

**Autor: Prof. Ms. Aguinaldo Conrado Pinto (Guido Conrado)**  
**Faculdade Senai/Cetiqt. - Coordenador do Curso de Bacharelado em Artes. Doutorando pelo Programa de História Social da Cultura da PUC-Rio, Mestre em Filosofia da Arte e Estética pela mesma Instituição.**

### **Natureza, Perspectiva e Subjetividade no Renascimento**

**Resumo:**

O presente trabalho apresenta-se como um testemunho do momento específico no qual se encontra minha atual pesquisa a respeito da emergência da noção de subjetividade no Renascimento Italiano e do vestuário como um dos prováveis mediadores sensíveis desse processo.

**Palavras-chave:** Sujeito, Natureza e Renascimento.

**Abstract:**

*This paper represents the moment in which stands my current research on the emergence of the notion of subjectivity in the Italian Renaissance, and clothing as one of the probable sensitive mediators of this process.*

**Keywords:** *subject, nature and the Renaissance.*

### **Natureza, Perspectiva e Subjetividade no Renascimento**

A premissa articuladora da presente reflexão encontra-se na percepção de que o conceito de sujeito, tão importante para a consolidação daquele tipo de racionalidade que, sob a alcunha de ciência exata, tenderá a desqualificar tudo quanto é sensível em favor do se supõe inteligível, tem suas primeiras conformações, contudo, não no pensamento formal, mas na própria sensibilidade, só muito tempo depois vindo a ser formalizado pelo pensamento e pelas ciências modernas.

Considerando, claro, o fato de que não podemos reduzir o conjunto dos acontecimentos que circundam uma “seqüência” qualquer de épocas (séculos XIV, XV, XVI, etc, por exemplo) sob a designação “genérica” de Renascimento, como se essas “épocas” circunscrevessem um só conjunto de acontecimentos homogêneos, mas que, por outro lado, não podemos também - como nos diz Panofsky, na Introdução de seu estudo sobre a escolástica e a arquitetura gótica – resistir à tentação de classificar, buscaremos, nesse estágio preliminar de investigação, cumprir com a tarefa de delimitar os contornos de uma dramaturgia do Renascimento que permita compreender a série de movimentos que redundam numa intuição do conceito de subjetividade.

Fato, porém, perfeitamente demonstrado por Ernest Cassirer em seu “Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento”, é que não haveria nenhuma “série de movimentos em direção à noção de sujeito” sem que antes disso (ou concomitantemente a isso) a teoria da arte e o empirismo científico, implodindo com “a forma fundamental da escolástica” medieval (Cassirer, 2001. p.234), oferecessem ao homem do Renascimento a possibilidade de uma nova noção também de natureza.

Não podemos obviamente descuidar da importância que, especificamente, a própria escolástica, e, de forma mais abrangente, o pensamento medieval em geral, terão nesse processo, mas precisamos reconhecer que foi da assimilação da matemática, por parte da teoria da arte, como fundamento cognitivo da experiência sensível, que possibilitou uma ciência da natureza nos termos de uma ciência moderna.

Como expressão sensível, ou forma simbólica<sup>1</sup>, desse novo “sentimento de natureza”, teremos então a perspectiva, que trataremos adiante e cujas implicações tão imediatas para a maneira de fazer arte no Renascimento, só receberão um correlato na sistemática do pensamento, um século depois nas reflexões de René Descartes. Chegamos então, de fato, ao tema da nossa reflexão.

O primeiro capítulo de “A Perspectiva Como Forma Simbólica”, de Erwin Panofsky, começa com a seguinte definição emprestada de Dürer: “perspectiva é uma palavra latina que significa ‘ver através de’” (Panofsky, p. 31). O autor

---

<sup>1</sup> Para usar o conceito de Cassirer, do qual Panofsky se apropriará para pensar a Perspectiva.

não polemiza quanto à possibilidade de outra definição para o termo, possibilidade que ele próprio indica no texto e de que trata de modo um pouco mais detido em suas notas. Opta, entretanto, deliberadamente pela definição de Dürer. Deliberadamente, mas, com certeza, não por acaso, seu objeto não é a noção de perspectiva de forma geral, mas a perspectiva moderna, tal como formulada e assimilada pelo Renascimento. Considera perspectiva, então:

*Não apenas quando os objetos individuais, as casas ou os utensílios são apresentados em 'escorso', e sim quando o quadro inteiro – para citar as palavras de outro teórico do Renascimento – se transforma em uma 'janela', através da qual cremos olhar o espaço, isto é, quando a superfície material, pictórica ou em relevo, sobre a qual aparecem, desenhadas ou esculpidas, as formas das figuras individuais ou das coisas, é negada como tal e transformada no 'plano figurativo' sobre o qual se projeta um espaço unitário visto através dele e compreendendo todas as coisas. (Idem)*

Essa definição final do plano pictórico como janela, aparece também em nota referida ao tratado Da Pintura de Alberti:

*Aqui, deixada de lado outras coisas, direi apenas o que faço quando pinto. Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta por onde possa eu mirar o que aí será pintado, e aí determino de que tamanho me agrada que sejam os homens na pintura. (Alberti, p.88).*

Panofsky não quer apenas descrever, entretanto, num sentido que ele definiria como pré-iconográfico, a noção de perspectiva do Renascimento. Quer abordá-la desde um ponto de vista iconológico, o que quer dizer, seguindo o próprio uso que o autor faz do sufixo grego “logos”, interpretativo, um método baseado na “síntese, mais do que análise”, conforme nos diz em “Significado nas Artes Visuais - Iconografia e Iconologia: Uma Introdução Ao Estudo da Arte da Renascença.” (Panofsky, p. 54).

É possível ler o primeiro parágrafo inteiro de “A Perspectiva Como Forma Simbólica” cotejando-o com leituras do tratado da pintura de Alberti. A noção de pirâmide visual de que trata logo a seguir é apenas um dentre os

muitos exemplos possíveis, comparemos com o que diz Alberti em seu “Da Pintura”:

*Chama-se quantidade todo espaço da superfície entre dois pontos da orla. E o olho mede essas quantidades com raios visuais quase como um par de compassos. [...] Por isso se costuma dizer que, quando se vê, produz-se um triângulo cuja base é a quantidade vista e os dois lados são esses raios [os raios extremos] os quais se estendem da quantidade até o olho. (Idem, 76.).*

Não escapa ao autor o fato de que na definição de Alberti o olho é tomado no singular e que, se é ele próprio o vértice do triângulo que demarca o campo de visão, não só é único, como também central. E, num quadro assim construído, como intersecção plana e transparente dos raios visuais, que saem dos objetos e tocam o olho que os observa

*Todas as perpendiculares ou ortogonais se encontram no chamado ponto de fuga central, que é determinado pela perpendicular tirada, do olho para o plano do quadro. Em segundo lugar, todas as paralelas, independente da direção que tomem, possuem um ponto de fuga comum. Em suma, o espaço racional da perspectiva supõe: primeiro, que o olho humano é central e imóvel e segundo, que a pirâmide plana visual é uma ‘reprodução apropriada da nossa imagem óptica. (Idem).*

Para Panofsky, uma ousada abstração da realidade, uma vez “que a estrutura de um espaço infinito, imutável e homogêneo, em resumo, um espaço puramente matemático, difere em muito do espaço psicofisiológico.” Concluindo, “a representação perspectiva exata é uma abstração sistemática conseguida a partir da estrutura deste espaço psicofisiológico” (Panofsky, p.34).

O caráter “não-natural” da perspectiva é salientado ao longo de todo o primeiro capítulo. Se com essa afirmação, o autor põe sob suspeita um dos supostos fundamentos da pintura perspectivada, ou seja, a própria idéia de que a natureza teria oferecido ao pintor do Renascimento o modelo da pintura em

perspectiva, por outro lado, não deixa de refutar também a possibilidade de a perspectiva renascentista ser uma herança clássica aperfeiçoada. A prova disso está na contradição entre a imagem perspectiva, que é linear, supostamente formada sobre o plano e a imagem da nossa retina que é curva. “Numa época [a clássica] em que imperava o hábito de ver em perspectiva, perspectiva que não era linear, a existência dessas curvaturas não levantava dúvidas.” (*idem*, p.36). Assim,

*são constantes as referências a linhas retas vistas como se fossem curvas e a linhas curvas vistas como se retas se tratassem. Outras observações feitas apontam a necessidade de as colunas se subordinarem à entasis (relativamente fraca, em geral, na época clássica), para não aparecerem inclinadas e a necessidade do epistílio e o estilóbato serem construídos curvos, de modo a não parecerem vergar ao peso. E é bem verdade que os resultados práticos destas descobertas estão comprovados nas curvaturas do templo dórico, nossas conhecidas. (Ibidem, p.37).*

E não só as distorções esféricas da forma foram compreendidas pela Antiguidade clássica, mas, de um modo ainda mais significativo, também as distorções da grandeza.

*A óptica da antiguidade entendia o campo de visão como uma esfera. Sustentava, por isso, que as grandezas aparentes (isto é, as projeções dos objetos dentro desse campo de visão esférico) são, sempre e exclusivamente, determinadas pela amplitude dos ângulos de visão, não pela distância a que os objetos estão do olho. Logo, a relação entre as grandezas dos objetos não se pode exprimir em medidas de comprimento simples, só pode ser expressa em graus de ângulo ou de arco. (ibidem).*

Panofsky nos mostra que esse fato não só era conhecido pelos antigos, como estava expresso no Oitavo Teorema de Euclides. Mostra também, em nota, que artistas como Piero de La Francesca ou Leonardo conheciam, por exemplo, essas distorções, mas optaram ou por ignorá-las em favor da perspectiva ou por adotar uma atitude em relação ao objeto observado que as “neutralizassem”.

Essas observações colocam a pintura perspectiva diante de uma contradição: - como pode ser que uma prática pictórica que supõe retirar seu método da natureza pode organizar suas representações num espaço puramente racional? Ou ainda, como pode ser que Alberti, que supõe a natureza “mestra de todas as coisas”, e que recorre inúmeras vezes a expressões tais como “também assim nos ensina a natureza”, possa ao mesmo tempo, e sem perceber a contradição disso, postular como modelo para o espaço natural, o espaço infinito e “anti-natural” da matemática?

A resposta parece clara, desde que não venhamos a reduzir a perspectiva ao puro recurso técnico de representação na superfície plana, de objetos dotados de volume. Uma história da arte enquanto uma disciplina humanística tomará os fenômenos artísticos e os contextos históricos não como fatos isolados ou puramente concorrentes, mas como “organismos vivos”. Panofsky, em “Significado nas Artes Visuais, Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença”, nos diz:

*Ao concebermos assim as formas puras, os motivos, imagens, estórias e alegorias, como manifestações de princípios básicos e gerais, interpretamos esses elementos como sendo o que Ernest Cassirer chamou de valores simbólicos. Enquanto [por exemplo] nos limitamos a afirmar que o famoso afresco de Leonardo da Vinci mostra um grupo de treze homens em volta a uma mesa de jantar e que esse grupo de homens representa a última ceia, tratamos a obra de arte como tal e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como qualificações e propriedades a elas inerentes. Mas, quando tentamos compreendê-la como um documento da personalidade de Leonardo ou da civilização da Alta Renascença italiana, ou de uma atitude religiosa particular, tratamos a obra de arte como sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como evidência mais particularizada desse ‘algo mais’. (Panofsky, p.52-53).*

O que vale para a obra de arte em geral, vale também para a perspectiva. Também ela deve ser tomada desde seu “algo mais”, para além de sua dimensão puramente estrutural e para além de sua constituição puramente técnica. O pintor renascentista pode construir um espaço “não-natural” e supor esse espaço deduzido da natureza porque a mesma noção de

espaço que organiza a tela, organiza também o modo a partir do qual a natureza é percebida por esse pintor.

A questão não será apenas indicada ao longo do primeiro capítulo, mas sua solução já pode ser intuída no próprio título do trabalho. O Renascimento não é uma retomada e aperfeiçoamento da tradição clássica, como se pretendeu, a pintura perspectiva, por mais inovadora que seja, não significa um abandono radical da “tradição medieval”. Sem as noções de sujeito, forjada ao longo dos séculos de cristianismo medieval e de progresso herança da escatologia bíblica, como nos mostra Walter Benjamin em suas teses sobre a história, dificilmente se armaria a cadeia de valores que viria a favorecer tanto a pintura perspéctica, quanto a chamada ciência moderna.

Tão pouco é uma dedução direta da natureza “tal como ela é”. A suposição da distância sujeito objetiva e, como conseqüência mesmo dessa distância, da possibilidade de o sujeito vir a conhecer objetivamente os objetos, de saber enfim, como as coisas efetivamente são, está tanto na raiz da relação operada pelas ciências com a natureza, quanto da pintura Renascentista.

Sendo assim, nos mostra Panofsky, a perspectiva não é um mero recurso técnico e, por essa razão, não se trata então de aplicar um recurso de representação plástica à natureza, pura e simplesmente, mas de dar curso a um meio técnico que corresponda à própria natureza que o homem do Renascimento forja para si. A Perspectiva é uma forma simbólica.

Nesse sentido, antecipa certa maneira de conceber o mundo e de, por fim, conduzi-lo aos modelos da razão moderna. O pintor do Renascimento podia criar um espaço totalmente ideal e supô-lo deduzido da experiência natural porque não estava apenas inventando uma nova maneira de pintar. Enquanto experimentava sua técnica, inventava ao mesmo tempo a tradição clássica e a natureza do interior das quais suporia retirar os modelos para sua pintura.

Bibliografia:

- ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. Campinas: Editora UNICAMP, 2009.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana, v. I*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. *História da Arte Italiana, v. II*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. *História da Arte Italiana, v. III*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Clássico Anticlássico – O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *História da Arte Como História da Cidade*. São Paulo: Martins fontes, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BURKE, Peter. *Renascimento Italiano*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2010.
- CASSIRER, Ernest. *A Filosofia das Formas Simbólicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Indivíduo e Cosmos Na Filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- GOMBRICH, E.H. *Norma e Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Ed. Abril, 2000.



HUIZINGA, Johan. O Outono da Idade Média. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

PANOFSKY, Erwin. A Perspectiva Como Forma Simbólica. Lisboa: Edições 70.

\_\_\_\_\_ Renascimento e Renascimentos Na Arte Ocidental. Lisboa:  
Editorial Presença LTDA, 1960.

\_\_\_\_\_ Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Editora  
Perspectiva, 2002.