto, mesmo com um quadro de disciplinas sob influências antigas, como é o caso das *artes liberais*, na Idade Média todos os conhecimentos produzidos se davam sob o julgo da Teologia. Ou seja, apesar da Metafísica ser a raiz das disciplinas que compõem o conjunto do *Trivium* e do *Quadrivium*, é a Teologia quem se destaca como orientação para o conhecimento.

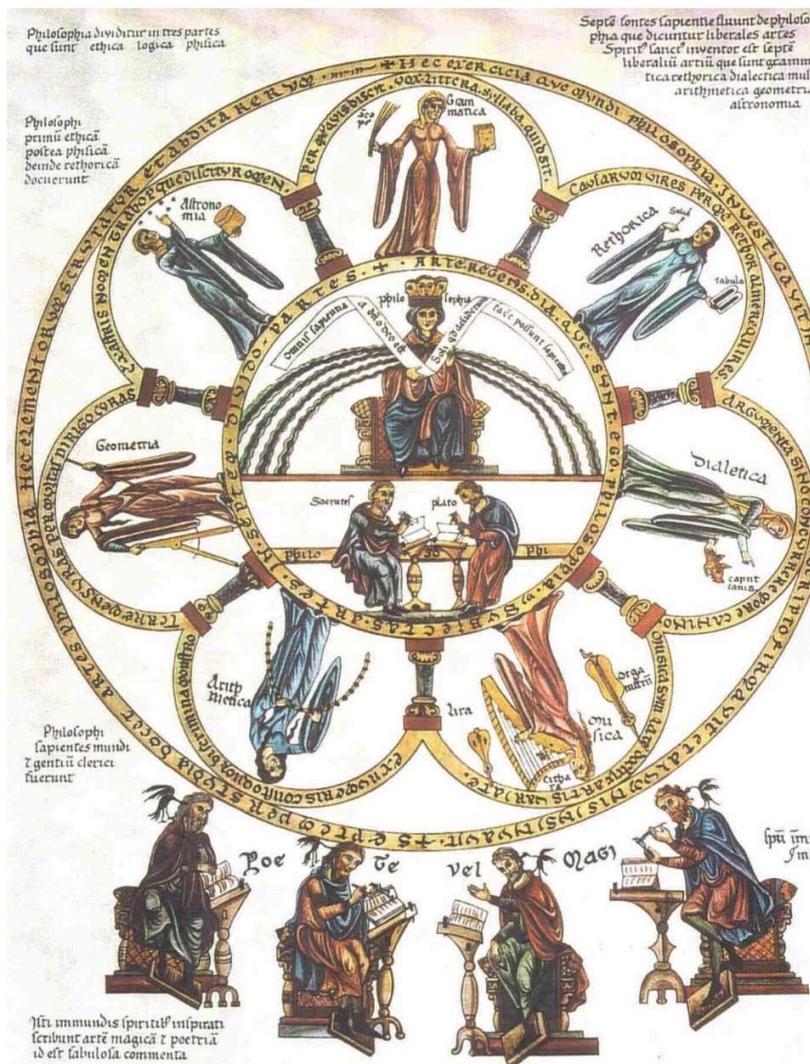
É uma tarefa bastante dificultosa estabelecer os padrões que postulavam uma definição para as artes, ciências e filosofia durante a Idade Média, mesmo porque não havia um estatuto do esquema medieval das ciências (MEIRINHOS, 2000, p. 15). Porém, podemos afirmar com segurança toda a autoridade da Teologia, bem como a necessidade dos pensadores medievais em estabelecer critérios de organização. Além disso, por contribuição dos *Manuscritos* de Isidoro de Sevilha de 17 de Santa Cruz de Coimbra, as *artes liberais* se difundiram durante a Alta Idade Média como uma estrutura

² É praticamente unânime entre a tradição historiográfica que a produção “artística” do Renascimento tenha sido um dos aspectos mais expoentes nas apropriações retóricas da Antiguidade (BIGNOTTO, 2000, p.10), as quais formaram uma nova *civilidade*. Assim, atividades como pintura, a escultura e a arquitetura, se caracterizam como exemplares legítimos do período.

adequada para os saberes teóricos, estabelecendo-se quase como que uma sinonímia entre os conceitos de *scientia*, *sapientia* e *philosophia* (MEIRINHOS, 2000, p. 4).

A estrutura das artes liberais difundida por Isidoro de Sevilha ganha bastante expressão na Idade Média e acaba por mesclar o resgate dos saberes greco-romanos com a autoridade teológica da época, uma vez que o modo como o religioso organiza o quadro das disciplinas é praticamente um espelhamento do diagrama da chamada *Philosophia* de Herrad de Landsberg³, que consistia justamente em uma representação das artes liberais. A gravura integrava o *Hortus deliciarum*, uma enciclopédia de Teologia e Moral do século XII, ricamente adornada por gravuras e desenhos. A gravura *Philosophia* é o retrato da personificação da dama da filosofia ao centro apoiada sob Sócrates e Platão, usando uma coroa *trifonte*, a qual serve de alegoria para o reinado da tradição estoíca que entende a Filosofia como tripartida (Lógica, Física e Ética). Da imagem central emanam sete fontes divididas em dois grupos, ou seja, as sete artes liberais divididas entre Trivium e Quadrivium (MEIRINHOS, 2000, p. 5).

³ A autora da gravura contida na obra *Hortus Deliciarum*, Herrad de Landsberg foi uma abadessa do mosteiro de Hohenbourg na Alsácia, demonstrando a conexão entre a Teologia e o debate acerca do conhecimento.



Título: *Philosophia*

(Fonte: MEIRINHOS, J. O sistema das Ciências num esquema do século XII no Manuscrito 17 de Santa Cruz de Coimbra. *Medievalista* (online), ano 5, n.7, p. 6, 2009.)

Isidoro de Sevilha contribuiu para que na Idade Média o saber especulativo também fosse considerado uma arte tal como na Antiguidade, além de refletir sobre o conceito de arte enquanto um saber produtivo. Em sua enciclopédia, iniciou uma reflexão sobre a definição da disciplina *ars*, tal qual a definição de *techné* antiga em oposição a *episteme*, propondo que seja uma disciplina advinda da *arete*, ou seja, da virtude (MEIRINHOS, 2000, p. 9-10). Desse modo, podemos inferir que Isidoro de Sevilha tenha participação no processo de valorização do conceito de arte enquanto atividade epistêmica, mesmo que de modo sutil.

Baixa Idade Média: surgimento do Humanismo e dissociação das artes liberais à Teologia

Apesar de que as artes liberais estivessem associadas à Filosofia, o conceito de arte não se desenvolveu o suficiente durante a Idade Média para que no Renascimento seu estatuto evoluísse para uma atividade superior. Assim como na Antiguidade grega, arte ainda deveria ter uma função, à qual deveria também estar subordinada à Teologia. O Renascimento começou a neutralizar essas características a partir da tentativa humanista de reinserir o valor humano nas discussões das diversas áreas, às quais ainda não eram distintas ou bem definidas, e não necessariamente de romper abruptamente com as definições medievais, tampouco ressignificar o estatuto das artes. Desse modo, neste contexto as artes diziam respeito à uma vida ativa, corroborando para as esferas políticas e religiosas, e os artífices, por sua vez, permaneciam com o status de meros feitores que trabalham sob encomenda.

Observa-se, então, que o Renascimento ocorreu pela necessidade humana de refletir sobre a natureza, a moral, ou mesmo Deus. Foi no próprio contexto da Idade Média que houve o reconhecimento do passado antigo como uma opção para renunciar ao tradicionalismo medieval, sendo durante a Baixa Idade Média que começaram a surgir movimentos que buscavam valores antigos.

Como é sabido, o período denominado Renascimento não aconteceu de uma hora para a outra, ou seja, não se estabeleceu a partir de algum acontecimento datado, tampouco uma revolução. Este período histórico se estabeleceu à medida que o arcabouço teórico teocêntrico da Idade Média passou a ser questionado, partindo da necessidade de reinserir o homem no debate acerca da natureza. Tais alterações, por sua vez, se desenvolveram com a propagação do que posteriormente se definiu por *saberes humanistas*, mas que, por sua vez, pode ser situado historicamente a partir das chamadas revivescências medievais, denominadas de *rinascita italiana e renascimento carolíngio*, as quais contribuíram para a formação de um contexto fértil para retomadas mais significativas da Antiguidade.

As revivescências medievais ocorreram ainda no próprio contexto da Idade Média, ao passo que pouco a pouco as retomadas da Antiguidade eram realizadas, o que acabou por resultar em dois movimentos clássicos mais proeminentes: o Proto Humanismo e Proto Renascimento. Estes movimentos ocorreram quase que

simultaneamente, tanto nas regiões mediterrâneas, quanto em outras regiões europeias mais afastadas da Itália, como a região dos Flandres, por exemplo.

O Proto Humanismo enfatizou a importância de um ideal educacional que valorizava os saberes humanistas para o cenário medieval: as artes liberais. Estabelecem-se assim, as artes liberais como um conjunto medieval de saberes. Nas regiões mais afastadas do Mediterrâneo se desenvolveu muito fortemente o legado clássico, principalmente no que tange ao aspecto intelectual, fomentando, então, a consolidação de um ideal de homem humanista, aspecto que permaneceu ainda muito forte no contexto do Renascimento, tanto que, embora a palavra *Humanismo*⁴ tenha aparecido somente séculos mais tarde por finalidades metodológicas, o termo italiano *umanista* já era utilizado no século XV para designar um professor, ou mesmo um aluno dos *studia umanitatis* (KRISTELLER, 2005, p. 16).

O cenário delimitado pelas revivescências medievais na retomada à Antiguidade nos apresenta, com mais clareza, o que se entende por Humanismo. Assim como o resgate de Petrarca postula (Meirinhos, 2000), a ideia que se buscava obter da Antiguidade é a necessidade da criação de um homem humanista, de uma pessoa pública participante da vida cívica, a qual deveria ser versada em Literatura antiga, como também conhecer o legado grego, além de estar inserida nos debates filosóficos. Desse modo, o conceito sobre as artes alterava-se à medida que os conceitos medievais eram questionados, movimento que ocorria paralelamente a uma revisão acerca da concepção humana.

As revivescências que recepcionaram o Renascimento italiano propriamente dito, os mesmos foram responsáveis por já fazer ressurgir o valor da vida pública, o qual é determinante para entendermos o conceito de arte no Renascimento. Uma vez que suas manifestações se baseiam quase que exclusivamente em recursos propagandísticos em prol de aristocracias, ou mesmo de divulgação de preceitos religiosos, além de reforçar a importância dos fazeres técnicos para a valorização da vida pública e a construção de uma nova civilidade, a qual se baseia muito mais em pressupostos humanos do que metafísicos ou teogônicos, contribuiu também para o reconhecimento

⁴ “Pode ser esquecido pelos estudiosos do renascimento que o termo abstrato ‘humanismo’, com cognatos em latim e em línguas modernas, não é atestado para o período da Renascença em si, mas começou a ser amplamente usado apenas no início do século dezenove. Foi no último período, sob a influência de Hegel, que o vício moderno de reificar ideologias e tendências sociais usando novos formados a partir de ismos, sufixo grego que indica substantivos de ação ou processo, que ele começou a se consolidar” (HANKINS, 2006, p. 30, tradução nossa).

do homem enquanto mediador da construção da natureza. Nas palavras do humanista Giannozzo Manetti:

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 [...]. Nossas são as pinturas, nossas as esculturas; 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 língua e de escritas⁵.

O contexto humanista que se desenvolvia ao fim da Idade Média, reforça nosso argumento de que é um “equivoco” da historiográfica tradicional utilizar o termo arte como nomenclatura para as atividades que envolviam saberes de produção, ou seja, saberes técnicos, ou mesmo, *techné*; entretanto, esse mesmo contexto propiciou um entendimento de arte de modo intercambiável com outras áreas, como as ciências e a Filosofia, o que caminhou para uma alteração mais significativa em relação ao que se entendia sobre o conhecimento, como podemos observar de modo mais indistinto durante o Renascimento mesmo.

A concepção de arte no Renascimento oposta à noção de arte enquanto atividade subjetiva e intelectual

Para entendermos a atuação do contexto humanista no Renascimento, faz-se necessário, inicialmente, reconhecer que a diferença entre os movimentos clássicos medievais (*rinascita* italiana, renascimento carolíngio, Proto Renascimento e Proto Humanismo) consiste no seguinte:

No Renascimento italiano, o passado clássico começou a ser olhado a partir de uma distância fixa, comparado à “distância entre o olho e o objeto” [...] essa distância impedia um contato direto [...], mas permitia uma visão total e racionalizada. Em nenhum dos dois renascimentos medievais se encontra essa distância.⁶

Essa característica a qual Panofsky (1981) se refere nada mais é senão a *perspectiva*, a qual será responsável pela saída definitiva do universo medieval rumo à *luz* da modernidade que se anuncia. A perspectiva será amplamente estudada e

⁵MANETTI, 1450 *apud* LEINKAUF, 2011, p. 484.

⁶ Cf. PANOFSKY, 1981, p.153.

desenvolvida durante o *Quattrocento* (século XV) não só pelos teóricos, como também pelos *artífices*, o que nos permite observar que os fazeres técnicos, ou como Benedetto Varchi (1859) prefere chamar, *modos factivos*, começam a se misturar com os aspectos teóricos.

A perspectiva foi desenvolvida para sanar necessidades da Arquitetura por meio de bases teóricas, inicialmente para representar no plano o que se pretendia realizar no espaço. Muitos teóricos do século XV trabalharam suas especulações a respeito da perspectiva, como por exemplo, o arquiteto Filippo Brunelleschi que teceu importantes estudos sobre a construção do espaço, de modo a desenvolver os métodos de aplicação da perspectiva linear. Brunelleschi entendia que o espaço visual se construía a partir de um ponto de fuga e, assim, se projetava como uma pirâmide, a qual tem como base o campo visual.

A principal prática humanista, e até mesmo do Renascimento, era voltar-se para a Antiguidade e enxergar nela um modelo para as produções culturais, mas Brunelleschi percebeu que em se tratando da visão, a adoção de um modelo não seria suficiente para a complexidade da imagem obtida pela visão, uma vez que um modelo é determinado por um parâmetro fixo, já a visão oferece infinitas possibilidades (ARGAN, 2003). Sendo assim, Brunelleschi oferece a perspectiva como a possibilidade de racionalizar a construção do campo visual, uma vez que a profundidade na arquitetura, ou mesmo o ponto de fuga da pintura, pressupõem que alguém determine racionalmente a formação de todo o campo visual, ou seja, cabe ao artista deduzir as inúmeras possibilidades na formação de uma imagem.

Assim, no Renascimento se estabelece uma teoria inédita com bases antigas, situando o homem primordial para o conhecimento da natureza, adquirindo uma consciência de tal importância que não existia nem mesmo na Antiguidade. Desse modo, o uso da perspectiva linear de Brunelleschi passou a ser de grande importância não só para as projeções arquitetônicas tridimensionais, como também para as composições das pinturas que seriam o resultado da pirâmide visual tal como recomendava o teórico Leon Batista Alberti, ou mesmo para a construção da *istoria* em qualquer linguagem figurativa, estreitando cada vez mais as relações entre o fazer prático e o saber teórico.

Os pintores do Renascimento, em diálogo com as teorias arquitetônicas de Brunelleschi, tomavam a base da pirâmide visual como referência para compor suas pinturas, para estabelecer o recorte a ser transposto em imagem. Alberti foi um teórico

de origem abastada que auxiliou muitíssimo na divulgação da teoria de Brunelleschi entre os artífices, bem como na divulgação da perspectiva linear, uma vez que 1436 publicou em italiano, língua considerada vulgar, o *Tratado da Pintura*, obra na qual tecia uma série de recomendações aos artífices para que alcançassem o bem pintar, incluindo o diálogo com as demais artes do *disegno*, e o esforço em versar-se em literatura antiga. Outra importante obra de Alberti é a *De Re Aedificatoria*, na qual o autor se baseou na hipótese de que na Antiguidade já havia uma perspectiva intuitiva, além de estudos da Geometria euclidiana para compor suas considerações, o que nos demonstra que pouco a pouco, os fazeres técnicos se atrelavam aos saberes epistêmicos, tanto que, ao terminar o Primeiro livro *Da Pintura*, o autor se dedica a explorar os rudimentos da pintura, e observa que “[...] Resta agora ensinar ao pintor de que modo seguir com a mão o que compreendeu com a inteligência.” (ALBERTI, 2009, p. 93).

O Renascimento foi o período da História que teve a capacidade reunir áreas do conhecimento, colocando em diálogo as ciências práticas e especulativas; ou mesmo a capacidade de unir a filosofia e a ciência propriamente dita por meio da preocupação em extrapolar as segmentações das artes liberais com a geração de um quadro comum de conhecimentos. Desse modo, mesmo que ainda muito intuitivamente, iniciou-se uma valorização das produções de artefatos enquanto atividades peculiares e especulativas.

Talvez pelo fato de os artífices desempenharem funções claramente estabelecidas como inferiores, pertencentes à *vida prática* (VARCHI, 1859) que esse processo tenha sido tão vagaroso. Entretanto, o frequente diálogo entre as diversas áreas possuía um poder muito agregador, o que possibilitou que se estabelecessem diversos pensamentos diferentes a respeito da condição do artífice, bem como do estatuto daquilo que hoje entendemos por obra de arte, ou seja, a pintura, a escultura, a arquitetura e etc. Indicaremos, a seguir, alguns exemplos de teóricos renascentistas que se empenharam em estabelecer um diálogo entre as áreas do conhecimento, se preocupando em situar as artes do *disegno* e a condição do artífice nesse universo.

O teórico tratadista Alberti, por ser de origem abastada, se interessava muito mais por assuntos intelectuais do que por fazeres técnicos, manuais, uma vez, que não precisavam desempenhar quaisquer afazeres “braçais” para sobreviver. Visto que é fato de que os saberes intelectuais eram considerados superiores, Alberti foi um exímio estudioso da Antiguidade, tendo se dedicado à literatura de Virgílio e à Filosofia platônica, como qualquer outro humanista (VILA-CHÃ, 2002, p. 739). Entretanto, ao contrário do que era comum entre seus iguais, Alberti também passou a se dedicar às

atividades manuais, como pintura, por exemplo, atividade que passou a exercer por lazer, estabelecendo, assim, uma primeira conexão entre seus estudos com as atividades técnicas.

Alberti foi um autêntico exemplo do que era um *homem* humanista. Ao dialogar com as teorias antigas, o tratadista foi capaz de propor suas próprias teorias, de modo que estabelecessem um conceito para suas atividades, tais como seus projetos arquitetônicos, os quais resultaram em notáveis obras na cidade de Florença, como, por exemplo, a fachada da Igreja de Santa Maria Novella e o Palácio Rucellai. Com tais obras, Alberti foi capaz de inserir suas concepções a respeito da plasticidade ao cenário urbano. Para elaborar suas concepções de como deveriam ser as produções artísticas, o teórico se preocupou principalmente com a harmonia e a proporções das composições e, assim, não só direcionava suas obras, como também passou a produzir tratados para auxiliar o fazer de outros artífices da época. Foi por meio da produção dos tratados que Alberti se destacou enquanto teórico humanista.

Sua principal obra, *Da pintura*, foi escrita em 1435 em latim, e em 1436 foi publicada em italiano, a língua falada pelos não letrados, e mesmo que pouco acessível devido ao número restrito de exemplares, foi de grande utilidade para os artífices florentinos do século XV, uma vez que seu conteúdo pode ser transmitido pelos mestres nos ateliês. O teórico explorou os diversos elementos da pintura, sempre atentando para composição e harmonia, bem como para perspectiva linear Bruneschi, aliando os saberes práticos aos saberes teóricos durante esse período.

As recomendações teóricas de Alberti em seu tratado da pintura não traduzem literalmente a perspectiva de Bruneschi, não se trata de um tratado de engenharia, mas de *engenhosidade*. Embora a construção do campo visual se estabeleça por meio do ponto de fuga e resulte na base da pirâmide visual, para Alberti a base da pirâmide, ou o campo visual, deve ser entendido como um tabuleiro de xadrez, sendo que cada “casa” tenha suas próprias angulações, remetendo assim, à Geometria antiga para entender a relação de cada ângulo com os elementos visualizados (BAXANDALL, 1991).

Além dos princípios da Geometria antiga, Alberti resgata do humanismo a necessidade de um saber universal, ou seja, acredita que um intelectual deveria ser detentor de diversos conhecimentos, principalmente no que diz respeito às artes liberais. Alberti levava a sério esta sua crença, pois era muito dedicado à poética antiga, assim como à Filosofia. Foi por influência platônica que ele recomendava em seus tratados que a pintura, por exemplo, contasse uma história, a qual deveria exprimir conceitos que

fossem convenientes; ou seja, que dissesse respeito aos conceitos morais formadores do povo florentino. Alberti acreditava que a pintura deveria se desenvolver à medida que demonstrasse o *conhecimento* do pintor e que deveria ser agradável, ao passo que contemplasse a proporção e a harmonia, além da variedade que deveria transmitir pela história, reforçando, assim, uma ideia platônica de arte. Logo, Alberti concebe a beleza associada a elementos éticos, pois a obra de arte deve ser capaz de transmitir a verdade, a bondade e a justiça, orientação visivelmente platônica, mas que também vai ao encontro dos conceitos morais cristãos, inquestionáveis na época.

No livro I do tratado *Da Pintura*, Alberti se dedica à explanação sobre o que considera a história em uma composição artística. A partir da história é que se desenvolve toda a composição, partindo de um ponto, denominado ponto de fuga, o qual resulta no campo visual ou superfície. O campo visual deve contar a história; isso significa que Alberti estabelece que, antes de elementos técnicos, a obra de arte, mais especificamente a pintura, precisa ter um conceito, o qual será convenientemente comunicado se os elementos da composição, se a construção do campo visual, for bem executada. Para isso, é necessário que haja harmonia em cada um dos ângulos entrelaçados do campo visual, ou mesmo cada uma das “casas do tabuleiro de xadrez”; é dessa maneira que se garante o movimento da obra. Nesse sentido, a perspectiva é importantíssima para garantir composição, pois não se trata apenas de uma estruturação visual, mas um método visual para se completar o conceito da obra. Ainda no livro I, Alberti também trata das cores que devem ser usadas nas pinturas, as quais devem estar ligadas aos elementos da natureza, seguindo determinação antiga de Empédocles para associar as cores dos quatro elementos da natureza: água (verde), ar (azul), terra (cinza), fogo (vermelho), o que nos faz entender que os elementos formais utilizados podem por si só contar uma história, já que carregam em si uma grande possibilidade de significados.

A partir do estudo da obra de Alberti, nos torna cada vez mais claro que para o teórico a pintura deveria ser retórica, pois por meio da variedade das composições, deveria promover ensinamentos, como também, atender ao preceito mimético e naturalista. Ou seja, a pintura precisaria dizer algo sobre a natureza de modo que não fosse confundida por uma mera cópia imperfeita, pois, assim muito próximo do que alertava Platão (2001), Alberti entende que para a arte ser verdadeira deve ser capaz de revelar as virtudes da natureza.

Alberti continua sua obra *Da Pintura* propondo uma investigação sobre a beleza das composições artísticas e, no livro II, cita a *graça* como o resultado do movimento empregado pela técnica da perspectiva, já mencionada (MENDONÇA, 2012). A beleza, portanto, só é possível de ser obtida por meio do olhar atento e *racional do artista*, que é quem compõe o recorte da natureza a ser representado, tal como ocorre com o produto gerado a partir do ponto de fuga, ou seja, a base da pirâmide visual de Brunelleschi, o enquadramento da natureza a ser imitada pela técnica da pintura.

No livro III, Alberti recomenda que o pintor se empenhe em sua formação, para que não lhe falte inspiração. Por esse motivo, ele deve ficar atento aos elementos convenientes de serem representados, além do que, também é necessário que atente para as correções devidas, as quais podem ser elencadas pelos mestres da pintura. Observa-se que Alberti recomenda a união entre a prática e a teoria; ou seja, aliar os conhecimentos teóricos, as artes liberais, à incansável prática de ateliê, pois acreditava que os saberes humanistas consistiam justamente no desenvolvimento das habilidades aliadas à formação do homem ciceroniano. Constitui-se, assim, uma abordagem ética da formação do artífice.

Ao passo que os valores éticos se incorporavam às artes de modo geral, podemos sugerir que a condição do artífice galga um degrau em direção à condição de artista, uma vez que suas ações passam a ser importantes para determinar a condição de seu fazer. Nesse contexto, lembramos que no século XVI, um outro artífice, e também teórico da arquitetura, Giorgio Vasari contribuiu significativamente para que houvesse uma maior valorização dos fazeres da vida ativa como atividades especulativa, a medida em que os artífices eram valorizados. Vasari conviveu com várias personalidades dos séculos XV e XVI e pode acompanhar o *modus operandi* e as motivações teóricas do fazer de muitas dessas pessoas. Tais fatores o motivaram a produzir uma obra biográfica denominada a *Vida dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos* (2013), tendo como início a vida de Cimabue, encerrando-se com a vida de Michelângelo, personalidade a qual Vasari dedica uma obra exclusiva.

A obra *Vidas* de Vasari tinha como objetivo não só documentar a praxe dos ateliês florentinos, como deliberadamente valorizar os 133 artífices registrados, que tinham seu ofício, muitas vezes, marginalizados. Dado esse processo de valorização, Vasari acabou por principiar uma teoria da arte renascentista – obviamente ainda não podemos afirmar com veemência que a arte renascentista seja uma produção autônoma do sujeito, mas já se estabelece um primeiro passo em direção a esse percurso. Vasari

foi o primeiro teórico a pensar as obras dos artífices de modo crítico e criterioso a partir da produção de uma documentação biográfica, ou seja, seus registros partiam da vida dos *artistas* e a relação com sua obra, procurando estabelecer padrões, medidas, ou mesmo *estilos*, embora, este conceito ainda não existisse historicamente.

Vasari deixou para a posteridade não somente a história dos artífices e dos teóricos do Renascimento, mas o reconhecimento da importância do artista como protagonista do processo artístico. Sua metodologia inaugurou o que, de acordo com Belting (2006), foi denominado História da Arte, a qual permaneceu sendo utilizada até o século XIX, uma vez que apresentava um sistema teórico-pedagógico de se pensar a arte, além de estabelecer de uma vez por todas, de modo literal, a importância do ser humano como mediador entre a natureza e sua representação. Desse modo, a obra *Vidas* de Vasari não só inaugurou a História da Arte, como consolidou metodologicamente a Teoria da arte do Renascimento, a qual era desenvolvida de modo especulativo e apoloético, sem necessariamente a aplicação de um método preestabelecido. Os 133 artífices selecionados por Vasari constituem uma primeira consciência artística, alterando assim o status do artífice copiadador para, talvez, o artista mediador.

A obra de Vasari não só apresentou os artífices fortalecendo seu status em direção ao de artista, como também se posicionou diante de conceitos e doutrinas desenvolvidas no Renascimento, além de marcar pela primeira vez uma cisão entre a Idade Média e o Renascimento, utilizando, é claro, o desenvolvimento artístico como argumento. Vasari foi quem estabeleceu os subperíodos do Renascimento, retomados autores posteriores, metaforizados como infância, juventude e maturidade da arte.

Mais uma vez, salientamos que durante o Renascimento ainda não havia uma consciência subjetiva forte o suficiente para que a arte fosse pensada de modo autônomo, visto que isso só foi possível de acontecer a medida que a Teoria do Conhecimento avançava de modo a se desapegar das explicações metafísicas. Porém, o Renascimento contribuiu significativamente para situar o homem como o ponto de partida para pensar o conhecimento da natureza, e foi justamente a relação entre homem e natureza que possibilitou este reconhecimento.

O Renascimento como recepção da Modernidade

Procuramos no decorrer desse artigo indicar elementos que tornassem compreensíveis o entendimento segundo o qual o conceito de arte passou por diversas

transformações ao longo da História. Também argumentamos que é comum, no escopo da tradição historiográfica tradicional, adotar um conceito anacrônico de obra de arte para tratar das atividades realizadas durante a Antiguidade, Idade Média e Renascimento, uma vez que, durante todos esses períodos, não havia uma noção subjetiva madura o suficiente que fosse capaz de estabelecer uma conexão lúcida entre a atividade *artística* e o conceito.

Reconhecemos que o Renascimento foi um período em que o estatuto da arte ainda não havia atingido seu estágio de autonomia, mas que, por sua vez, o próprio desenvolvimento da técnica artística, como é o caso da perspectiva, auxiliou o processo de conquista dessa autonomia. O Renascimento operou a partir de um distanciamento do universo teocrático medieval, uma vez que a crença católica permanecia, mas o modo de entender e de manifestar a natureza não eram mais restritos à ela, podendo ser utilizados, inclusive, elementos do paganismo resgatados da Antiguidade, uma vez que havia uma identificação com a visão de mundo antiga, e para tanto eram utilizados elementos simbólicos que pudessem dizer algo sobre o tempo presente. A pintura do Renascimento, portanto, consiste em uma pintura que envolvia elementos simbólicos que resgatavam o humanismo, ornamentos e alegorias que manifestavam o *concetto* tais quais fossem necessários, de técnico, como também de modo mais profundo, mais intelectual, ou seja, modo retórico-apologético à medida que resgatavam os elementos da Antiguidade de acordo com o que fosse compatível com o tempo presente.

Enfim, foi a invenção da técnica da perspectiva, herança direta do humanismo renascentista, que conseguiu revolucionar a pintura enquanto técnica, introduziu também uma nova concepção de homem à medida que ele se tornava mediador do conhecimento. Desse modo, o conhecimento sobre a natureza perde gradativamente suas raízes metafísicas, não sendo mais necessário tecer uma investigação sobre as causas primeiras, mas procurar estabelecer predições. É nesse sentido que se desenvolverá a ciência Moderna, partindo das concepções de caráter humanistas que constituíram o universo do Renascimento. Como mencionamos, artes, ciências e filosofia eram termos quase que indistintos no Renascimento, pois suas atividades eram intercambiáveis, desse modo, podemos entender que do mesmo modo que o Renascimento foi a gênese da ciência moderna, também foi a partícula embrionária de uma ideia de arte autônoma, a qual se desenvolveu no século XVIII.

Referências

- ALBERTI, L. B. *Da pintura*. Campinas: Ed: Universidade Estadual de Campinas, 1989. _____ . *De reaedificatoria*. Disponível em: <http://www.virtual.unal.edu.co/cursos/sedes/manizales/4020061/descargas/a_alberti.pdf>. Acesso em 20 jul. 2011.
- ARGAN, G. C. *História da arte italiana*. vol. 2. de Giotto à Leonardo. Cosac & Naify. São Paulo. 2003.
- ARISTOTLE. *Politics*. Translated by Benjamin Jowett. Kitchener: Batoche Books, 1999.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: Loyola, 2002.
- BAXANDALL, M. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BELTING, H. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: CosacNaify, 2014.
- BIGNOTTO, N. “O filósofo e a cidade: *O Vita Civile* de Matteo Palmieri” In: *Kléos*, vol. 4, p. 97-114, 2000.
- HEGEL, G. F.W. *Cursos de estética I* (trad. Marco Aurélio Werle). São Paulo: Edusp, 1999.
- KRISTELLER, P. O. *L’umanismo italiano del Rinascimento e Il suo significato*. Napoli: Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2005.
- LEINKAUF, T. “Arte como *proprium huamnitatis*.” In: BOMBASSARO, L. C.; DALBOSCO, C. A.; KUIAVA, E. A. (Eds.). *Pensar sensível: homenagem a Jayme Paviani*. Caxias do Sul: Educs, p. 483-495, 2011.
- MEIRINHOS, J. O sistema das Ciências num esquema do século XII no Manuscrito 17 de Santa Cruz de Coimbra. *Medievalista* (online), ano 5, n.7, p. 1-27, 2009.
- MENDONÇA, D. B. *Botticelli: pintura e teoria*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.
- PALMIERI, M. *Libro della Vita civile*. In Firenze, per le heredi di Philippo di Giunta nel 1anno del Signore M.D.XXIX. Alli. Di 5. Di settembre [.2-7]
- PANOFSKY, E. *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. Lisboa: Editorial Presença, 1981.
- PLATÃO. *República*. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 9ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- VASARI, G. *Vita: Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Grandi Tascabili Economici, 2013.
- VARCHI, B. Divisione della filosofia. In: Richeli, A. (Ed.), *Opere di Benedetto Varchi*, Trieste: Sezione Letterario – Artistica Del Llyord Austriaco, v. 2, p. 794-796, 1859.
- VILA-CHÃ, J. J. “Renascimento, Humanismo e Filosofia: Considerações sobre alguns temas e figuras”. In: *Revista Portuguesa de Filosofia*, t. 58, fasc. 4, p. 738-771, 2002.
- WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Movimento, 1975.

Recebido em: 10/09/2019

Aprovado em: 02/11/2019