

— Arte / Ciência - Criação / Investigação

Reflexões sobre a Teoria da Arte no Renascimento e Maneirismo

Margarida Calado

Preâmbulo

De quando em quando, na história da cultura, os artistas debatem-se com o problema da sua situação no plano da sociedade e da relação da actividade artística com outros ramos do saber. Quando os poderes estão plenamente cientes da importância das artes, a questão passa para segundo plano ou é quase esquecida, para depois voltar a aflorar. Temos então de decidir se é mais importante para a Humanidade a descoberta da penicilina por Fleming, ou o tecto da Sistina de Miguel Ângelo, quando afinal se poderá ironicamente dizer que uma «salva corpos», outro «salva almas» ou, simplesmente, as alimenta espiritualmente. E se em vez da penicilina for a bomba atómica, então temos a certeza de poder optar pela superioridade de Miguel Ângelo...

Hoje, com a entrada dos cursos de artes nas universidades, as relações da arte com a ciência e o debate sobre a investigação em arte constituem uma problemática assaz discutida. Pouco importa que no Renascimento, o maior investigador tivesse sido pintor e estivesse séculos mais à frente do que alguns cientistas: *Bisogna tenere presente che, in questo período, la scienza evolve più lentamente, è inceppata da pregiudizi dottrinali: le prime scoperte scientifiche del Quattrocento avvengono infatti attraverso l'arte e sarà un artista ad aprire, alla fine del secolo, il corso di una scienza autonoma* (ARGAN, 1980, II, 76). Falamos de Leonardo da Vinci mas o que nos revelam os desenhos medievais de Siena talvez prove que Leonardo já tem para trás de si um saber experimental e uma pesquisa científica. E como poderemos chamar aos procedimentos que levaram à descoberta dessa magnífica técnica da pintura a óleo tal como a praticaram os irmãos Van Eyck? Cremos que foi investigação e o método terá sido experimental. E como chamaremos às investigações «alquímicas» que levaram à tão desejada descoberta do fabrico da porcelana em Meissen no séc. XVIII? A resposta é a mesma.

E a tecnologia que permitiu a construção das pirâmides do Egipto ou das

abóbadas das catedrais góticas, ou os conhecimentos de engenharia hidráulica dos monges cistercienses, pressupõem investigação, são arte ou ciência? A lista seria interminável e acreditamos que a arte não tem de se justificar porque desde Alberti faz parte das artes liberais. Tem o seu lugar na Universidade como a História ou a Filosofia, que não incluem metodologias experimentais nem assentam em verdades matemáticas.

E, no entanto, parece que ainda na França do séc. XVII os *artistas nunca eram tão prósperos como os escritores*¹ (HAUSER, 1972, 616), o prémio Nobel contempla a Literatura ao lado da Medicina e da Física, mas esquece as artes plásticas e mesmo a arquitectura. Sentimos então obrigação de justificar o lugar das artes na Universidade, o papel da investigação na criação artística.

Acreditamos como Panofsky (1995: 20) na organização do saber no que ele chama a esfera própria da *natureza* e a esfera da *cultura*. As artes incluem-se portanto, ao lado da história, na «esfera da cultura» cujo objecto de estudo são os *testemunhos ou vestígios deixados pelo homem*². Estes tornam-se portanto o objecto de estudo da História da Arte quando se inserem naquilo que se pode entender como obra de arte, segundo o mesmo Panofsky (1995: 29), ou seja, «um objecto que fabricado pelo homem reclama ser esteticamente experimentado».

Já Alberti tinha aproximado a pintura da história, ao afirmar: *Posso muito bem deter-me a contemplar um quadro (...) com o mesmo prazer que sentiria lendo uma boa narrativa histórica, pois ambos – pintor e historiador – são pintores; um, pinta com a palavra, o outro com o pincel (De re aedificatoria, lib. VII, cap. X)*³.

Mas o que se pretende abordar não é a «legitimidade científica» da história, ou da história da arte em particular, e sim reflectir se o processo que conduz à criação de «obras de arte» pode ser legitimamente aproximado da investigação científica, não esquecendo que a ciência – *aqui entendida no sentido verdadeiro do termo, ou seja, como uma busca serena e autónoma do conhecimento, não como algo que estivesse subordinado a fins «práticos» - e as humanidades são irmãs pois têm a sua origem nesse movimento que com toda a razão se chamou descoberta (...) do mundo e do homem ao mesmo tempo* (PANOFSKY: 1995, 38).

1 A diferença entre o rendimento de um escritor e o de um artista é ainda expressão do velho preconceito contra o labor manual e a maior valorização das pessoas que não têm nada que ver com as artes manuais (Hauser, 1972, 616).

2 O sublinhado significa que no texto original as expressões estão em itálico.

3 Citado por Anthony Blunt, (1992). Tradução livre da autora.

Teoria da Arte no Renascimento e no Maneirismo

“Aqueles que estão apaixonados pela prática sem terem conhecimentos são como o marinheiro que se mete num navio sem leme nem bússola, e que nunca sabe ao certo para onde se dirige. A prática deve estar sempre fundada numa sólida teoria ...”

Leonardo da Vinci⁴

Esta frase de Leonardo da Vinci sintetiza o que pretendemos defender, comprovando a proximidade entre arte e ciência. E se Leonardo foi acusado por alguns contemporâneos por não ter tido uma educação humanista tradicional, Leon Battista Alberti, o criador da teoria da arte renascentista caracteriza-se precisamente por ter tido apenas formação teórica e nele, a prática da arquitectura e da pintura, decorrer do discurso teórico. Como ele próprio afirmou na dedicatória da edição italiana a Filippo Brunelleschi, organizou o seu tratado *Da Pintura* em três livros: *O primeiro, que é inteiramente matemático, mostra como esta nobre e bela arte mergulha as suas raízes na própria Natureza. O segundo põe a arte nas mãos do artista, distingue as suas partes e explica-as todas. O terceiro ensina ao artista como ele pode e deve atingir completo domínio e compreensão da arte da pintura.*⁵

De facto, o primeiro livro era dedicado à geometria e à perspectiva, tratadas não como matemático mas como pintor (Alberti: 1991, 37). Mesmo assim, na respectiva conclusão, Alberti sublinha que *só será um excelente pintor aquele que aprendeu totalmente a compreender os contornos e todas as propriedades das superfícies. Por outro lado ...aquele que não dominar diligentemente o que dissemos, nunca será um bom artista* (1991, 59). Assim, como em qualquer outra ciência, o fundamento da pintura está na matemática.

A outra questão que, como afirmámos, acompanha sempre esta, é a do estatuto social do artista. Por isso Alberti lembra que os Gregos proibiam os escravos de aprender a pintar, porque a *arte da pintura é na verdade produto de mentes livres e nobres intelectos* (1991, 63). E no último livro acrescentará que o pintor deve ser *bem versado nas artes liberais* (1991, 87).

Com a subida ao trono pontifício do seu amigo Nicolau V (1447), Alberti foi convidado a participar nas reflexões sobre o restauro da velha Basílica

4 H. Anna Suh – *Os apontamentos de Leonardo*, p. 299.

5 Tradução livre da edição inglesa Leon Battista Alberti – *On Painting*, p. 35.

de S. Pedro assim como nos projectos de arranjo da área do Vaticano. Só a partir de então se tornará arquitecto, ao mesmo tempo que escreve o seu tratado *De Re aedificatoria*, obra significativamente escrita em latim, a língua por excelência da erudição, além de que não era uma obra ilustrada, duas razões que a tornam apenas acessível a um círculo restrito de humanistas.

Brunelleschi, que terá sido um dos inventores da perspectiva, que faz da pintura uma ciência, é também considerado um artista-engenheiro: *the artist-engineer of the height of the fifteenth century was a socially prominent and respected figure, commissioned by powerful and wealthy patrons, well paid, and often regarded as one of the brightest ornaments in sovereign courts* (GALUZZI, 2007, 11). E uma das formas que muitos destes artistas-engenheiros encontraram de ver os seus créditos científicos reconhecidos, foi precisamente o redigir tratados teóricos de acordo com o modelo clássico de Vitruvius, e, embora esses tratados não tenham chegado a ser impressos, eram conhecidos e circulavam nos meios artísticos.

Apesar de não se conhecerem textos nem desenhos de Brunelleschi, os resultados obtidos na concretização das suas obras revelam um verdadeiro espírito científico, nomeadamente a sua capacidade para construir a cúpula da catedral sem uma estrutura de madeira que a suportasse. As autoridades florentinas receavam que a cúpula não se auto-sustentasse e curiosamente quem foi associado a esta difícil tarefa foi o próprio Ghiberti, que com / contra ele concorrera para a realização da porta de bronze do baptistério de Florença em 1401. Além da construção da cúpula, Brunelleschi inventou diversas máquinas, que são recordadas por outros artistas como o próprio Leonardo da Vinci. E na sua inscrição tumular ele ficou registado como inventor de extraordinárias máquinas (*plures machinae divino ingenio abe o adinventae*), tendo-se chegado a pensar em decorar o seu túmulo com placas de mármore representando as máquinas que ele inventou (GALUZZI, 2007, 24).

Francesco di Giorgio, arquitecto e engenheiro militar ao serviço de Virginio Orsini, entre outros senhores da Itália da época, foi também um dos inventores do Renascimento, cujos desenhos anotados demonstram essa capacidade inventiva, e foi ainda o autor de um Tratado de Arquitectura. Em relação a Alberti, tinha a vantagem do conhecimento prático, que o tornava capaz de adaptar a herança antiga às necessidades das construções do seu tempo. Pelas notas que acompanham os seus desenhos, podemos comprovar os seus métodos de trabalho, registando materiais e dimensões e aplicações específicas que podiam ser dadas às máquinas. Chega mesmo a referir testes que realizou para verificar a funcionalidade dessas máquinas, às quais tenta dar uma classificação sistemática.

A tradição iniciada por Francesco di Giorgio será continuada não só por Leonardo da Vinci, mas também por Giuliano e António da Sangallo e por Baldassare Peruzzi e Pietro Cataneo, entre outros (GALUZZI, 2007, 46).

Seria excessivo, num trabalho com estas características, tentar demonstrar que a investigação e os inventos de Leonardo da Vinci se enquadram no moderno espírito científico. Para Leonardo, a ciência tem o seu fundamento no valor da experiência e da observação. *É sobretudo graças ao que viu - ... - que ultrapassa em muito os seus contemporâneos, inclusivamente os especialistas nas diversas ciências que estudou* (BLUNT, 1992, 36)⁶. Uma das condições do avanço científico no séc. XVI foi precisamente a capacidade de pôr em causa saberes livrescos e fazer avançar a observação da natureza e a experimentação, que se traduzirão em novas teorias. É o próprio Leonardo que afirma: *Muitos pensam que podem culpar-me alegando que as minhas provas contradizem a autoridade de alguns homens, cujo juízo desprovido de experiência têm em alta consideração; tudo isso sem considerar que os meus trabalhos são o resultado da experiência pura e simples, que é a única mestra verdadeira.* (Cit. por BLUNT, 1992, 38).

É assim mais significativo que Brunelleschi tenha conseguido realizar diversos engenhos, ainda que nada tenha escrito, do que se tivesse realizado mais uma versão das «cinco ordens de arquitectura». Aliás, para ele *o objectivo final não é a reconstrução do antigo, mas a construção do moderno por meio da lição dos antigos* (ARGAN, 1999, 130). Na verdade, não devemos também esquecer que, ao longo dos séculos XVI e XVII, a investigação científica e as teorias daí decorrentes processam-se à margem da universidade.

No entanto, não queremos deixar de sublinhar que para Leonardo da Vinci a pintura é uma ciência porque tem o seu fundamento na perspectiva matemática e no estudo da natureza. Além disso, a pintura depende do olho que é o órgão sensorial que menos se engana, depois verifica os seus juízos com a medida e, finalmente, apoia-se nos princípios da geometria (BLUNT, 1992, 38-39). Mas a pintura difere das outras ciências porque implica a produção de uma obra de arte material que por sua vez reproduz certa parte da natureza. Mas a imitação da pintura é um acto científico e não um simples processo mecânico. E quando fala da natureza Leonardo não se limita ao homem, mas inclui outros seres vivos, como o cavalo e os seres inanimados. Para além disso, o artista é também um criador e, nesse sentido, pode inventar monstros, paisagens desconhecidas, montanhas, etc.

Leonardo entendeu o artista como sábio, mas também teve consciência de que ele é criador e inventor, para o que como afirma Blunt (1992, 49) *precisa de certas faculdades que não são necessariamente as do sábio*. Leonardo distingue a aprendizagem da geometria e da aritmética, que dependem da aplicação, da pintura *que só pode ser compreendida por aqueles a quem a natureza concede este dom* (cit. por BLUNT, 1992, 49). E curiosamente Leonardo também compara a faculdade da criação artística com o poder de Deus para criar o mundo: *Este poder divino que o saber do pintor contém, transforma o seu espírito noutra análogo ao divino, pois livremente pode criar seres diferentes, animais, plantas, frutos, paisagens, campos, abismos, lugares espantosos e aterrorizadores* (cit. por BLUNT, 1992, 50).

É, porém, no séc. XVI que devemos situar o princípio de carácter teórico que coloca definitivamente a criação artística ao mais alto nível, superando mesmo o da investigação científica ou da reflexão de carácter intelectual, já que a aproxima da capacidade de Deus como criador do mundo e do homem. E para isso contribuiu não tanto a teoria da arquitectura que fundamentalmente glosou o *De Architectura* de Vitruvius, mas obras diversas como *Il Libro del Cortegiano* de Baltasar Castiglione, que no seu primeiro livro disserta sobre os conhecimentos que deve possuir o verdadeiro cortesão, afirmando que o mesmo deve *saber desenhar e ter conhecimento da arte própria da pintura*, justificando que entre os Gregos *a pintura foi aceite no primeiro grau das artes liberais* (CASTIGLIONE, 2008, 71). E, mais adiante, defende a superioridade da mesma com o argumento recorrentemente apresentado pelos teóricos do Renascimento e Maneirismo: a pintura está ao nível da criação divina: *porque se pode dizer que a máquina do mundo, que nós vemos com o imenso céu resplandecente de estrelas brilhantes e no meio da terra cercada de mares, com tantos montes, vales e rios e ornada de tão diversas árvores, belas flores e ervas, é uma nobre e grande pintura, composta pela mão da natureza e de Deus. Quem pode imitá-la parece-me digno de louvor, e não é possível consegui-lo sem o conhecimento de muitas coisas...* (IDEM, *ibidem*).

Segundo Argan (1999) a arte da 2ª metade do séc. XVI, a que convençionalmente chamamos maneirista e que deriva, como Vasari pretendia, da obra de Miguel Ângelo, *é ao mesmo tempo arte e filosofia, ou filosofia expressa em forma artística, mudando assim os critérios gerais para a avaliação dos factos artísticos* (ARGAN, 1999, 311-12). E o que é mais importante, Miguel Ângelo não deixou textos sobre teoria da arte porque *as suas ideias estéticas não podem ser expressas de outro modo, a não ser na própria realidade formal da obra de arte* (IDEM, *ibidem*, 312). Assim esta não perde o seu valor, nem cai no *tecnicismo próprio da actividade prática, considerada como antítese*

da actividade espiritual (IDEM, *ibidem*). Por outro lado, Miguel Ângelo exprimiu muitas das suas concepções teóricas nos seus poemas. Ao contrário de Leonardo, não lhe interessava a imitação da natureza mas a procura da beleza e para isso procura-a no seu espírito porque ela provém de Deus, o que se enquadra na formação neo-platónica que recebeu na sua juventude na chamada «academia dos jardins» de Lourenço de Médicis.

Ora a partir de Miguel Ângelo, as artes figurativas – arquitectura, pintura e escultura – passam a ser denominadas como «artes do desenho» e, para ele, *o desenho enquanto linha ou traço, é imagem separada da matéria* (IDEM, *ibidem*, 313). E contrariamente ao que acontece com Leonardo da Vinci, em Miguel Ângelo *não há sinal de uma observação empírica, nem de nenhum outro interesse pelo espectáculo da natureza* (IDEM, *ibidem*, 314). Para Miguel Ângelo, pela imaginação o artista consegue alcançar uma beleza superior à da natureza. De acordo com as teorias neo-platónicas, o espírito transforma as imagens e aproxima-as das ideias que nele existem e provém directamente de Deus (BLUNT, 1992, 80).

Mais tarde, no tempo do Papa Paulo III, quando estava ligado ao círculo de Vittoria Colonna, Miguel Ângelo altera a sua posição e para ele, a beleza passa a ter um carácter efémero e portanto o amor que desperta não pode satisfazer plenamente o espírito. A verdadeira beleza é a espiritual que também é eterna e o amor eleva o espírito do amante até à comunhão com Deus (BLUNT, 1992, 83-84). Nesta época, os poemas de Miguel Ângelo reflectem influência do lado mais místico do neo-platonismo e esta tendência acentuar-se-á no último período da sua vida, expressando-se mais uma vez na sua obra final, a *Pietà Rondanini*. Nesta fase o amor mortal é totalmente abandonado e as coisas deste mundo são verdadeiras tentações, inclusivamente a própria arte, como se vê num dos seus últimos sonetos:

*Giunto è già 'l corso della vita mia,
Con tempestoso mar, per frágil barca,
Al comun porto, ov' a render si varca
Conto e ragion d'ogni opra trista e pia.*

*Onde l'affettuosa fantasia
Che l'arte mi fece idole monarca
Conosco or bene com' era d'error carca
E quel c'a mal suo grado ogn' uom desia.*

*Gli amorosi pensier, già vani e lieti,
Che fien or, s'a duo morte m'avvicino!
D'una so' l certo e l'altra mi minaccia.*

*Nè pinger nè scolpir fie più che quieti
L'anima, volta a quell' amor divino,
C' aperse, a prender noi, 'n croce le braccia.*

(Cit. por BLUNT, 1992, 94)⁷

Teremos assim, nos dois representantes da arte do Alto Renascimento, abertas duas vias do pensamento moderno: em Leonardo, o caminho das ciências, da observação, da investigação, da experimentação; em Miguel Ângelo, o caminho da reflexão filosófica, do pensamento puro, mas qualquer deles caminhos que encontram o seu lugar na universidade moderna.

E em Portugal?

O séc. XV português no plano artístico ainda está totalmente comprometido com situações de prática laboral que são próprias da Idade Média. Os artistas fazem a sua formação em oficinas, muitos estão ligados por laços parentais, e não existem textos que se possam aproximar da reflexão teórica em torno das artes.

Esta situação não se altera profundamente na primeira metade do séc. XVI em que, pelo menos, a prática pictórica ainda se mantém vinculada às referidas oficinas.

O primeiro teórico da arte portuguesa é Francisco de Holanda cuja actividade se inicia na primeira metade do séc. XVI, antes da preponderância do movimento contra-reformista em Portugal, e em círculos humanistas próximos de personalidades como André de Resende ou o bispo D. Miguel da Silva, a quem o citado Baldassare Castiglione dedicou a sua obra *Il Libro del Cortegiano* (1528).

7 A minha vida, frágil barca num mar tempestuoso, chegou ao porto comum, ali onde se entra para prestar contas de toda a acção, boa ou má. De modo que agora sei quanto a afetuosa fantasia, que fez da arte meu ídolo e meu rei, estava equivocada. Sei também o que o homem deseja contra o seu bem. As preocupações de amor, outrora vãs e alegres, em que se converteram agora que me aproximo de uma dupla morte? De uma estou seguro; a outra me ameaça. Nem pintar nem esculpir poderão acalmar o meu espírito; volto inteiramente para este amor divino que abriu os braços em cruz para acolher-nos.

Embora deva ter realizado a sua aprendizagem com o pai, António de Holanda, um iluminador de manuscritos, Francisco é dos primeiros a afirmar a superioridade intelectual do artista, distante do artesão. A sua viagem a Itália e o seu contacto com o que poderíamos chamar «o mundo da arte» na Roma do final da década de 30 do séc. XVI, quer acreditemos, ou não, na verdade do seu contacto com Miguel Ângelo⁸, fazem dele o artista português com uma concepção mais próxima dos teóricos humanistas e, curiosamente, é hoje em dia mesmo considerado com um precursor de Vasari e dos teóricos maneiristas do final do séc. XVI. Circunstâncias exteriores à arte, como a importância da Contra-Reforma que nos afastou do Humanismo italiano e mais tarde, o aparente desinteresse de D. Sebastião pelas questões artísticas, de que o mesmo Holanda dá testemunho na sua obra *A Ciência do Desenho*, e, finalmente, a ocupação filipina, acabam por impedir que as ideias de Holanda desabrochem e encontrem seguidores em Portugal, embora a reivindicação do estatuto liberal das artes se tenha mantido.

De reflectir o facto de que, precisamente em Portugal, onde os Descobrimientos deram a primazia ao «saber de experiência feito» em oposição ao saber livresco, não se tenha desenvolvido uma expressão artística ou mesmo uma teoria que se possam aproximar dos avanços nos capítulos da astronomia, da cosmografia, da zoologia, da botânica ou da farmacopeia. Nesta época, as artes caminharam no sentido do idealismo platónico, depois, da espiritualidade da Contra-Reforma, e viraram as costas aos progressos científicos.

Em Holanda encontramos a associação da pintura ao desenho e à ciência. Falando de pintura afirma que *esta ciência é digna de reis e príncipes católicos e cristãos... porque... o homem excelente e claro não o poderá ser sem entender o desenho e ainda saber fazê-lo* (HOLANDA, 1984, 17-18). E mais adiante sublinha a supremacia da pintura sobre a escultura e arquitectura: *não somente a escultura é parte e membro da pintura, mas assim como escultor não o pode ser sem saber desenhar ou pintar* (IDEM, 34); e mais adiante: *Sobretudo será o desenhador ou pintor de que falo mestre de arquitectura (...), para saber a ordem e simetria do edificar* (IDEM, *ibidem*). Mas vai mesmo mais longe ao afirmar a supremacia da pintura sobre todo

8 Giulio Carlo Argan afirma expressamente: *todos sabem que se trata de uma reconstrução literária na qual apenas alguns trechos (...) referem com certa exactidão a concepção do mestre* (1999, 311).

Anthony Blunt considera que *es probable que nunca tuviera una amistad íntima con Miguel Ângelo, mas su testimonio es importante porque nos lleva a un período de la vida de Miguel Ângel sobre el que no tenemos mucha información de los biógrafos* (1992, 75).

o conhecimento humano: *o desenho ou pintura é princípio e capitão das mais das coisas que costumam os mortais* (IDEM, *ibidem*).

Estas mesmas ideias são retomadas em 1571, quando escreve *A Ciência do Desenho*, já desiludido com o pouco interesse pela sua arte, vivendo retirado como *lavrador num Monte que está entre Sintra e Lisboa* (HOLANDA, 1985, 45). Curiosamente esta obra aproxima-se do *Discurso sobre as utilidades do Desenho...* que Machado de Castro escreverá mais de duzentos anos depois, no sentido em que pretende demonstrar que o Desenho (ou a Pintura) está ao serviço da Igreja como do poder político (de Reis e Imperadores), contemplando cidades, fortalezas, templos, retábulos, alfaias e vestes litúrgicas como jóias e vestidos, jardins, fontes, aquedutos e pontes, brasões e divisas, armas, arreios de cavalos e tudo o que se possa imaginar.

No entanto, o conceito de pintura apresentado por Holanda está evado de neo-platonismo, quando afirma que escreve *daquela ciência, não só aprendida por ensino doutros pintores, mas naturalmente dada por o sumo mestre Deus gratuita no entendimento, procedida de sua eterna Ciência, a qual se chama DESENHO, e não debuxo ou pintura* (1985, 20).

E, logo de imediato, explicita o que entende por Desenho: *aquela ideia criada no entendimento criado, que imita ou quer imitar as eternas e divinas ciências incriadas, com que o muito poderoso Senhor Deus criou todas as obras que vemos; e compreende todas as obras que têm invenção, ou forma, ou fermosura, ou proporção ou que a esperam ter, assim interiores nas ideias, como exteriores na obra* (HOLANDA, 1985, 21).

Aqui se coloca, evidentemente, o problema da criação artística. O pintor é comparável a Deus, que não só criou a natureza, mas concedeu ao homem a capacidade de também criar obras que pré-existem no mundo das ideias e depois se concretizam nas obras.

Ficará fora de questão a partir daqui o considerar o aspecto manual da arte, que é actividade que convém aos próprios reis, porque não só ficarão habilitados a entender a arquitectura, a escolher os melhores desenhos para praças e cidades e fortalezas, mas ao desenhar os rostos, ficarão capazes de entender pela fisionomia os homens mais aptos a desempenhar elevados cargos, como vice-reis ou embaixadores (HOLANDA, 1985, 37-38). Neste aspecto, Holanda aproxima-se de Castiglione, que também refere que *muitos outros personagens de nobres famílias ... foram célebres nesta arte, da qual, além de ser muito nobre e digna, se retiram muitas utilidades, principalmente na guerra, para desenhar as regiões, os sítios, os rios, as pontes, os castelos, as fortalezas e coisas semelhantes, que, mesmo que tenham ficado bem im*

pressas na memória, o que é coisa muito difícil, não podem ser mostradas a outrem. (CASTIGLIONE, 1985, 71).

É bastante interessante acentuar que, embora haja de comum entre estes autores a defesa da utilidade da pintura, no entanto, Castiglione reconhece que uma das finalidades da arte é simplesmente o prazer que está ligado à fruição estética: *...e quando não se retirar outro prazer ou proveito além de servir para julgar da excelência das estátuas antigas e modernas, dos vasos, dos edifícios, das medalhas, dos camaféus, dos entalhes e coisas semelhantes, bastará que dê a conhecer também a beleza dos corpos vivos, não só na delicadeza do rosto, mas também na proporção de tudo o resto, tanto dos homens como de qualquer animal. Vede, pois, que ter conhecimento da pintura causa um enorme prazer* (IDEM, ibidem, 75).

Mas Holanda está preocupado em defender a nobreza da pintura, que é ciência...*digna dos reis e príncipes católicos para serem mais perfeitos. E justifica: Porque tenho eu para mim que o homem excelente e claro não o poderá bem ser sem entender o desenho e ainda saber fazê-lo, porque toda a discrição e o engenho e o saber está no entendimento do desenho da pintura, pois ele é uma das coisas em que o eterno e imortal Deus deu mor licença aos homens que o pudessem imitar na obra do intelecto e das mãos, o qual desenho ou pintura muito se aparta e é diferente do que a mais da gente cuida, e é muito mais alto* (HOLANDA, 1984, 18).

E logo no capítulo seguinte, Holanda considera Deus o primeiro pintor através da própria criação do mundo e do homem. E define pintura como *uma declaração do pensamento em obra visível e contemplativa, e segunda natureza* (IDEM, ibidem, 20).

Sendo a pintura uma tarefa nobre e elevada, quase divina, não pode ser pintor qualquer homem. Terá de nascer com esse dom que vem de Deus, mas também já deve existir num dos seus progenitores. Os seus mestres serão a natureza e a Antiguidade. Mas o fundamental, na pintura, é a *invenção*, que Holanda chama *ideia*, a qual há-de estar em o pensamento. E sendo a mais nobre parte da pintura, não se vê de fora, nem se faz com a mão, mas somente com a grande fantasia e imaginação. E mais adiante acrescenta: *e depois dele nesta meditação ter longamente imaginado, e enjeitado muitas coisas, e escolher de bom o mais fremoso e puro, quando já o tiver consultado mui bem consigo, ainda que com nenhuma outra coisa tenha trabalhado senão com o espírito, sem ter posto outra alguma mão na obra, pode-lhe parecer que tem já feito a mor parte dela* (IDEM, ibidem, 42-43).

Reflectindo sobre o processo da criação artística, Holanda considera

que a maior parte do mesmo decorre na mente do artista, tal como qualquer outra tarefa de carácter intelectual. A execução, que vem depois, é uma parte mínima da obra. E nisto o artista se aproxima de Deus, de quem na verdade provêm todas as ideias.

Estes conceitos têm evidentemente a sua origem no neo-platonismo florentino e podem-se aproximar de Vasari quando este afirma: *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 de certo modo o produto* (Cit. por PANOFSKY, 2000, 61). De facto, para o pintor e teórico italiano, a ideia parece ter a sua origem na experiência, o que contraria a tradição neo-platónica de que o nosso Holanda se faz eco.

Segundo Panofsky, a partir da 2ª metade do séc. XVI, a palavra Ideia torna-se equivalente a «imaginação» (2000, 62). Para o mesmo autor, a teoria renascentista não tinha sentido a contradição entre o génio e as regras ou entre o génio e a natureza. Será a nova interpretação dada à Ideia *que ao mesmo tempo garante e limita a liberdade do espírito do artista em relação às exigências da realidade* (IDEM, ibidem, 68-69).

Com o Maneirismo tudo muda e, por um lado, a arte parece ter-se afastado decididamente da ciência, na medida em que a teoria se opõe à rigidez das regras matemáticas, contraria a verdade da anatomia (Greco, por exemplo) e renuncia à perspectiva geométrica, quer colocando as figuras num mesmo plano, quer criando múltiplas perspectivas.

Segundo Panofsky, são postas em causa as representações do corpo humano tal como tinham sido praticadas e teorizadas por Leonardo, Piero della Francesca ou Dürer, *porque todos esses teóricos concordavam em pensar que as proporções do corpo humano, tomado em repouso, deviam ser rigorosamente estabelecidas pelas matemáticas* (2000, 75).

Uma das grandes conquistas do Maneirismo está na liberdade que o artista tem de, conhecendo a regra, ter autonomia para não a cumprir, o que seria impensável para o mundo científico. Ou talvez não, porque para Galileu a ciência também utiliza a experiência até certo ponto. A partir de determinadas circunstâncias, verifica que a experiência é apenas um caso particular.⁹

Federico Zuccari afirma explicitamente *que a arte da pintura não extrai seus princípios das ciências matemáticas e que não há necessidade de recor-*

9 Por exemplo, uma bola posta em movimento ficaria indefinidamente em movimento se não fosse o atrito do ar ou da própria superfície sobre a qual rola.

rer a estas para aprender as regras e as normas de tal arte, nem mesmo para raciocinar especulativamente sobre ela; a Pintura não é filha das matemáticas mas da Natureza e do Desenho. E mais adiante, comentando os esforços de Leonardo para encontrar regras matemáticas que lhe permitissem mover e torcer as figuras, conclui: *Penso que essas regras matemáticas deveriam reservar-se às ciências especulativas da geometria, astronomia, aritmética e outras semelhantes...* (cit. em PANOFSKY, 2000, 214-215). E a justificação é simples: *o espírito do artista deve ser aberto e não submisso, isto é, não deve depender mecanicamente de semelhantes regras* (IDEM, *ibidem*, 76).

De todas as questões levantadas pela teoria da arte maneirista, uma se destaca que é saber como pode o espírito formar uma representação que não tem a sua origem nem somente na natureza nem no homem, ou seja, segundo o mesmo Panofsky questiona-se a *possibilidade da criação artística em geral* (IDEM, *ibidem*, 81). No fundo, teóricos como Lomazzo, Zuccari ou Vincenzo Danti representam a transição de uma época em que a teoria da arte era competência dos artistas, para outra em que passa a ser competência dos filósofos e letrados, de modo a constituir uma estética normativa. A solução está na especulação metafísica.

É assim que Zuccari distingue o *disegno interno*, que precede a execução e é independente dela, do *disegno esterno*, ou seja o que corresponde à prática artística, seja ela pintura, escultura ou arquitectura. Foi Deus que deu ao homem aquela centelha divina que lhe permite criar um mundo que não imita a natureza, mas rivaliza com ela: *Deus quis igualmente dar ao homem a faculdade de formar em si mesmo um desenho interior intelectualivo a fim de que pudesse conhecer assim todas as criaturas e formar dentro dele um novo Mundo...; a fim de que, igualmente, por esse desenho, como que imitando Deus e rivalizando com a Natureza, pudesse produzir infinitamente coisas artificiais semelhantes às naturais; e de que através da escultura e da pintura, nos fizesse ver novos paraísos na terra* (cit. por Panofsky, 1994, 228-229).

O desenho interno é um dom, uma emanção da graça divina e o artista tem poder para se libertar da imitação da realidade e para criar fantasias e coisas diversas e fantásticas. E embora fosse na natureza que o artista encontrou os elementos, estes, combinados, produziram formas não naturais ou «monstros». É o que acontece, por exemplo, no Parque Bomarzo, perto de Viterbo, onde se lê: *Ó vós que deambulais pelo mundo buscando com avidez grandes e estupendas meraviglie, vinde para cá, onde há terríveis máscaras, elefantes, leões, ogres e dragões* (SHEARMAN, 1978, 164).

Assim, a nível do *disegno esterno*, Zuccari considera três formas: 1) o *disegno naturale*, ou seja, a imitação da natureza e os que se ficam por este

nível, o teórico considera-os *simplici naturali*, sem teoria, ou seja, artesãos. 2) O *disegno artificiale*, cujos criadores são considerados dignos de grandes elogios. 3) O *disegno fantástico-artificiale*, que se pode considerar o fim último da arte na sua capacidade criadora e inventiva (HOCKE, 1967, 65-66).

A essência da criação artística para teóricos e poetas do maneirismo está, por um lado, na capacidade de deslumbrar, de espantar, por outro, no fazê-lo criando proximidade entre os objectos mais afastados. Assim, para Emanuele Tesauro (1591-1667), o poeta é aquele que é capaz de *estabelecer relações entre os objectos mais afastados* (cit. por HOCKE, 1967, 16). Toda a poesia maneirista europeia, conhecida entre nós como conceptismo, em Espanha, como Gongorismo, do poeta Luís de Gôngora, marinismo ou também onceptismo em Itália, do poeta Giambattista Marino, se enquadra nesta perspectiva da criação, afirmando o último explicitamente:

E del poeta il fin la meraviglia
Chi non sa far stupir vada alla striglia¹⁰

(Cit. Por HOCKE, *ibidem*)

Aqui está implícito um conceito de beleza que já não é o reflexo da beleza divina, mas como diz Zuccari, *quanto mais a obra de arte ilude, mais ela é perfeita* (Cit. por HOCKE, 1967, 57).

Muitos dos pressupostos teóricos desta época aproximam a arte maneirista da arte moderna, como já o propuseram tanto Hauser¹¹ como Hocke na já citada obra. O problema da relação entre arte e ciência não se pode resolver pela simples aproximação do processo da criação artística com os métodos experimentais. A arte pode ser abordada por via das chamadas ciências humanas – a história, a psicologia, a sociologia, a antropologia – como pode ser objecto de interpretação filosófica ou estética, e em certos momentos desencadeia processos de reflexão e debate teórico sobre a sua essência, como aconteceu no séc. XVI.

10 E do poeta o fim é a maravilha. / Quem não sabe fazer espantar vá para a charrua (tradução livre da autora).

11 *El manierismo, la crisis del Renacimiento y los origenes del arte moderno*. Madrid: Guadarrama, 1965.

Epílogo

Do homem pré-histórico não conhecemos que tenha sido investigador, ou cientista, mas temos a certeza que era Homem como os actuais – e como tal, criou arte... E como muito bem disse Francisco de Holanda, duvidar *que coisa é a pintura, se é arte, se é ofício, se é coisa nobre ou inobre, se é coisa leve e ridícula, ou mui gravíssima e intelectual, a qual dúvida não nasce senão entre os engenhos inobres e tristes* (1984, 42).