}2.2.

Estéticas do Renascimento

José Acácio Castro*

«Assim, o pintor estudioso conhecerá todas estas coisas a partir da natureza e examiná-las-á consigo mesmo muito assiduamente, de modo que cada um esteja e continuamente estará, desperto com os olhos e com a mente nesta investigação e obra.»

(Leon Battista Alberti, *Sobre a Pintura*, 1495)

«O pintor é dono de todas as coisas que podem cair no pensamento humano; porque, se ele desejar ver belezas que o apaixonem, será senhor de gerá-las [...]. Com efeito, o que está no universo por essência, presença ou imaginação, ele o tem primeiro na mente e, depois, nas mãos.»

(Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*,VI,1498)

É consensual a afirmação de que, paralelamente à revolução copernicíana, a modernidade nos trouxe uma revolução antropocêntrica. A cultura pronunciadamente religiosa e teocêntrica do período medieval cede lugar, a partir do Renascimento, a uma cultura dominantemente laica, e onde o centro de gravidade passa a ser já não Deus, mas o próprio homem. O subjetivismo

* Faculdade de Teologia e Centro de Estudos do Pensamento Português da Universidade Católica Portuguesa – Porto.

cartesiano e kantiano são talvez os pontos mais paradigmáticos deste processo, que inevitavelmente se manifestará também no domínio estético.

A pintura de Giotto será possivelmente a última expressão de uma arte confessionalmente cristã e, a partir de Masaccio, dos mestres flamengos e florentinos, de Leonardo e Miguel Ângelo, a pintura e a escultura emancipam-se de qualquer pressuposto teológico e centram-se na busca de novos caminhos para a criação, celebrando a natureza e o homem.

Este apresenta-se como o único sujeito responsável e inspirador dessas novas leis da criação estética e, ao mesmo tempo, desloca o seu olhar do universo metafísico, que frequentemente se exprimia através de uma linguagem simbólica, dedicando a sua atenção analítica e criativa ao universo material, à natureza e ao corpo e figura humanos.

Quando nos detemos na reflexão estética produzida no Renascimento, somos confrontados com um facto de relevo: ela não é produzida por teólogos ou filósofos, mas pelos próprios artistas que, ao escreverem tratados sobre pintura, escultura ou arquitetura, neles inserem naturalmente reflexões sobre a beleza, a criação ou a arte em geral. Os casos mais significativos são os tratados de Alberti sobre arquitetura, *De re aedificatoria,* sobre escultura, *De statua*, e sobre pintura, *De pintura*, e o tratado de Leonardo da Vinci, *De pintura.*

Por um lado, isto significa uma conquistada autonomia dos próprios artistas em relação a filósofos, teólogos ou letrados em geral, sobre a legitimidade de sustentar um discurso reflexivo sobre estética, ou sobre a produção artística em geral; por outro, significa que começa a não fazer sentido uma especulação sobre estética desligada, alheada do próprio *fazer estético.*

O próprio *lugar estético* adquire nova centralidade. Não basta contemplar o mundo enquanto obra de Deus para aceder à Beleza. É necessário cada vez mais um olhar crítico, atento, aberto à novidade criativa, aí onde a obra de arte emerge no confronto dinâmico, por vezes mesmo dramático entre o homem e a matéria, dotada de finas e complexas leis. O *artista* e a *sua arte* serão os principais objetos do pensar estético, mesmo que o *Belo* ou a *Beleza* permaneçam sempre presentes no horizonte desse pensamento ou desse discurso. Numa escala de prioridades intencionais e interpretativas, a relação Deus-homem-natureza é progressivamente substituída por Homem-Natureza-Deus. Ilustrativamente, não nos esqueçamos que Leonardo da Vinci se converteu à fé católica no seu leito de morte, muito depois de ter pintado a sua magnífica Ceia. A arte, mais do que uma expressão finita de finalidades divinas e infinitas, é uma interrogação, uma interpelação a essas supostas finalidades.

Se procurarmos encontrar elementos essenciais comuns à estética renascentista, quer em Itália quer nos Países-Baixos, duas tendências emergem: o naturalismo e o centramento no corpo e na figura humanos.

Em ambos está presente a vocação da cultura do Renascimento: o regresso aos clássicos gregos. No entanto, esse *renascer* faz-se a partir de novas premissas, acrescentando tendências e características específicas da época.

O naturalismo renascentista tem frequentemente um carácter *decorativo,* e subjaz-lhe uma atitude de análise, de *observação empírica* minuciosa da natureza. Uma atitude contagiada, aliás, pelas novas práticas científicas, particularmente da física, mas que em breve se alargarão à química, à biologia, à medicina, culminando com uma prática com consequências relevantíssimas para a nova arte: a dissecação dos cadáveres, permitindo um conhecimento rigoroso da anatomia humana.

Seriam inúmeros os exemplos desse naturalismo decorativo, mas podemos reter dois que se destacam: *O nascimento de Vénus,* de Sandro Boticelli, de 1482, e *Ninfa numa paisagem,* de Jacopo Palma, de 1520. O decorativismo revela-se essencialmente na pintura e, quase sempre, como se fosse uma *paisagem de fundo,* obedecendo às novas leis da perspetiva, rigoroso no detalhe dos elementos, realista e profuso na cor, e, surgindo em primeiro plano, como que dominando o espaço pictórico, a figura humana. Nestes casos, duas belas mulheres praticamente nuas, uma Vénus e uma Ninfa, algo impensável num Giotto, num Fra Angelico, algumas décadas antes, mas que já encontráramos profusamente na arte grega.

Estas significativas novidades temáticas e estilísticas revelam todavia algo de mais essencial, um elemento intrínseco à mentalidade do *risorgimento*: a natureza é bela, boa e inocente, mesmo a natureza humana na sua nudez primitiva. O homem, qual Adão ou Eva antes da queda, surge assim reconciliado com a Mãe Natureza, e a presença vigilante do divino adivinha-se sobrevoando ou mesmo imanente a este espaço idílico, onde ainda não há sombra de pecado.

Num plano religioso ou metafísico somos reenviados para um universo mítico povoado por anjos, cupidos, Vénus, ninfas, fontes, plantas, animais e elementos marinhos carregados de significados simbólicos, recuperando uma dimensão do maravilhoso pagão e distanciando-se claramente do misticismo gótico, ainda tão recente. Poderíamos mesmo afirmar que, em muitos casos, a Mãe Natureza substitui Deus Pai no preenchimento desse significado religioso que, apesar de tudo, ainda está presente em muita da arte renascentista. E, num plano estético, no que se refere especificamente ao valor da Beleza, estamos claramente perante uma mundividência onde a imanência sobreleva a transcendência.

O relevo dado ao corpo e à figura humana é outro elemento distintivo da estética renascentista.

E aqui podemos distinguir dois aspetos essenciais: a figura humana, seja o rosto ou o corpo inteiro, surge invariavelmente em primeiro plano, sobretudo

na pintura, ocupando não só a primazia do espaço físico mas também do espaço temático. O retrato de personagens destacadas é a expressão mais genuína, porque nova e inovadora na sua técnica, desse antropocentramento a que já me referi. Não esqueçamos que é nesse período também que a figura social do *artista* emerge, assinando pessoalmente as suas obras, e celebrando assim a criatividade subjetiva, frequentemente interpretada como exclusivamente humana. O vínculo a Deus Criador desvanece-se e em muitos casos desaparece mesmo.

O outro aspeto tem a ver com a proliferação de estudos científicos do corpo humano, onde as leis da simetria e da proporção são sujeitas a uma malha de determinações matemáticas e geométricas. Albrecht Dürer desenha a *Tabela antropométrica, Sobre a simetria dos corpos humanos,* em 1528, Di Lucio a *Figura vitruviana,* em 1521, e Leonardo da Vinci o célebre *Esquema das proporções do corpo humano,* em 1530, referindo apenas os mais célebres. Em todos eles domina a convicção de que as leis da arte são também as leis da ciência, particularmente da matemática, e que o corpo humano é o objeto onde essa integração melhor se exprime.

O regresso aos ideais gregos de proporção e simetria faz-se agora com uma legitimidade não só artística, mas científica, não só expressiva, mas racional, celebrando também o ideal renascentista de unificação e harmonização de todos os saberes. A intuição pitagórica de uma Beleza regida pela lei do número, antes confinada à harmonia das esferas, surge agora concretizada no ente que melhor, mais detalhada e complexamente, exprime as leis da natureza: o homem.

Alberti – uma estética da perfeição

Alberti é o primeiro grande teórico dos ideais estéticos do Renascimento e o primeiro grande classicista afastando-se decididamente da estética medieval. Nesta, o simbolismo, como no românico, e o apelo à transcendência, como no gótico, impediam uma representação da realidade unicamente sujeita às leis da proporção e da harmonia. O desejo de evocar ou sugerir o divino justificava, caso fosse necessário, uma representação menos realista ou menos harmoniosa da realidade sensível.

Alberti, arquiteto de arte e profissão, é um autêntico homem do renascimento: nele está presente uma espécie de divinização da vida, de celebração da realidade sensível, e um desejo estético profundo de obedecer às leis da proporção e harmonia, fazendo renascer os ideais do classicismo grego.

No *De re aedificatoria,* obra de maturidade, transmite-nos a sua conceção de Beleza:

> «A beleza é uma certa conveniência racional (concinnitas), mantida por todas as partes de um todo para o efeito a que pretendemos aplicá-las; e isso de tal modo que nada se possa acrescentar, diminuir ou mudar sem grandemente prejudicar a obra. [...] Eu diria que esta "concinnitas" participa da nossa alma e do nosso juízo. O domínio em que ela pode agir e florir é vasto: abrange a vida e o pensamento dos homens, e determina e modela o mundo»[1].

Poderíamos traduzir o termo *concinnitas* como harmonia, perfeição, mas, para entender o seu significado profundo, teríamos de o relacionar com o ideal grego de *mimesis,* um ideal estético onde a *concinnitas* deverá ser enquadrada.

A importância do tema merece que regressemos pontualmente aos gregos e aí nos detenhamos.

Para a filosofia grega, e particularmente para os seus maiores expoentes, Platão e Aristóteles, a arte é essencialmente imitação (*mimesis*) da natureza ou da ação humana. Aqui radica uma conceção unificada da arte, extensível a quase toda a cultura grega, e a convicção de que o Belo ou a Beleza, seja qual for o seu conteúdo específico, surge e enquadra-se neste arquétipo da ação e do pensamento humanos que é a *mimesis.*

Em Platão, as conceções estéticas surgem na continuidade da sua Teoria das Ideias. Assim a ação e a contemplação estéticas são uma via de aproximação do Mundo das Formas, essencialmente através da razão. É, aliás, na periferia do cume desse Mundo Ideal que se situa a ideia de Beleza, objetivo último da estética. Isto torna-se possível porque, se a realidade sensível é *cópia* das ideias, as obras de arte são cópias da natureza, reforçando, intensificando, através desta dupla *mimesis*, logo, desta dupla participação, o impulso ascensional da alma em direção ao Belo e deste ao Bem. É a este facto que Alberti indiretamente alude quando refere, no texto citado, que a «*concinnitas* participa da nossa alma e do nosso juízo».

Através desta conceção Platão afasta decididamente a atividade estética e a arte do prazer, dos impulsos ou mesmo do subjetivismo. É, no contexto da cultura grega, um Platão antitrágico, repudiando, como ele escreve na República:

[1] Alberti – *De re aedificatoria,* Livros VI e IX.

> «Os amantes das audições e dos espetáculos que se comprazem a degustar boas vozes, cores e formas e todas aquelas coisas em que entram estes elementos, mas a sua mente, contudo, é incapaz de ver a abraçar o Belo em si mesmo»[2].

O apreço de Platão pela poesia, música e arquitetura e a sua depreciação das artes representativas, da pintura e da escultura traduzem este gesto essencial da opção por uma razão formal, que, para se afirmar em plenitude, necessita de depreciar os dados mais tangíveis da natureza, da emoção e da sensibilidade. Uma atitude que aliás se inspira na conceção pitagórica de uma Beleza de existência etérea e regida por leis matemáticas, tal como a métrica poética ou as leis geométricas da arquitetura. Serão essas mesmas leis que Alberti elegerá vinte séculos mais tarde como ideal de harmonia, perfeição e beleza.

Aristóteles dispersou as suas reflexões estéticas na *Poética,* na *Retórica,* na *Física* e na *Metafísica*, o que nos indicia o carácter transversal e abrangente do ato estético, artístico e da fruição da Beleza.

Na *Física* a arte surge como uma *poiésis* consciente, baseada no conhecimento, dotada de regras e tendente a um fim determinado, do mesmo modo que a natureza[3]. Ainda na *Física*, Aristóteles define a *arte* como, por essência, uma atividade do espírito que está ao lado da *ciência*, como meio de conhecimento da realidade, e da *prudência,* que inspirada na lei moral emite um juízo sobre a ação, orientando o comportamento humano. Esta última definição será aliás fundamental para a sua teoria da tragédia.

Na *Metafísica*, entre os homens, distingue aqueles que só conhecem através da experiência daqueles que conhecem através da ciência e da arte, pois estes, mais sábios, conhecem não só as coisas mas também as suas causas[4]. No entanto, a arte exige o conhecimento do modo como as coisas se produzem,

> «umas por transformação, como uma estátua de bronze, outras por adição, como as coisas que crescem, outras por subtração, como o Hermes esculpido da pedra, outras por composição como uma casa, e outras por mudança, como os objetos modificados na sua matéria»[5].

Deste modo, o artista conhece os fins e os meios como, através da arte, o conhecimento se transforma em ação.

[2] Platão – *República,* V, 476 b.
[3] Aristóteles – *Física*, II, 8, 199 a-b.
[4] Idem – *Metafísica*, I, 1, 981 a 25ss.
[5] Idem – *Física*, I, 7, 190 b.

A arte é pois essencialmente uma *poiésis*, uma produção que, articulando meios e fins, exige uma *habilidade específica,* uma *recta ratio factibilium,* para se concretizar. Deste modo, «a arte ou realiza o que a natureza é incapaz de terminar, ou o imita»[6].

É neste contexto que surge a aceção aristotélica da arte como *mimesis*, integrada numa ação humana extremamente abrangente mas rigorosa nas suas competências, sendo impossível conceber a dimensão estética contemplativa sem uma teoria da ação que integra meios, competências e fins. Só deste modo a arte caminha a par da natureza, imitando-a, mas também recriando-a.

Esta profunda integração e interação entre a arte e os dinamismos da vida permite aceitar naturalmente que a arte seja também um meio de proporcionar prazer. Não como um fim em si mesmo, mas um prazer em vista ao conhecimento. Só assim se compreende também, na profunda reflexão que Aristóteles faz sobre a tragédia, o modo como complementa o *pathos,* a emoção, com o conhecimento pedagógico e ético que é o fim último de qualquer representação artística.

Significativamente, Alberti recolhe esta conceção holística da arte, esta exigência de extrema atenção ao detalhe concreto, sensível, sem perder de vista a elevação dos fins a que se destina. Escreve ele no tratado *Da Pintura*:

> «Assim, o pintor estudioso conhecerá todas estas coisas [os pormenores da realidade] a partir da natureza e examiná-las-á consigo mesmo muito assiduamente, de modo que cada um esteja e, continuamente estará, desperto com os olhos e com a mente nesta investigação e obra. Observará o colo de quem se senta; observará a suavidade das pernas de quem ceifa de seios pendentes; notará todo o corpo de quem estiver direito, e não haverá nenhuma parte da qual não saiba o seu ofício e a sua medida»[7].

Se em Platão o âmbito de exercício da *mimesis* se confinava à relação arquétipo – cópia (realidade) – cópia da cópia (arte), ocupando o homem apenas um lugar e função de mediador, de propiciador deste dinamismo essencialmente objetivo, em Aristóteles a situação é muito diferente.

Na *Retórica*, ao refletir sobre a música, a dança e a poesia, o autor refere-se à retórica como uma propriedade das obras e das representações, mas também como produto da *intencionalidade artística* do sujeito, neste caso do criador, do

[6] *Ibidem*, II, 8, 199 a.
[7] Alberti – *Da Pintura.*

artista[8]. E na *Poética* ele enquadra essa *intencionalidade* no conjunto das convenções e hábitos culturais da sociedade em que o artista se insere[9].

Em Aristóteles, o sujeito da arte, quer individual quer coletivamente, adquire uma densidade e uma importância decisivas no que se refere quer à *poiésis* estética, quer à própria determinação do Belo, onde a margem de intervenção subjetiva aumenta claramente. Assim, se quisermos encontrar um antecessor e inspirador na Antiguidade para a *figura* e *função* do artista renascentista, teremos certamente de recorrer a Aristóteles.

É por ele, por sua iniciativa, e através dele, pelo seu saber-fazer, que os universais poéticos, cuja existência Aristóteles não nega, se encarnam na «estrutura mimética das ações e da vida»[10].

E Aristóteles especifica como atingir essa *estrutura mimética,* aproximando-nos, através dela, da Beleza, cooperando na sua realização. Não por meio de elementos avulsos e isolados da realidade como cores, sons, formas, mas através da *composição* e da *harmonia.* E esta lei abrange todas as expressões artísticas, desde a música, a poesia e a pintura até à sublime arte representativa da tragédia que ele tão bem analisou na *Poética.*

De facto, também na tragédia o importante não são atos isolados, belos gestos ou palavras que imitem a realidade, mas a estrutura interna, o encadeamento quase lógico do trama, que, dirigindo-se a uma finalidade, nos ensina a pensar e a agir através do perene princípio do *justo meio* ou *justa medida*, e serve de modelo moral para as ações e sentimentos humanos, purificando as paixões através das experiências dramáticas do terror e da piedade.

A *mimesis* aristotélica, pela mediação das obras de arte, pretende estabelecer um autêntico vínculo estético, ético e gnosiológico entre produtor e fruidor do acontecimento estético. Aquilo que se pretende é, pois, uma espécie de osmose anímica que, pela arte, eleve o espírito, elevando os níveis de compreensão, deliberação e fruição estética da realidade.

E aqui regressamos às palavras iniciais de Alberti. De facto, a *concinnitas,* enquanto harmonia, proporção, perfeição, envolve o nosso (do criador e do fruidor) juízo, a nossa alma, abrange a vida e o pensamento dos homens, modelando o mundo.

A contemplação estética, o encontro fulgurante com a Beleza, é o cume deste processo que abrange todas as nossas faculdades, de uma forma dinâmica, quer no indivíduo, quer no coletivo que o envolve.

[8] Aristóteles – *Retórica,* I, 11, 1371 b.

[9] Idem – *Poética,* 1448 b 4-21.

[10] A expressão muito elucidativa e expressiva é de Sixto Castro, *En Teoria es Arte, una Introduccion a la Estetica,* p. 58.

Poderíamos assim dizer que há uma conceção antropológica holística a sustentar este ideal estético. No entanto, esse relevar do *todo* como unidade orgânica é, como vimos, transmitido à própria conceção de obra de arte, quando no *De re aedificatoria* Alberti afirma que a Beleza de uma obra depende da integração harmoniosa de todas as suas partes. Se uma faltar, perde o *todo* a sua harmonia, *concinnitas.*

Este ideal terá a sua concretização genuína através da conceção da obra de arte como *unidade orgânica.* Deste modo, Alberti supera um certo formalismo presente quer em Platão, quer em Aristóteles, e sublinha que a verdadeira *mimesis,* assim como a verdadeira harmonia não são exteriores, mas só existem quando o *ritmo interior da criação* sugere o *ritmo da natureza e da vida* – sem dúvida uma conceção mais subtil da *mimesis,* advertindo-nos para a existência de uma ordem interna da vida e da arte que, nos casos mais conseguidos, podem mesmo coincidir.

Harmonia traduz-se assim estilisticamente num certo e muito abrangente conceito de *ordem,* que não exclui a *ordem numérica* e *quantitativa.*

Alberti revela na sua obra um interesse, muito renascentista, pelo estudo e recuperação da aritmética, geometria e numerologia gregas, articuladas com a cosmologia. O *Timeu* de Platão e as *Sentenças Pitagóricas* são as grandes obras de referência de uma aritmologia mística que no caso de Alberti é sobretudo aplicada à estética da arquitetura. Escreve o autor no *De re aedificatoria*:

> «Quantos aos degraus, afirma-se que devem ser em número ímpar e não par, sobretudo em frente dos templos e edifícios sagrados, porque assim o fiel entrará sempre no templo com o pé direito, coisa que se considera favorável ao desígnio místico da religião. Foi mesmo observado por hábeis arquitetos que os degraus devem ser dispostos aos 7 ou 9 por cada lanço, e creio que nisso imitaram o número dos planetas, ou dos céus e das esferas»[11].

Alberti demonstra um interesse renovado pela pesquisa do número perfeito, na linha pitagórica e platónica, que procura aplicar à sua busca de proporção e harmonia nas ordens dórica, jónica e coríntia, referências essenciais na sua arquitetura. É pois sua convicção que o *número* é a base de uma ordem que governa o mundo, já que as leis do cosmos são as leis da proporção numérica.

No entanto há outra faceta desta ordem universal que se revela na arte. Além do *numerus,* Alberti refere a *finitio,* isto é uma *ordem qualitativa,* que se traduz no sentido melódico de uma linha, na harmonia de uma figura, algo que não sendo quantificável introduz uma harmonia rítmica, orgânica na obra.

[11] Alberti – *De re aedificatoria,* Livro I, XIII.

Ao *numerus* e ao *finitio* acrescenta a *collocatio*, isto é, o tempo, a situação, a posição e a distribuição de todos os elementos do conjunto.

A *concinnitas* é a síntese de todos estes elementos. Assim, e citando a feliz expressão de Raymond Bayer,

> «A harmonia do belo de que fala Alberti mostra pois o elemento da vida, o arabesco, o qualitativo inexprimível, esse contorno singular da *finitio*, contida entre o *numerus*, que é o formalismo dos cânones, e a *collocatio*, que é a ordenação, a ordem que contém a vida»[12].

Diria, a síntese dos principais ideais estéticos do classicismo renascentista.

Leonardo da Vinci – a arte como sublime ilusão

O enorme legado artístico de Leonardo da Vinci não teve paralelo ao nível de uma obra de reflexão estética. Diríamos que a sua *revolução estética* se exprimiu preferencialmente nas próprias obras. No entanto, quer o *Tratado da Pintura,* quer os *Manuscritos do Instituto,* únicos textos teóricos conhecidos, não deixam de traduzir pelo pensamento o que os seus olhos e mãos exprimiram de modo inaugural, fazendo melhor que ninguém do *renascimento* um *novo nascimento*.

Leonardo tinha a consciência de que esse *novo nascimento* requeria um *novo homem,* se quisermos, um *novo humanismo,* de que a *paideia* grega seria apenas longínqua inspiração.

O célebre estudo *Homem Vitruviano,* de 1530, é a vários níveis paradigmático.

Em primeiro lugar, e na continuidade do que já constatámos em Alberti, traduz uma busca preferencial por uma harmonia fundamentada numérica e geometricamente. Aqui o gesto renascentista, procurando inspiração nas harmonias numéricas e geométricas estudadas e exaltadas por Pitágoras e Platão, está bem próximo desse regresso à Antiguidade Clássica, como fonte de modelos quer ideográficos quer estéticos.

O arquétipo humano apresentado por Leonardo omite intencionalmente as apreciações qualitativas, o estudo dos humores corporais relacionado com o estudo dos astros ou dos estados temperamentais ou de saúde, centrando-se exclusivamente nesse lugar clássico onde a proporção numérica e geométrica se cruza com a harmonia estética. Nesse gesto Leonardo afasta-se

[12] Bayer, Raymond – *História da Estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 109.

decididamente da tendência dominante da representação do corpo humano na medievalidade tardia. E dessa medievalidade poderíamos destacar as inúmeras iluminuras representando o *microcosmo,* inspiradas em autores como Boécio, Isidoro de Sevilha, Rabano Mauro, Hildegarda de Bingen ou Burgo de Osma.

O que mais impressiona no estudo de Leonardo é que ele nos apresenta o homem, o homem em si mesmo, e não mais do que isso. Mesmo que as leis eternas do número lá estejam presentes, nada nos remete para outras referências, naturalistas, metafísicas, cósmicas ou outras. A sua grandeza reside nisso mesmo: o homem de nada mais necessita além de si mesmo para se representar em toda a sua singularidade e grandeza.

Neste sentido, é um ícone fiel do humanismo renascentista, mas sobretudo da transição então operada de uma cosmovisão teocêntrica, medieval, para uma cosmovisão antropocêntrica, renascentista e moderna.

De modo sintético e indiciativo, como é próprio dos momentos e obras arquetípicas, diríamos que o *Discurso do Método* de Descartes está para a modernidade filosófica como o *Homem Vitruviano* de Da Vinci está para a estética renascentista. A centralidade subjetivista, antropológica, assente em critérios de racionalidade, a marginalização ou omissão de elementos metafísicos, simbólicos, introdutores de uma dimensão de mistério, de penumbras e equivocidades interpretativas, é o umbral que inaugura a modernidade e onde se situam ambas as obras e autores.

Por outro lado, e ainda contemplando o estudo de Da Vinci, dificilmente outro o ultrapassará ao revelar-nos um *homem global* na exploração e expressão de todas as suas faculdades. Também neste aspeto renascer implica regressar à *Paideia* clássica, ao ideal de que o homem só se realiza como homem completo, no total e harmonizado exercício de todas as suas faculdades e saberes.

A perfeição da harmonia plástica alia-se a uma capacidade de sugestão iconográfica, a uma força expressiva, que fez deste estudo um ícone que atravessou os séculos, servindo de inspiração, ainda nos nossos dias, a indivíduos, grupos ou instituições que pretendam difundir esta mensagem holística e universalizante.

Mas o mais impressionante é que a vida de Leonardo é o melhor exemplo de incarnação destes ideais.

Pintor, escultor, engenheiro, arquiteto, anatomista, a par de Miguel Ângelo, mas talvez ainda com mais abrangência, Leonardo incarnou plenamente o ideal do homem renascentista dominando múltiplos saberes e áreas, numa busca de universalidade e completude antropológica que parece não ter limites.

Mas paralelamente a esta radialidade de saberes, o que impressiona em Leonardo é a íntima ligação que sempre estabelece entre teoria e prática, cumprindo sublimemente o ideal artístico, que une a conceção de arte como contemplação e saber estéticos à conceção de arte como ofício, como domínio técnico, como saber-fazer.

É este duplo domínio, de teoria e prática, que faz do artista um homem de exceção, senhor dos segredos do universo, que o Renascimento exaltou como nunca antes e a quem Leonardo, precisamente no *Tratado da Pintura,* atribui poderes quase demiúrgicos:

> «O pintor é dono de todas as coisas que podem cair no pensamento humano; porque, se ele desejar ver belezas que o apaixonem, será senhor de gerá-las e, se quiser ver coisas monstruosas que espantem ou que sejam histriónicas ou ridículas ou verdadeiramente lastimáveis, ele é seu senhor e criador. [...] E, com efeito, o que está no Universo por essência, presença ou imaginação, ele o tem primeiro na mente e, depois, nas mãos que são de tão grande excelência que ao mesmo tempo criam uma proporcionada harmonia num só olhar, como as coisas fazem»[13].

Aqui se centrará porventura o segredo da genuinidade do naturalismo de Leonardo, que aliás se integra no naturalismo extensível a quase todos os renascentistas. A *sensualidade mística* que tantos atribuem a Leonardo funda-se na convicção de que duas vias se abrem ao artista: a imitação da natureza e a especificidade da interioridade humana que reside na imaginação criativa. Sem este último fator, a pintura de Leonardo, além da mestria com que nos devolve a natureza, não nos transmitiria aquele halo de mistério e de transcendência que magistralmente exprimiu na *Gioconda,* na *Virgem dos Rochedos,* ou na *Última Ceia*.

No entanto, aqui não podemos deixar de referir que nada disto seria possível sem a enorme mestria técnica que se revela particularmente naquela *húmida claridade,* no inexcedível *claro-escuro,* no *sfumato* que transmitiu à sua pintura.

É nestes complexos sortilégios técnicos que se condensa um dos mais profundos segredos da pintura renascentista: a capacidade de conciliar o mais pormenorizado e diáfano naturalismo com um impulso que dirige o olhar do espectador para um *sempre mais além*, idealizado, seja ele de inspiração cristã ou platónica.

Como afirma Raymond Bayer:

[13] Da Vinci, Leonardo – *Tratado da Pintura,* VI, 1498.

> «A arte de Leonardo é uma magia e parece-se com a sofística que Platão nos descreve: vive de prestígios, de sortilégios, sobretudo de figuras plásticas vistas como ao espelho. Ao fazê-lo dá-nos o exemplo de um homem do Renascimento em completo acordo com o seu tempo e o seu lugar. Ressuscita o homem no duplo génio do lugar e da geração. Escapa ao realismo dos primitivos e prefere-lhes o antigo idealismo dos modelos filosóficos e das Ideias»[14].

Esta importância fundamental atribuída à especificidade técnica e à imaginação do artista faz com que Leonardo supere o modelo estético aristotélico da *mimesis,* tão presente no naturalismo de muitos dos seus contemporâneos, e dê lugar à arte entendida como criação fantástica: *phantastiké-techné*[15].

Poderíamos citar como exemplo o modo como através dos seus estudos de ótica ele nos procura transportar novamente aos temas metafísicos platónicos, como acontece em *Laude del Sole* e em *Ermete Filosofo*.

Com ele, e através do seu espírito universalista de artista, cientista e humanista, a arte torna-se também um lugar de criação de novas dimensões, de apresentação de novas questões e de resolução de enigmas.

Como geralmente acontece aos génios, Leonardo foi simultaneamente um homem de síntese e um criador de novos espaços e realidades. Desse modo, a estética e o humanismo renascentista nele se reveem e através dele se superam.

[14] Bayer, Raymond – *História da Estética,* pp. 119-120.
[15] *Ibidem,* p. 120.