

Da maneira à ilustração: tensões e distensões na relação sujeito e natureza

Pedro Fernandes Galé

A pesquisa aqui proposta nasce de uma inquietação despertada pela leitura do Clássico *A Filosofia do Iluminismo*, de Ernst Cassirer. No início de seu capítulo “A natureza e seu conhecimento na filosofia da ilustração”, ele escreve: “Para que se dê conta da importância que o conhecimento da natureza tem na origem e configuração da imagem moderna do mundo é preciso que não se pare no estudo de cada um dos traços que foram incorporados ao conteúdo dessa imagem e que a transformaram de maneira decisiva; a amplitude dessas influências parece incomensurável e, no entanto, de modo algum esgota nelas toda a força formadora que se desprende do conhecimento da natureza.” (*Op. Cit.*, p. 54). Esse conceito de natureza “que se vai construindo com progressiva claridade e firmeza a partir do renascimento” (*Ibid.*, p. 56) nos interessa exatamente por sua incomensurabilidade. A declaração de inesgotabilidade apontada pelo autor de *O problema do conhecimento* serviu mais como indicação do que como um alerta. Se forem insondáveis as múltiplas influências e movimentos que resultaram nessa configuração da ideia de natureza, não seria muita ousadia inserir ainda a possibilidade de outro ponto de inflexão nessa trajetória. Buscar reconduzir as matrizes do pensamento de certa corrente do pensamento ilustrado acerca da natureza à tratadística do final do século XVI não é buscar filiar seus debates, mas apontar para momentos onde a relação entre sujeito e natureza transita diante de um duplo infinito.

Nesse sentido é fundamental a leitura da tratadística artística da segunda metade do século XVI, onde se destacava a *maneira* de se executar as artes e indicar a sua retomada pelo estudo da natureza. Há uma série de deslocamentos teóricos dessa tratadística que se evidencia, por exemplo, no campo semântico do termo *Disegno* entre as duas edições das célebres *Vidas* de Giorgio Vasari. Na primeira, de 1550, o lugar do desenho é indicado como uma das partes que avançaram nas artes da Itália do século XVI. “O *disegno* 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*. A mudança fica clara se observarmos uma passagem do

prefácio à segunda edição da obra, de 1568, mais precisamente a primeira parte sobre a pintura, onde se escreve: “O *disegno*, pai das três de nossas artes (Pintura, escultura e arquitetura), procedendo a partir do intelecto, encontra em muitas coisas um juízo universal, ele é símile a uma forma ou ideia de todas as coisas da natureza, a qual é singularíssima em suas medidas (...)” (Vasari, 1887, v. I, p. 188). A experiência artística passa a romper com alguns aspectos que a ligavam imediatamente à retórica e passa a ser vista como uma experiência da significação, da relação de conhecimento entre o sujeito e a natureza, entre o inteligível e o sensível. Termos como doutrina e desenho indicam a guinada de um discurso que ensinava uma arte ou um ofício para um discurso que parece querer entender aspectos centrais de uma conceptualização que vai muito além dos ensinamentos de uma técnica.

Para compreendermos tais operações elegemos dois casos exemplares desse momento, os tratados de G. Paolo Lomazzo e Federico Zuccaro, dois artistas autores que apresentam muito bem esse movimento no qual a arte passa a ser mais do que o resultado de uma atividade e ganha quase que o estatuto de uma superintendência do conhecimento. Aqui a especulação, que em Alberti, por exemplo, se voltava exclusivamente ao uso do artífice em sua arte, passa a se lançar ao campo das operações intrínsecas ao próprio conhecimento e sensibilidade humanas. Os termos *Dottrina* e *Disegno*, tão caros à tratadística como um todo, ganham novos contornos e se expandem para além do campo de uma preceptiva ou de um ensinamento artístico.

Nas doutrinas artísticas do século XVI podemos notar algo de diverso no trato com as artes que indica uma relação com o mundo empírico; o par, sujeito e natureza, começa a ganhar novos contornos. Nos dizeres de Panofsky: “Essa teoria levantaria pela primeira vez um problema que o período precedente não julgara necessário colocar: o das relações entre o espírito e a realidade sensível.” (Panofsky, *Idea*, p. 81). Na busca por equacionar de algum modo o espírito e a realidade sensível, algo que não se encontra na tratadística das artes anterior, a questão passa a ser a cerca dos modos de se operar com a infinitude das formas, no sentido de sua apreensão e até mesmo de compreensão. É como se fosse a própria arte que se oferecesse a si mesma como um princípio capaz de nos permitir ver uma ordem reconstitutiva das coisas da natureza e

do mundo. Nos tratados das artes muito do que antes se apresentava como fator constitutivo de suas práticas passa por uma espécie de revolução copernicana: a arte passa a ser uma espécie de superintendência de todos os conhecimentos, nesse sentido, surge o clamor para que qualquer ordenação da experiência passe a ser interpretada sob a égide de sua relação com as ordens da representação.