

dois pontos:

Revista dos Departamentos de Filosofia da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de São Carlos

Maneira e modernidade: apontamentos de uma história subterrânea

Pedro Fernandes Galé¹

Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, São Paulo, Brasil

*Canto como quem risca a pedra. Te celebro
Na mais alta metamorfose da minha época.
Não cantarei em vão.
(Hilda Hilst, Corpo de Luz, V)*

Resumo: O ensaio busca apresentar a possibilidade de uma história subterrânea da modernidade na qual os textos das preceptivas artísticas apresentam mudanças que viriam a ser características do pensamento moderno.

Palavras-chave: Modernidade; Maneirismo; Artes; Desenho; Doutrina.

Abstract: The essay aims to present the possibility of an history of modernity in which the texts of artistic doctrines presents changes that would come to be characteristic of the modern philosophy.

Key-words: Modernity; Mannerism; Arts; *Disegno*; Doctrine.

Pretendemos apresentar alguns traços caros à literatura artística que se praticou a partir do século XV e os deslocamentos ocorridos nas preceptivas da segunda metade do século XVI para indicar como esse movimento artístico e intelectual que se convencionou chamar de maneirismo parece ter sido, em seu aspecto doutrinal, um momento marcante do pensamento moderno. A experiência artística, a partir dos anos 50 do *Cinquecento*, inicia seu afastamento de aspectos que a ligavam imediatamente à retórica e aos estudos humanistas passando a ser vista como uma experiência da significação e da própria relação de conhecimento entre o sujeito e a natureza, entre o inteligível e o sensível.

Para que façamos tal movimento de investigação são necessários alguns esclarecimentos, primeiramente, os autores que servem de base mais fundamental à argumentação deste ensaio, Alberti, Vasari, Gian Paolo Lomazzo e Fedderico Zuccaro são, excetuando-se o primeiro, ligados ao que se convencionou chamar de maneirismo. Devemos aqui explicitar melhor o que se entende por maneirismo, evitando que o nome assim atribuído a um período artístico se torne uma camisa de força. *Maneira* acaba sendo um termo ligado aos modos que um artista se põe a fazer sua arte, e que por isso já circulava em textos artísticos desde finais do século XIV, seu derivado maneirismo passou, desde o final do século XIX, em relação a este momento das artes figurativas posterior ao alto renascimento, a denominar um mundo em crise. Talvez por uma espécie de

¹ Professor pela UFSCar e autor de Goethe - O Olhar e o Mundo das Formas. (Edições 70, 2020); autor e organizador: RODRIGUES, A. A. (Org.); GALÉ, P. F. (Org.); PIMENTA, P. P. G. (Org.). Ensaios filosóficos. (Ed. UNESP, 2019).

projeção do mundo das vanguardas do início do século XX tornou-se usual certa relação entre o maneirismo e um universo outrora mais iluminado e acabado, o mundo de Rafael Sanzio². Há, desde então, certa projeção das crises do início do século das duas grandes guerras, bem como suas vanguardas e o universo mental de pintores do século XVI. Essa transposição cometeu uma série de abusos em torno dos termos maneira e maneirismo.

Temos de tentar entender o lugar desse termo antes de encaminharmos a reprodução deles em uma inconsequente nomeação na qual, nas palavras de Antonio Pinelli,

A redescoberta do maneirismo por parte da historiografia do início do *Novecento* tenha trazido a insígnia do mais ingênuo ‘projecionismo histórico’ e surja como uma sorte de *transfert* cultural, mediante o qual foi transposto para a arte do *Cinquecento* o clima intelectual, efervescente e febril da ‘*finis Austriae*’ com aquele seu apelo ao tema da angústia, do espiritualismo, da crise (PINELLI, 2003, p. 46).

Pensar o movimento dito maneirista ainda nesta chave seria abandonar aquilo que acreditamos ser um dos traços mais marcantes do final do século XVI e início do XVII, a saber, um profundo campo de especulação acerca da relação do sujeito com o mundo, ainda que sem qualquer sorte de anteparo subjetivo³. O que podemos observar nesse período, sem que isso se torne uma fórmula à qual os pintores e tratadistas deveriam se conformar, é a presença de um intelectualismo sutil que faz com que os tratados do período buscassem explicitar e embasar esse intelectualismo. Apresentaremos aqui que tais *movimentos de pensamento*, no interior do universo das artes, definem a marcha do homem moderno que por sua vez modula novas formas e tessituras conceituais, bem como suas possibilidades diante de um mundo em constante variação.

Tais movimentos e a suspeita de suas implicações são indicados, mas nunca explorados, até mesmo em obras como *A Filosofia da Ilustração*, de Ernst Cassirer⁴. Se são insondáveis as múltiplas influências e movimentos que resultaram nessa configuração da ideia de natureza moderna, não seria um disparate inserir ainda um ponto de inflexão nessa trajetória e apontar para momentos onde a relação entre sujeito e objeto sensível não é das mais pacíficas. Momento em que os tratados artísticos, segundo Gustav Rocke, “rebelam-se contra a harmonia da composição, contra a exatidão, contra a medida padrão ou, numa palavra: contra o ideal perfeccionista do renascimento, tal como expresso por Alberti” (2005, p. 31).

Atentos ao que diz Luiz Roberto Monzani, que “pode ser interessante constatar fortes convergências nas teses de dois autores mas isso apenas mostra que ambos trabalham sobre um estofo conceitual, um certo universo mental já constituído, do qual ambos se nutrem” (1995, p. 13), partiremos da hipótese inicial de uma participação da tratadística da segunda metade do século XV, em uma história de transposição de fronteiras, e, da constituição de uma trama conceitual que se vê transbordar a partir de suas referências e reivindicações humanistas, colocando-se em um outro tipo de registro e de lugar. A relação do universo artístico com outras estruturas de conhecimento pode ser interessante, mas a história em que pretendemos indicar tal relação é aquela em que se observa certa *origem estética* de alguns movimentos epistemológicos

2 Como deixava clara uma exposição, e seu respectivo catálogo, que teve lugar no Museu Nacional de San Carlos no México: “Maneirismo: a arte depois da perfeição”. (ROJO, 2014).

3 E nisso discordamos radicalmente da tese de Hocke, em seu *Maneirismo: o mundo como labirinto*, segundo a qual nesse período “o conceito moderno de subjetividade desprende-se pouco a pouco, das especulações filosófico-teológicas e das imagens pseudo-científicas. Enriquece-se, ao mesmo tempo, a ‘ideia’ como essência do subjetivo, e evolui o estudo da natureza. Desta maneira, o homem alcança novas dimensões interiores (...) (HOCKE, 2005, p. 60).

4 Ao início de seu capítulo “A natureza e seu conhecimento na filosofia da ilustração” ele escreve que há um conceito de natureza “que se vai construindo com progressiva claridade e firmeza a partir do renascimento” (CASSIRER, 2002, p. 56).

caros à filosofia moderna. Sem submeter um ao outro, mas considerando-se que ao menos haja uma participação em um mesmo campo de problemas e em um mesmo “universo mental”.

O lugar ocupado pelas artes figurativas, quando se iniciam os movimentos que levariam à tratadística maneirista, é por si só revelador. Em princípios do humanismo as artes do desenho se viam excluídas das artes liberais (dentre as quais as mais nobres formavam o *Trivium*, composto por lógica gramática e retórica e as menos abstratas, o *Quadrivium*: aritmética, música [enquanto arte das musas, o que incluía também a poesia], geometria e astronomia). As artes figurativas eram fortemente associadas às artes mecânicas. O desenho, comum às artes que hoje chamamos plásticas, se desprende dessa esfera ligada ao mundo material e passa, pouco a pouco, a alçar voos na direção das outras artes, a ponto de ser considerado uma espécie de elemento fundamental de todas as artes e saberes.

Compreender historicamente e a partir de alguns dos principais momentos dessa história às portas do mundo moderno é compreender grandes mudanças da relação do sujeito com o mundo, da arte com as ciências. Tendo como marco inaugural o *Da Pintura*, de Leon Battista Alberti de 1435 que tomou de empréstimo as maneiras das doutrinas dos *studia humanitatis*, a história das artes do desenho e sua modulação com a retórica é a de um alargamento conceitual que a insere no campo das ciências especulativas. Esse texto pode ser pensado como o esforço mais singular para a elevação do estatuto da pintura ao campo das artes liberais.

O desenho não gozava, na primeira metade do século XV, do posto de arte liberal, Per Paolo Vergerio (*De ingenius Moribus et Liberalibus*, 1404), se seguirmos Baxandall, em seu *Giotto e os oradores*, nos apresenta o patamar baixo ocupado pelo desenho às portas deste século: “O desenho não é considerado como parte dos estudos liberais (*Designativa vero nunc in usu non est pro liberali*)” (VERGERIO apud BAXANDALL, 2018, p. 145). Aquilo que versava sobre o desenho [*designativa*] e o retrato [*proctativa*] não era considerado, nos círculos do humanismo, uma arte liberal, ou seja, não se encontrava entre os estudos dignos de homens livres. Nesse ambiente uma arte, por definição, era algo a ser ensinado por preceitos, como a pintura não se havia apresentado como matéria de ensinamento, ela não poderia ser arrolada ao lado de matérias quais a poesia, a retórica e até mesmo a geometria. Alberti, grande retor, busca apresentar a pintura como objeto de teoria e doutrina⁵ de modo sistematizado e articulado em suas partes, algo caro às artes liberais. A isso se misturam diversos louvores a essa arte. Esse apreço busca indicar o lugar da pintura entre as coisas dignas de serem aprendidas por homens livres: “Assim sendo, se a pintura é o melhor e mais antigo ornamento das coisas, digna dos homens livres, grata a entendidos e não entendidos, exorto os jovens estudiosos que se dediquem, o mais que possam, à pintura” (ALBERTI, 2018, p. 101)

Em seu prólogo, onde elogia o engenho de Bruneleschi, hiperbolicamente, pois este fizera em Florença, “uma construção tão grande a se elevar no céu, ampla a ponto de cobrir todos os povos da Toscana” (ALBERTI, 2014, p. 68), aquilo que parece apenas um breve apresentar dos livros – “Verás três livros: o primeiro todo matemático, faz surgir as das raízes da natureza esta graciosa e tão nobre arte; o segundo põe a arte na mão do artista, distinguido suas partes e demonstrando tudo; o terceiro estabelece o que e como fazer para obter o domínio e o conhecimento perfeito da pintura” (*ibid.*) –, é, também, o delineamento de seu leitor. O ideal de leitor designado por Alberti, é alguém advindo da escola humanista, alguém versado em geometria, algo que desde a inscrição na Academia, uma vez que “só entram geômetras”, se via inserido no rol das coisas a serem aprendidas. Mais do que isso, ao dispor a geometria como rudimento, indica que é ao leitor escolado nos

5 Doutrina, termo retomado, muito provavelmente, da retórica clássica latina, como podemos ver em Quintiliano: “Em suma a natureza é matéria da doutrina: esta forja, é forjada aquela.” (QUINTILIANO, II, xviii). Utilizo aqui a tradução de Yuri Ulbricht, contida em sua dissertação *Textos antigos sobre a pintura e a escultura*, p. 245).

Elementos de Euclides que ele se dirige. Ao dizer que vai distinguir as partes da pintura e articulá-las demonstrando seus usos, apresenta os modos como as retóricas que se constroem desde Aristóteles, “pois é possível estudar a razão pela qual tanto são bem-sucedidos os que agem por hábito como os que agem espontaneamente, e todos concordarão que tal estudo é tarefa de uma arte” (RETÓRICA, 1354a). Na descrição do terceiro livro estabelece que o tratado se destina a leitores da arte *designativa*, ou seja, pintores. O que parece, já nesse breve aceno, é a busca por uma licença humanista para o *desenho* (que em Alberti ganha o termo circunscrição⁶, a primeira parte da pintura, relacionada com a orla [o limite] e a recepção da luz).

Do primeiro livro, que trata de uma geometria para os olhos, são apresentados os rudimentos, ou seja, as qualidades que constituem a superfície (“escrevo sobre essas coisas não como matemático, mas como pintor” (ALBERTI, 2018, p. 71). É nesse lugar que trata das cores: “Digo que pela mistura das cores nascem infinitas cores, mas existem apenas quatro cores verdadeiras de acordo com os elementos” (*Ibid.* p. 79) e aí surgem suas cores que são gêneros, relacionadas aos elementos: fogo-vermelho / ar-azul / água –verde / terra – pardo. Desses cores diversas espécies, cores misturadas, surgem ao pincel do pintor. Nesse mesmo livro são tratadas as noções de perspectiva⁷, do lugar onde apresentamos as coisas na superfície, algo muito incensado e inovador, mas do qual não trataremos aqui. Esse conteúdo de geometria em particular se transfere, do mais elementar traço da pintura, sua circunscrição, para aquele termo fundamental da teoria albertiana da pintura: a composição.

O tema central do tratado é a composição, e nisso a pintura se assemelha à retórica e sua doutrina, trata dos modos como a pintura pode ser organizada a ponto de cada superfície plana e cada objeto tenham estabelecidos a sua função no esforço do artífice para gerar o efeito pretendido. Há em algumas passagens do segundo livro um certo padrão de relevância da narrativa⁸ que impõem decoro e economia à pintura. Nesse esforço Alberti reduz a pintura aos seus elementos: “A pintura resulta da circunscrição, da composição e da recepção da luz” (*ibid.*, p. 102). E assim, como alguém que traz à baila as noções e suas articulações, o autor do tratado estabelece um paralelo com a retórica clássica, nas palavras de Leon Kossovitch (in ALBERTI, 2018, p. 55):

Do paralelismo, segue-se a retorização da pintura, operada por preceitos e conceitos, tirados principalmente de Cícero e Quintiliano; retórica traduzida, a pintura constitui-se não apenas como tomadora de temas, mas classicamente como articulação: as cinco partes da retórica, invenção, disposição, elocução, ação e memória, operam no discurso albertiano; não se verifica porém, uma aplicação mecânica, que recubra as partes da pintura com as da retórica (circunscrição, composição e recepção de luzes não são homólogas às partes da invenção, disposição e elocução), pois a tradução tem alcance tópico.

Aquilo que era para Baxandall (2018, p. 150) uma “metáfora bastante precisa que transfere à pintura um modelo organizacional proveniente da retórica”, é o grande passo dado por Alberti, sua relação do desenho, ou melhor, circunscrição, com a composição é de fato a transferência, metafórica, talvez, das tópicas apreciadas

6 “A circunscrição nada mais é que o delineamento da orla” (ALBERTI, 2018, p. 102).

7 Descrita como “Método de colocar o ponto cêntrico e daí traçar linhas até as divisões da linha base do quadrângulo”. (ALBERTI, 2018, p. 90). Aqui estamos distantes do magistral trabalho de E. Panofsky, que sobre esse aspecto da obra de Alberti, no brilhante *A perspectiva como forma simbólica*, declara: “Tão pouco se deverá hesitar em atribuir ao pintor dilettante Alberti o mérito de ter conseguido conciliar um método abstrato e lógico com a utilização tradicional, facilitando assim sua aplicação prática. (...) O renascimento conseguiu, deste modo, racionalizar por completo, matematicamente, uma imagem do espaço previamente unificado sob o ponto de vista estético. Isso implicava a abstração profunda da estrutura psicofisiológica do espaço e o repúdio da autoridade dos antigos.” (2001, p. 59).

8 “A grande obra do pintor é a história” (ALBERTI, 2018, p. 105) “A maior obra do pintor não é um colosso, mas uma História. A história proporciona maior Glória ao engenho que o colosso” (*Ibid.*, p. 107).

pelo ambiente humanista ao ofício do pintor, enaltecedo-o pelo próprio modo como a pintura pode ser transmitida como método e doutrina. “Digo que a composição é aquele processo de pintar pelo qual as partes se compõem na obra pintada. A grande obra do pintor é a história; os corpos são partes dessa história; os membros são partes desses corpos; as superfícies são partes dos membros.” (ALBERTI, 2018, p. 105).

A composição designa aqui uma hierarquia de quatro níveis de forma numa estrutura que a partir do rudimentar, o desenho/circunscrição, apresenta uma estrutura que dá validade ao papel de cada elemento disposto diante do observador. Superfície, membros, corpos, história (a cena, digamos) cumprem a transferência, também apontada por Baxandall (Cf. 2018, p. 151), de um conceito técnico elementar, recurso advindo das artes do discurso, onde a palavra é usada para formar a frase, frase forma a cláusula, e a cláusula, por sua vez, funda o período. Esse modelo organizacional transfere os quesitos organizacionais do discurso, em termos de semelhança, para a superfície pintada. Nessa transferência, como nos alertou Kossovitch, não trata de uma homologia, transfere o papel de rudimento, que na retórica seria a invenção, ao desenho (circunscrição). Cícero, nas suas *Partições Oratórias* (82), nos indica o modo de operar da invenção: “Dos tópicos da invenção, serão tiradas as causas das coisas, seus desenvolvimentos e suas consequências” (2007, p. 31). Para Cícero, o orador teria por necessárias cinco coisas: a invenção, disposição, elocução, memória e ação. Como “a circunscrição nada mais é que um certo processo de assinalar os contornos das superfícies” (*Ibid.*), ligada à possibilidade retórica de pensar a invenção, uma *inventio*, advindo do verbo *invenire*, que em latim significa achar, encontrar, encontra seu análogo em Alberti, a circunscrição busca encontrar no mundo seus objetos e seus contornos, assinalando seus contornos. Para isso Alberti indica um caminho, digamos, prático:

Nenhuma composição e nenhuma recepção de luz se pode louvar onde não exista uma boa circunscrição; e não é raro ver apenas uma boa circunscrição, isto é, um bom engenho, o que em si mesmo é muito agradável. Aqui deve concentrar o trabalho principal. Para bem aprendê-lo, nada mais adequado, a meu ver, que o véu, o qual, entre amigos, costumo chamar de intersecção. É da seguinte maneira: é um véu muito fino, de tecido pouco fechado, tinto com a cor que quiser, com fios mais grossos formando quantas paralelas se queiram. Coloco esse véu entre o olho e a coisa vista de modo que a pirâmide visual penetre pela tela do véu. (ALBERTI, 2018, p. 102)

Esse véu, que firma o observado, indicando o lugar dos contornos fixa a natureza que se movimenta numa natureza que permanece; a circunscrição, com o auxílio desse véu vai se estender à composição, o desenho e os contornos se submetem a ela naquilo que o quadro hipostasia, a história. Os preceitos da circunscrição, da composição e da recepção da cor podem então se articular. A pintura se mostra um análogo da configuração da natureza, tratando, em sua composição, daquele “processo de pintar pelo qual as partes das coisas vistas se ajustam à pintura” (*Ibid.*, p. 107), do lugar daquilo que se vê, do seu delineamento, ou seja, aquilo que se pode apresentar numa história a partir de um desenho que circunscreve.

No livro trés Alberti recomenda o ofício, e até mesmo a conduta, do pintor. É nesse momento que vemos declarada uma das mais marcantes transposições ou assimilações em relação à retórica, o pintor e o retor trabalham com a invenção: “É isso que aconselho a todo pintor que se torne íntimo dos poetas, dos retóricos e de outros iguais conhecedores de letras. Eles proporcionarão novas invenções ou ao menos nos ajudarão na composição de uma bela história.” (*Ibid.*, p. 130). Esse pintor, que não se vê longe da invenção do retor e do poeta, relaciona-se a ela por sua composição, que ainda que não seja homóloga à disposição⁹, a ela se assemelha e conduz aquilo que se vai dispor no caminho da boa apresentação da história. Aqui está o pintor, mestre da circunscrição, que imita a partir desse rudimento a natureza, que conhece as artes liberais

⁹ Em Cícero o que ocorre com a disposição é assim descrito: “Depois que se tiver encontrado os argumentos, dispô-los. Na questão indefinida, a ordenação deles é quase a mesma que expus a respeito dos lugares; na questão definida, no entanto, devem ser empregados também aqueles que tratam de comover os ânimos. (...) acomodo toda a disposição do discurso à finalidade da questão” (CÍCERO, 2007, p. 8).

e exercita o engenho. Com essa visada Alberti conseguiu fazer com que as artes designativas pudessem ser içadas na direção das artes liberais e sua noção de circunscrição, apresentou os primeiros passos na direção do *disegno*, que seria tão caro à tratadística artística do século XVI, que em todos os seus autores, tinham nas teses de Alberti uma coisa já suposta.

Esse modo de conceber a importância do desenho nos faz voltar os olhos para o assim chamado maneirismo, um momento específico na história em que essa noção que para além do uso comum, o do desenho nas artes como proposta figurativa, uniu-se ao radical de desígnio formando um dos termos mais carregados na reflexão das artes e para além dela, deixando o seu aspecto ligado ao imagético para alçar voos no campo da intelecção. Um traço interessante de se notar¹⁰ é o deslocamento semântico do termo *Disegno* no maneirismo. Isso é evidenciado por uma das mais importantes obras do período, as *Vidas* de Giorgio Vasari, se observarmos a diferença de significação do termo desenho nas duas edições dessa obra, a transformação conceitual fica ainda mais clara.

Giorgio Vasari, célebre pintor nascido em Arezzo e autor de uma sequência de biografias, as *Vite de' piu excellenti architetti, pittori, et scultori...*, trouxe ao desenho uma caracterização que é mais desenvolvida, em termos teóricos, que em Alberti. No seio de uma cultura que acreditou ver seu mais elevado momento, o que chamamos de alto renascimento, ocorrer décadas antes, o pintor intentou fazer o encômio dos grandes artífices, bem como das artes, caracterizando seus agentes e os seus postulados.

No proêmio à primeira edição dessas *Vite*, ele descreve assim a proximidade entre a pintura e a escultura: “Digo que a escultura e a pintura são verdadeiras irmãs, nascidas de um mesmo pai, que é o desenho, em um só parto e ao mesmo tempo, de modo que uma não precede a outra a não ser quanto a virtude que as conduz.” (VASARI, 1986, p. 15). Na parte dedicada à pintura, dos três discursos dedicados às artes, Vasari vai se mostrar ainda tributário dos arranjos de Alberti, condicionando o desenho à noção de circunscrição: “A pintura é um plano coberto de campos de cores, em superfície de tábua, muro ou tela, em torno de diversos lineamentos, os quais por virtude de um bom desenho das linhas geradas circunscrevem a figura.” (*Ibid.*, p. 58). O desenho ocupa tanto o lugar da paternalidade das artes figurativas quanto da circunscrição das figuras.

Nessa primeira versão, de 1550, o lugar do desenho ainda está associado ao seu aspecto figurativo e como tal, uma vez que essas vidas narram uma sequência de biografias que apresentam um período de grande florescência das artes na Itália, é indicado como uma das partes que avançaram nas artes desse país do século XVI. “O desenho passou a ser o imitar o que há de mais belo na natureza em todas as figuras, tanto esculpidas como pintadas” (VASARI, 1986, p. 539), escreve ele no Proêmio à terceira parte das *Vidas*. Se observarmos uma passagem do prefácio à segunda versão da obra, de 1568, mais precisamente na primeira parte sobre a pintura, veremos como o célebre pintor do Domo de *Santa Maria del fiore*, parece ter assumido a expansão conceitual em curso: “O desenho, pai das três de nossas artes (Pintura, escultura e arquitetura), procedendo a partir do intelecto, encontra em muitas coisas um juízo universal, ele é símilde a uma forma ou ideia de todas as coisas da natureza, a qual é singularíssima em suas medidas (...).” (VASARI, 1859, p. 23). Podemos inferir que a partir de meados do século XVI o pensamento artístico se voltou a questões que extrapolam o universo do figurativo.

Entre uma versão e outra Vasari deve ter tomado conhecimento dos textos de Anton Francesco Doni, sobre o desenho, aquilo que depois se tornaria conhecido como *Disegno de Doni*, nos anos 1560; nesses textos, o autor, um florentino vivendo em Veneza, indica o alargamento do termo, que o afasta de sua origem na

10 E nisso acompanho a indicação de Robert Willians em seu *Art, Theory and Culture in Sixteenth Century*, (Cf. p. 41).

circunscrição: “eu diria que o disegno seja uma indústria do intelecto, o ato de colocar em obra seu poder. O desenho não é outra coisa que a especulação divina”. (DONI, 1549, p. 7). Em Doni, o desenho deixa o campo da imagem e da figura para ser uma espécie de reflexo proporcionado da graça divina. Ainda que haja algo de vago nessa descrição, aliás os textos de Doni costumam ser bem vagos, devemos notar que o *Disegno* deixa de ser algo vinculado à circunscrição da figura para se tornar uma faculdade do espírito, do intelecto.

O campo da arte passa a ser de algum modo relacionado com o proceder divino. Nas palavras de João Adolfo Hansen: “O disegno é, no trocadilho Italiano, *segno di Dio*, signo de Deus na mente dos homens dos lugares contrarreformados em que a doutrina católica da luz natural da Graça infusa difundida na natureza e na história, (...) orienta a representação com as analogias de proporcionalidade, de proporção e de atribuição de substância divina participada nas linguagens.” (HANSEN, 2019, p. 207). Nas doutrinas artísticas do século XVI podemos notar, no trato com as artes, algo que indica a preocupação com uma relação com o mundo empírico, o par antitético, sujeito e natureza também começa a ganhar novos contornos. Na busca por equacionar de algum modo o espírito e a realidade sensível, algo que não se encontra na tratadística das artes até então, a questão passa pelos modos de se operar analogicamente com a infinitude das formas, no sentido de sua apreensão e configuração.

Isso se dá no estofo de uma concepção artística onde a redefinição da arte (e do desenho, seu mais importante componente) a insere como princípio. O artista passa a ser visto como alguém provido de um engenho capaz de lidar com representações e sinais que revelam traços essenciais do mundo. O campo das doutrinas artísticas extrapola suas indicações de ensinar uma arte para se voltar a questões essencialmente epistemológicas, transferindo, de modo muito claro, princípios artísticos ao campo de princípios de pensamento: “Esse desenho não é outra coisa que uma aparente expressão e declaração do conceito que existe no ânimo e daquele que, de outro modo, é imaginado na mente e fabricado na ideia.” (VASARI, 1859, p. 23).

É como se a própria arte se oferecesse a si mesma como uma espécie de princípio capaz de permitir ver uma ordem reconstitutiva e analógica das coisas da natureza. No âmbito dos tratados das artes, muito do que antes se apresentava como fator constitutivo de suas práticas passa por uma espécie de revolução. A arte passa a ser uma espécie de superintendência de todos os conhecimentos, nesse sentido surge o clamor no sentido de que qualquer ordenação passe a ter uma clara dependência em relação à representação e seus recursos. Partimos de um conhecimento prático e perceptivo, análogo aos exemplos da antiguidade, principalmente a *Ars poética*, de Horácio, que nos leva a um conceito de arte ainda em muito ligado à perceptiva, para um conhecimento do conhecimento, mais ligado a um conhecimento, digamos, filosófico, e até mesmo científico, das artes. Nas palavras de Richard Williams: “O artista ‘filosófico’ entende o seu conhecimento como que englobando todas as contingências, o artista ‘retórico’ considera suas representações particulares como que pressupondo, dependendo e apontando sempre para um conhecimento mais geral.” (1997, p. 7).

Nesse caminho a noção clássica do desenho vai ainda passar por uma série de transformações e se condicionar cada vez mais como possibilidade de conhecimento. O disegno começa a se fundir com a noção de forma, bem como se começa a dar a ele a função de uma faculdade do espírito ou da mente. Essa união entre desenho e forma, constitui um dos tópicos mais difundidos no período, que nos baste a indicação de uma passagem de um outro texto célebre da época, o *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, de Gabriele Paleotti, dos anos oitenta do século XVI onde a relação entre eles se apresenta de modo a indicar grande potencialidade da imaginação e da associação ligadas à forma e de sua respectiva indicação pelo desenho:

Quanto à forma, claro que, sendo a imagem coisa que representa uma espécie já produzida pela natureza ou pela arte, consequentemente podendo receber todas as formas que existem e que se veem com os olhos e daquelas que ainda não se veem porque se podem imaginar com a mente, nascendo a forma do conceito interior no autor, expresso então com o desenho exterior. (PALEOTTI, 1582, p. 138).

Esse termo forma, ao relacionar-se com o desenho, nos textos sobre arte do século XVI, se apresenta como uma imagem interior do artista. Isso mantém uma relação muito clara com o pensamento, é como se por um procedimento análogo ao da pintura e da escultura, a natureza tornasse as coisas visíveis. Observamos que as formas, as imagens e o desenho, no decorrer dessas décadas do século XVI, se inserem, como categorias do sensível. Em meados do século XVI, o desenho, que na primeira versão das *Vidas* de Vasari, é princípio que irmana as três artes sem as transcender como fundamento, passa a ocupar um lugar muito diverso do que ocupava, passa a ser elemento constitutivo e epítome da teoria das artes e mesmo da possibilidade de representação em geral.

Outro aspecto que se vê mudar nesse período é o lugar da *Dottrina*, que se via “entretecida com fios epidíticos, prevalece em Alberti” (KOSSOVITCH, 2009, p. 27), também tem sua caracterização alterada em sua relação com os objetos quer da arte quer da natureza. Esse termo foi ganhando novos contornos na tratadística das artes da Itália. Já em um dos primeiros tratados a colocar uma proposta de história da arte, o termo se encontra presente, Lorenzo Ghiberti (1378 – 1455), em seu *Primeiro tratado*, texto seminal para a literatura artística, utiliza o termo num sentido que será expandido no ambiente “maneirista”: “Pois, visto que em todas as coisas, principalmente na escultura, existem duas coisas: aquela coisa que assim se ensina e aquela que se ensina. Assigna-se a coisa proposta, e a demonstração é esta, explicada pela razão das doutrinas” (GHIBERTI, 2000, p. 21).

Essa questão da Doutrina, fundamental às preceptivas, expande também o seu campo de significação e de uma instituição preceptiva passa a ser fulcro e fator de ordenação da experiência nesse momento peculiar no que se refere às artes e às ciências, finais do século XVI e início do XVII. Tal período é descrito por Robert Klein como aquele em que “o humanismo termina nas ciências, quando o método de investigação se torna fecundo por si mesmo, e na arte, quando a execução, a *maniera*, se torna valor autônomo. (KLEIN, 1998, p. 160).

Dois autores desse momento peculiar trouxeram à baila um modo de operar com certos conceitos que não deixa de apontar para essa superação do humanismo e também, ainda que em gérmen, para certas noções que seriam muito caras ao pensamento moderno. Esses autores são apresentados aqui como sintoma de uma viragem no modo de se pensar as artes e sua relação com o mundo e o sujeito e não como fontes primárias dessa viragem. Os dois autores em questão, Gian Paolo Lomazzo (1538 - 1592) e Federico Zuccaro (1542/43-1609), aprofundaram as indicações de uma doutrina tratadístico-retórica e apontaram para uma espécie de reflexão que em muito se veria ampliada nos discursos acerca das ciências. Mais do que indicar dois precursores, o interesse nesses autores do final do século XVI e início do XVII é o de ver um novo modo de pensar a relação do homem com a natureza.

Lomazzo, em seu *Trattato dell'arte de la pittura*, de 1584 opera com de um modo que é em muito caro ao discurso moderno, ou seja, uma ordenação das coisas de modo a escapar ao fluxo infinito da ordem das coisas. Nas palavras do pintor: “São dois os modos de proceder ordenadamente em qualquer arte ou ciência, dos quais um se chama ordem da natureza e o outro, ordem da doutrina.” (*Op. Cit.*, p. 13). A ordem da natureza, partiria do imperfeito e chegando ao perfeito, do particular ao universal. Mas, segundo ele “nosso intelecto quando começa sua operação de entender as coisas particulares começa a conhecer tais particulares por sua matéria, por sua forma que são os primeiros e imediatos princípios (...) Esse não é somente o meu pensamento, mas também dos filósofos, os quais escrevem que se podem provar os primeiros princípios pelos sentidos” (*Ibid.*). Essa ordem, que parte dos primeiros princípios e do universal na direção dos particulares, seria a ordem das doutrinas.

O termo *Dottrina* vem a suprir uma falta de possibilidade de esgotar as unidades particularizadas no mundo, este aspecto que traz à doutrina a ligação da unidade ordenada de um discurso se vê expandido:

●
●

Nosso intelecto não deve começar a entender as coisas com a ordem da natureza, por não poder compreender todos os particulares, os quais são infinitos, mas deve começar com a ordem da doutrina, da qual o nosso intelecto é capaz, porque esta ordem procede das coisas universais às particulares, as quais podem ser conhecidas facilmente por nós, posto que nosso intelecto é dessa natureza que entende propriamente o universal. Sendo ele potência da alma espiritual e porque gozando das coisas universais separadas da matéria o faz de qualquer modo espiritual por obra do intelecto agente. Por esta razão querendo eu tratar neste livro da arte da pintura, quis seguir a ordem da doutrina (...) (LOMAZZO, 1968, p. 14)

O aspecto metodológico ganha contornos que não se apresentavam em momentos anteriores do pensamento artístico. Há uma determinação para que encontremos, diante dessa ordem os meios e os traços gerais de sua execução. Aqui, por uma ordem das doutrinas devemos entender um modo de abordagem do mundo sensível que a partir de nosso aparato intelectual busca organizar aquilo que se pode experimentar; infelizmente não somos de uma capacidade infinita, se o fossemos, poderíamos proceder à ordem da natureza.

O que é sintomático é a clareza que se tem em relação à infinitude dos objetos naturais de onde se torna necessária uma ordem, e é nesse sentido de ordenação que se exige que o espírito se apresente. O artista deve ter em si um tipo de operação que possa ordenar esses movimentos. Entre os maneiristas a solução parece recair, no caso de Lomazzo, em um platonismo, ao passo que Zuccaro apela a noções de filosofia escolástica. Esse apelo à filosofia, que pareceu satisfazer a leitura desses tratados operada por Anthony Blunt (Cf. *Artisitic theory in italy*, pp. 139-141). Mas devemos entendê-lo como sintomático; não se trata de uma recaída nas soluções clássicas do problema, o que se expressa, nessa fase posterior ao humanismo, é de algum modo a não solução do problema. Os perfis fixos que a cosmologia antiga permitiam apresentar, sejam os cinco corpos regulares de Platão ou a hierarquia do cosmos aristotélicos não dão conta da multiplicidade que se abre nessa movimentação: a sensibilidade se vai desenhando como possibilidade cognoscente e ordenadora.

A ordem da doutrina, de Lomazzo, retoma os dizeres de Quintiliano para radicalizar seu uso: “Em suma a natureza é matéria da doutrina: esta forja, é forjada aquela.” (QUINTILIANO, II, xviii¹¹). Para Lomazzo o papel da doutrina é de se colocar diante da natureza. Se a ordem da natureza poderia ser ligada a um ordenamento indutivo, a ordem das doutrinas enquanto método seria mais ligada a uma dedução de um universal até as singularidades. O espírito deve atuar para conseguir dar conta desse método, pois o método inverso, ligado ao particulares, traz um problema: “Que fique claro que se não compreendemos os particulares não é por que eles por sua natureza não sejam inteligíveis, mas isso advém de uma falta nossa que não lhes podemos conhecer sua infinita multiplicidade.” (LOMAZZO, 1968, p. 14). A forja da doutrina deve ordenar os universais para que a dedução seja possível.

Estamos diante da possibilidade de construção de um novo conceito de natureza e da busca por uma legalidade no universo que permita esse voo basilar em uma concepção dedutiva e doutrinal, pois segundo o próprio Lomazzo “todas as coisas naturais são a regra e a medida da maior parte das ciências e artes do mundo” e essas regras devem ser encontradas “por nada mais que uma razão reta e regulada” que atinge objetos “que são feitos por Deus com suma sapiência e consequentemente tem em si todas as perfeições possíveis” consequentemente esses objetos “podem ser regra reta também das coisas artificiais (...) pois por sua regra toma essas coisas naturais.” (LOMAZZO, 1968, p. 19).

Em sua intenção de dar uma exposição sistemática, ou melhor, doutrinal, da pintura, questões voltadas às ciências e à filosofia, seriam uma dimensão desse processo que podemos chamar de racionalização.

11 Utilizo aqui a tradução de Yuri Ulbricht, contida em sua dissertação *Textos antigos sobre a pintura e a escultura*, p. 245.

Demonstrar a ordem da doutrina é demonstrar a própria possibilidade sistematização da arte da pintura; o que não apenas enobreceria essa arte mas também permitiria que se vislumbrasse algo que é essencial à arte da pintura e ao conhecimento como um todo, a possibilidade de articulação entre diferentes sistemas e apresentações. Radicalizando esse espírito de ordem, em um outro trabalho de sua lavra, posterior ao *Trattato*, chamado *Idea del tempio della pittura* (*Ideia do templo da pintura*) o milanês vai utilizar-se de uma metáfora arquitetônica para aclarar a própria noção de uma ordem que se basearia na integridade estrutural da arte:

Assim como o mundo é regido e governado por sete planetas, como se fossem sete colunas, que, apreendendo suas luzes da luz primordial, Deus, em seguida a transmite para baixo separadamente, beneficiando todas as coisas criadas, também será este meu templo da pintura sustentado e regido por sete governantes em forma de sete colunas. (...) (LOMAZZO, 1590, p 34/Toledo, 2017, p. 244¹²)

A relação com os planetas nada tem de cósmica, ou de apelo cosmológico, os sete governantes, Michelangelo, Gaudenzio Ferrari, Polidoro da Caravaggio, Leonardo, Rafael, Mantegna e Ticiano, inserem a estrutura desse templo¹³ “Numa construção complexa, em que também a medicina e a psicologia humoral, a física dos elementos e a fisiognomia, [nela] Lomazzo expõe o mecanismo da influência astral sobre o aspecto o caráter e os gostos dos indivíduos.” (KLEIN, 1998, p. 155). Isso explicaria algo que não seria um problema teórico da tratadística humanista, a diferença entre os artistas. A teoria de Lomazzo, “é muito menos astrológica do que mágica, no sentido restrito da palavra; pois era nos livros de magia natural, e apenas neles, que se encontrava uma psicologia diferencial baseada numa tipologia planetária e aplicada à potência da alma para agir sobre o mundo físico. “ (*Ibid.*).

A própria noção de um tempo da pintura, erigido sobre o engenho imaginativo e ordenador nos mostra que a ordem da doutrina pode elevar-se para além da própria forja da natureza e se vê como que emulando com a própria natureza, não no sentido de uma representação visual, mas de um apelo à capacidade imaginativa dos homens. A sua teoria deveria dar conta dos diferentes modos de se exercer a pintura e dos diferentes resultados de uma doutrina que se pretenderia unitária. A sobreposição de teorias e ciências parece apontar para uma tentativa de se articular a centralidade da arte como produtora de significados e da capacidade humana de gerar essas produções que dariam uma apresentação sensível deles. Na intenção de se colocar a pintura em um patamar elevado há de intentar um conhecimento científico, seja ele qual for¹⁴. Trata-se de entender a *maneira* como um cosmos, como algo que se possa dizer que é possível uma esquematização.

12 Utilizo aqui da tradução parcial apresentada como anexo à dissertação de mestrado de Gabriela Paiva Toledo intitulada *Idea del tempio della pittura* (1590) de Giovanni Paolo Lomazzo: estudo crítico da obra e tradução parcial comentada (Unicamp, 2017).

13 “Em seguida, organizei-os em uma disposição circular, ocupando o lugar das colunas do templo, equidistantes entre si sobre seus respectivos pedestais, e sobre elas estão a arquitrave, o friso e a cornija, também em forma circular, e sobre estes está a cúpula, que termina em uma lanterna com sete aberturas, da qual descende uma luz esplendorosa que ilumina uniformemente todo o templo. Este é circundado por sete paredes que envolvem igualmente todo o entorno dos governantes e que terminam na cúpula, na abertura da lanterna”. (LOMAZZO, 1590, p 34 / Toledo, 2017, p. 244).

14 Esse tipo de construção fica muito clara no capítulo XXVI do *Idea del tempio della pittura*, “Do modo de conhecer e construir as proporções conforme a beleza” incluído como anexo ao *Idea*, de Panofsky. Esse capítulo insere a astrologia no centro de sua argumentação, destaquemos a seguinte passagem: “Vemos assim que a beleza depende principalmente dessas qualidades ativas e passivas: ela deve ser expressa na obra com as proporções e os membros que são imagem natural da alma, cuja matéria teria sido preparada por saturno para a gravidade, por Júpiter para a magnificência e a alegria, por Marte para a coragem e a força, pelo Sol para a magnanimidade e a nobreza, por Vênus para o prazer, por Mercúrio para a inteligência e a perspicácia, e pela lua para a clemência.” (LOMAZZO, 1590, p. 75 / Panofsky 2000, p. 136).

Esse apelo ordenador é também mais sintoma do que um estado da arte. O compromisso direto e feliz entre o sujeito e o objeto vê-se avariado e, nos dizeres de Panofsky, “o espírito do artista – em face dessa situação de liberdade e, portanto, também de incerteza que marca a evolução da segunda metade do século XVI – começa a experimentar, em presença da realidade, um sentimento misto de soberania e precariedade.” (*Ibid.*, p. 79).

Nessa organização arquitetônica permeada por uma série de conhecimentos disponíveis um outro aspecto constitutivo nos deve chamar a atenção, os dois extremos comunicantes: a forma seria a lanterna que ilumina o templo todo, “mais acima, no próprio teto, estarão as sete partes da forma, que se estendem até a abertura da lanterna, de onde descende a luz que ilumina todo o templo.” (LOMAZZO, *apud* PAIVA, 2017, p. 277). No outro extremo, estaria a *Euritmia*: “devemos saber que o fundamento de tudo, ou seja, das partes principais e de seus gêneros, que é a base que dá estabilidade a tudo e onde toda a beleza tem origem, corresponde ao que os gregos chamavam de *euritmia*, e que nós chamamos de desenho.” (*Ibid.*, p. 248).

Esses dois traços a Forma e a *Euritmia*, se colocam nos extremos do templo e se determinam mutuamente, a forma que se eleva ao alto¹⁵ depende das fundações do desenho para que se possa erigir sua base e aquilo sobre o que ela irá poder projetar sua luz. O desenho, que na terminologia de Lomazzo não é estático, ele é ritmo e harmonia, permanecendo sob todas as manifestações iluminadas pela forma e apresentada sob vigilantes governantes. Essa união entre desenho e forma, constitui um dos tópicos mais difundidos no período. Essa noção de um conceito interior, algo que antecede a qualquer manifestação sensível da forma, vai, décadas depois, ganhar um contorno muito peculiar.

Federico Zuccaro em seu *L'idea*, insere na noção de *Disegno interno* algo que parece indicar a ampliação que se pode dar aos produtos e processos do intelecto humano:

Entendo por desenho interno o conceito formado em nosso espírito para poder conhecer qualquer coisa e agir exteriormente conforme a ela. (...) Certamente que pelo nome *disegno interno* entendo não apenas o conceito interno formado no espírito do pintor, mas também o conceito formado por qualquer entendimento; é para maior clareza que defini assim de início o desenho interior, caso se queira definir melhor esse nome, diremos que ele é o conceito ou a ideia que, para conhecer ou fazer, em qualquer um se forma. (ZUCCARO, 1961, p. 153)

Esse desenho interno, a forma, ou ainda a ideia¹⁶, precede a execução artística, anterior a qualquer sorte de representação se apresenta como uma espécie de modelo interior no intelecto. Ele não se relaciona apenas ao fazer artístico mas com os modos de conhecer. Ele passa a ser “a representação tal como se encontra no próprio homem” (PANOFSKY, 2000, p. 85). Essas representações são de caráter múltiplo e não estático. “Ao homem se oferece uma diversidade de representações que se são correspondentes à diversidade dos objetos que ele representa” (ZUCCARO, 1961, p. 198). Zuccaro compara esse desenho interno a um chefe de Estado (Retor, Governador ou príncipe), que por sobre o espírito e os sentidos, “serve-se deles como de sua propriedade e sem limitação” (*Ibid.*, p. 276).

Essa problematização se insere em um movimento onde o próprio conhecimento da natureza se coloca numa chave que o relaciona diretamente com uma imagem de mundo onde, nos dizeres de Cassirer, “o conhecimento da natureza não só conduz ao mundo dos objetos, mas também se converte para o espírito como meio pelo qual ele pode levar a cabo seu próprio conhecimento” (CASSIRER, 2002, p. 54). Tanto a doutrina de Lomazzo, quanto a noção de um *Disegno* para Zuccaro, nos apresentam a possibilidade de

15 “Resta a segunda parte da prática da pintura e última de todas as sete, que é a forma, colocada por nós no teto do templo”.

16 “Esse desenho interior não é senão uma forma ou uma ideia que reside em nosso espírito e que designa, com explícita clareza, as coisas que este se representa.” (ZUCCARO, 1961, p. 151).

algum modo de entrada no infinito das manifestações sensíveis. Nessas noções o que se apresenta é também a determinação de uma relação possível entre o sujeito e o mundo.

Um termo que se insere nessa relação com o mundo moderno, mas anterior a qualquer arranjo que se apresente como subjetividade, é *juízo*, descrito por Zuccaro do seguinte modo:

O espírito formativo é o juízo, e como juízo forma, comprehende, entende todas as graças, toda a disposição e razão das coisas. (...) Este juízo humano, e o próprio intelecto, se adquire pouco a pouco com longo estudo, experiência e fadiga, como qualquer um pode conhecer e saber. Assim se vai refinando e clarificando a inteligência do intelecto; o intelecto, porém é vário, vã e imperfeito segundo a disposição e apreensão, boa ou má, que ele possua. (ZUCCARI, 1961, p. 223).

O modo como se passa para a relação ativa com as coisas é o modo de se relacionar com o desenho interno, ou seja, qualquer coisa no campo da intelecção e da própria intenção, e o desenho externo deve ser pensado como espécie de ordem manifesta ou arranjo. O autor define o desenho externo nos seguintes termos: “aquilo que aparece circunscrito de forma, mas sem substância” (ZUCCARO, 1961, p. 222). Esse espírito formativo, que coloca em ação a panóplia do intelecto deve se colocar diante das coisas e dos corpos para entender sua ordem e concepções possíveis. Ele é potência espiritual formada pelo intento de isolar a forma da substância; trata-se da busca pelo arranjo e pela potencialidade daquilo que a experiência nos apresenta. O ato de julgar seria um ato mediador entre o desenho interno e externo:

O corpo é a substância efetiva, ou seja, a operação artificial aparente que é abarcada pelos sentidos, tecida pelo intelecto e por ele operada. Mas este corpo do desenho externo ativo e formativo prático – que faz em toda ação um juízo específico, e como um menino pequeno cresce pouco a pouco com o leite da experiência e da prática, ele se torna mestre e douto – é aquele que guia a mão, conhece a ordem, confirma a regra e a razão de todas as coisas, portanto aceita uma e refuta outra coisa. (ZUCCARO, 1961, p. 223).

Esse juízo que se forma é reação imediata ao percebido, ele pertence a um domínio intermediário entre o intelectual e o sensitivo. Há nele uma tendência a relacionar um desenho particular sensível à forma inteligível. Não se trata de uma dedução doutrinal, de uma “proposição deduzida de outras proposições” (KLEIN, 1998, p. 333), mas de um poder de distinguir que se localiza entre o sensível e o intelectivo, sua ação começa onde não é possível uma dedução diante de um ato da sensibilidade. Esse juízo não se liga a preceitos abstratos, mas é carregado de uma ambiguidade que não se pretende resolver num lugar onde se interpenetram a estrita assimilação com o intelecto puro e o não menos estrito apego ao particular efetivado no mundo da experiência. Ainda que o juízo seja racionalizável “No sentido de que se pode explicitá-la em razões” (KLEIN, 1998, p. 333), ele não é um movimento uniforme e está na base das artes e da compreensão do mundo. Ele é algo que se dirige à conceptualização do mundo e, como todas as ações da alma humana são guiadas pelo *disegno*, os conceitos que extraímos dos sentidos externos não são inatos, são movimento, um conceito de conceitos, o *disegno*, enquanto é também resultado, é a fonte de todo conhecimento e de todas as ciências.

No esforço que se dirige ao singular, ao concreto e ao fático, estaria, sintomaticamente, o *Disegno* de Zuccaro, que em seus discursos na *Academia do desenho em Roma*, décadas antes do tratado em questão o definia como “Forma expressa de todas as formas inteligíveis e sensíveis, que dá luz ao intelecto e vida às operações práticas.” (ZUCCARO, 1961, p. 85). Nesse caminho o autor terá de enfatizar a dependência do intelecto em relação aos sentidos, nesse sentido, nossa “alma se assemelha a um amplo e polido quadro que os pintores preparam para receber todas aquelas figuras que eles pintarão, mas de si mesma, a alma não retém nenhuma forma ou sombra (...) Daí a necessidade de nossa alma em relação aos sentidos para formar o seu desenho interno” (ZUCCARO, 1961, p. 172).



Há uma clara dependência em suas linhas de todas as funções intelectivas com as sensações. O particular ganha novas possibilidades de observação. Ao elevar o desenho a princípio fundamental, ou mesmo, à causa de todo o pensamento humano ele alça as artes a um estatuto muito elevado. Tudo, de algum modo se ligaria a essa noção de desenho, inclusive a filosofia:

Filosofia em particular é toda especulação mental (...) se a queremos entender e compreender corretamente evitando muitas palavras e disputas supérfluas, encontraremos como sua substância intelectiva e discursiva ser uma especulação ideal de conceito, de forma, de ordem e de razão de qualquer propósito para o qual a filosofia e o filosofar é um desenho e desenhar metafórico no espírito (ZUCCARO, 1961, p. 280).

O desenho se insere como processo, não apenas como imagem de um mundo designado, mas como procedimento fundamental do espírito que se dá entre a percepção sensível e a cognição. A generalização que nos leva a pensar em espécies e conceitos é procedimento relacionado ao desenho, há um trajeto que leva a um refinamento.

Essa problematização se insere em um movimento onde o próprio conhecimento da natureza se coloca numa chave que o relaciona diretamente com uma imagem de mundo onde, nos dizeres de Cassirer, “o conhecimento da natureza não só conduz ao mundo dos objetos, mas também se converte para o espírito como meio pelo qual ele pode levar a cabo seu próprio conhecimento” (CASSIRER, 2002, p. 54). Não se trata de pensar apenas um mundo designado, ou desenhado; tanto a doutrina de Lomazzo quanto a noção de um *Disegno* para Zuccaro, nos apresentam a possibilidade de algum modo de entrada no infinito. Nessas noções o que se apresenta é também a determinação de uma relação possível entre o sujeito e o mundo.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, L. B. (2014) *Da pintura*. Trad. A. da Silveira Mendonça. Campinas: Unicamp.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. (2015) Trad. Manuel Alexandre de Araújo. São Paulo: Folha de São Paulo.
- BAXANDALL, M. (1971) *Giotto and the orators*. Oxford: University Press.
- _____. (2018) *Giotto e os oradores*. Trad. Fábio Larsson. São Paulo: Edusp, 2018.
- BELLORI, G. P. (2009) *Le vite de' pittori escultori e architetti moderni*, 2v.. Turim: Einaudi,.
- BLUNT, A. (1973) *Artistic Theory in Italy 1400-1600*. Oxford: University Press.
- CASSIRER, E. (2002) *La filosofia de la ilustracion*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- CELLINI, B. (1927) *I Trattati dell'oreficeria e della scultura*. Milão: Ulrico Hoepli.
- CÍCERO. (2017) *Partições oratórias*. Trad. Angélica Chiappetta.
- DONI, A. F. (1549) *Disegno del Doni: Partito in piu ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittvra*. Veneza: Gabriel G. di Ferrai.
- EHRARD, J. (1994) *L'idée de nature em France dans la pemière moitié du XVIII siècle*. Paris: Albin Michel.
- GHIBERTI, L. (2000) *Primeiro Discurso*. Trad. L. A. Bagolin. Cadernos de Tradução, n. 6, DF/USP.



- HANSEN, J. A. (2006) *Alegoria, construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra.
- _____. (2019) *Agudezas seiscentistas e outros ensaios*. São Paulo: Edusp.
- HOCKE, G. R. (2005) *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad. Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva.
- LOMAZZO, G. P. (1968) *Trattato dell'arte de la Pittura*. Hildesheim: Omls Verlag.
- _____. (1590) *Idea del Tempio dela pittura*. Milão: Intituto dele Scienze.
- MONZANI, L. R. (1995) *Desejo e prazer na idade moderna*. Campinas: Unicamp.
- PAIVA, G. T. (2017). *Idea del tempio della pittura (1590) de Giovanni Paolo Lomazzo: estudo crítico da obra e tradução parcial comentada*. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp.
- PALEOTTI. (1582) *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*. Florença: Fondazione Memofonte onlus.
- PANOFSKY, E. (2001) *A perspectiva como forma simbólica*. Trad. Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70.
- _____. (2000). *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes.
- ULBRICHT, Y. (2016) *Textos antigos sobre a pintura e a escultura*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP.
- VASARI, G. (1986) *Le vite de' piu eccellenti aschitetti, pittori et scultori italiani*. Milão: Einaudi.
- _____. (1859) *Le vite de' piu eccellenti aschitetti, pittori et scultori italiani da Cimabue, insino a' tempi nostri*. Nápoles: Francesco Romano.
- VIEIRA, Pe. A. (2014) *Profética, V.I. História do futuro*. São Paulo: Loyola.
- WILLIAMS, R. (1997) *Art, Theory and culture in sixteenth century Italy*. Cambridge: University Press.
- WINCKELMANN, J. J. (1995) *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer Kunst*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- _____. (2009) *Geschichte der Kunst des Alterthums – Erste Auflage Dresden 1764 – Zweite Auflage Wien 1776*. Berlin: Philipp von Zabern.
- _____. (2002) *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*. Berlin: Walter de Gruyter.
- _____. (2010) *Monumenti antichi inedita*. Berlin: Philipp von Zabern.
- ZUCCARO, F. (1961) *Scritti d'arte*. Florença: Leo S. Olschki.