

A arquitetura, o corpo e o espelho

sobre a beleza e o tempo na arte
do Renascimento e em nossos dias*

Mário Henrique Simão D'Agostino

Para Olgária Matos

Plutarco, em “Vida de Péricles” (1958, p. 390), ao descrever as vicissitudes da prodigiosa empresa arquitetônica e urbanística de remodelação da acrópole de Atenas, exprime a ventura e a magnificência do feito como um cancelamento do tempo consumado pela beleza. “Nas obras de Péricles”, expõe o autor, “floresce como que uma juventude perene; essas se conservam à visão indenes ao tempo, quase possuem infuso um ar sempre fresco e uma alma que não conhece velhice”.

Pronunciadas há mais de cinco séculos do empreendimento, tais palavras ganham tom e intensidade singulares. A fórmula, todavia, não era inédita. Para aquém da sistematização helenística da “doutrina das ordens arquitetônicas”, da analogia entre a beleza dos corpos e a dos templos perquirida pelos arquitetos na Grécia clássica, a exaltação da eterna juventude dos corpos belos, “flor que não murcha”, arraigava-se em pleno no mais longo solo do mito. Jean-Pierre Vernant tem estudado o sentido estético, prioritário, com que os antigos dirigiram seus olhares para o corpo do herói morto em combate. Último fulgor da juventude, no momento mesmo em que vêm apagadas todas as manifestações vitais – o vigor, o poder, a força –, na beleza do corpo resplende a “presença divina”, fundamental à experiência religiosa mítica. Como pondera o filósofo, o antropomorfismo dos deuses não significa que fossem concebidos “à imagem do corpo humano”; para os gregos, pelo contrário,

*Este estudo teve origem na pesquisa *Os lugares da cidade*, sob coordenação da professora Lucrecia D'Alessio Ferrara da FAU-USP.

[...] em todos os seus aspectos ativos, em todas as componentes do seu dinamismo físico e psíquico, o corpo do homem remete ao modelo divino como nascente inexaurível de energia vital, cujo fulgor, quando brilha por um instante sobre um mortal, a ilumina com um fugaz reflexo de um pouco daquele esplendor que emana constantemente do corpo dos deuses¹.

1. Vernant (2000, p. 13), “Mortali e immortali: il corpo divino”.

Corpos de extraordinária beleza, templos esplêndidos, os gregos os custodiaram no sólido duradouro – *aere perennius, marmore perennius*. Primigênio, o *kouros* arcaico; estátua fúnebre que não consiste propriamente em uma imagem do jovem guerreiro, mas em um duplo do morto. Perpetuado na pedra, nesse monumento que mantém sempre acesa a sua fama eterna, ele não pode ser admirado senão como um corpo sem vida, uma forma inerte, uma “ausência na presença”². Sob o alvor da Grécia clássica, adstritos ao valor da imagem como representação (e não mais, cabe reiterar, um duplo do ser – divino ou mortal), os escultores almejam seres vivos, insuflando vida, por assim dizer, em suas estátuas. E malgrado o desterro das artes imitativas propugnado por Platão, também ele, em diferentes circunstâncias, evocará o lume, fascínio e plenitude ínsitos na visão do belo. “A Beleza” – lê-se no *Fedro* – “podemos vê-la em todo seu esplendor [...]. Aqui, temo-la surpreendido, resplandecendo em sua mais luminosa clareza, pelo mais clarividente dos nossos sentidos” (Platão, 1991, pp. 866-867 [250b-d]).

2. Cf. Vernant (2001), especificamente item 1, “Eidōlon: dal doppio all’immagine”.

No *Banquete*, o liame entre o belo e a imortalidade faz-se preeminente. Cabe, por ora, assinalar um *tópos* que, sobretudo a partir desse diálogo, será recorrente nas indagações sobre a arte e o tempo. Se o amor da Beleza, fala o filósofo pela voz de Diotima, é desejo do bom, “não apenas de tê-lo, mas de tê-lo sempre”, se o objeto do amor é a “posse constante do bom”, então ele não é propriamente amor da beleza mas “da geração e da parturição no belo”. Ação que lhe permite possuir constantemente o bom, só assim ele alcança o bem maior da imortalidade, pois “é desse modo que tudo o que é mortal se conserva [...]. É por esse meio, Sócrates, que o mortal participa da imortalidade” (Platão, 1966, pp. 162-164 [205a-206e e 208b-c]; 1991, pp. 587-588).

3. Cf. Vernant, “Uno, due, tre: Eros”, em que o autor comenta: “a relação amorosa constitui para cada indivíduo, no lance que o conduz para um outro de si, a experiência da própria incompletude, enquanto atesta a sua impossibilidade de limitar-se a si mesmo, de contentar-se com aquilo que é, de possuir a própria particularidade, a própria unidade individual, sem buscar desdobrar-se no outro e por meio do outro, objeto do desejo amoroso” (2000, p. 139).

Geração nos *corpos*, geração na *alma*, sutil jogo de espelhamentos. Os pais se vêem no semblante dos filhos, perpetuam-se neles, no outro de si como um si mesmo. Têm-se assim em um elo de reciprocidades, já anunciado na correspondência de olhares entre os amantes: “no seu amante, como em um espelho, é a si mesmo que ama [...], tendo nele um contra-amor que é uma imagem refletida do amor” (Platão, 1991, pp. 869-870 [255d])³. Em um e outro, o “mesmo” não significa o igual como idêntico a si. Ver-se no outro, ter-se no e pelo outro, jamais implica igualá-lo absolutamente a si. Na arte erótica platônica, a simetria não anula a alteridade. Especulações similares

convêm aos rebentos da alma. Na inteligência e demais virtudes, cujos progenitores “são todos os poetas criadores e todos aqueles artesãos que se dizem inventivos”, persegue-se por igual o imperecível. “Todo homem preferiria ter filhos de tal índole a tê-los humanos, se dirige os seus olhos a Homero, a Hesíodo ou aos demais bons poetas e contempla com inveja que descendência têm deixado de si mesmos, que lhes propiciam imortal fama e recordação, sendo eles mesmos o que são” (Platão, 1966, p. 170 [209d-e]; 1991, p. 588)⁴. Pela educação, artes, política, ciência, filosofia, enfim, os homens progredem nos diferentes estádios da ascense à Beleza em si.

Entre “filhos mais belos e mais imortais”, junto a Hesíodo e Homero as gerações vindouras reúnem arquitetos e suas criações. Filhos de venerável estirpe, corpos de eterna juventude... Essas duas imagens constituem o eixo em torno do qual orbitam idéias superlativas para a moderna concepção de arte (e arquitetura) inaugurada no Renascimento.

A beleza e o mármore

Que coisa é a beleza? Não é luz nem noite. É crepúsculo, um parto do verdadeiro e do não verdadeiro. Uma coisa intermediária.

GOETHE

Em seu tratado *De re aedificatoria*, Leon Battista Alberti ([1452] 1989) concebe a beleza como uma correspondência tal entre as partes e o todo que nada pode ser acrescentado, subtraído ou alterado sem comprometer a unidade do conjunto⁵. Na visão do belo assim acolhida (temo-la na letra de Filarete, Francesco Di Giorgio, Leonardo, Palladio e tantos mais) rutila a imagem da perfeição. O arquiteto admira nas grandes obras “uma excelência ou perfeição de natureza que estimula o espírito e é subitamente advertida”; como ele, seus sucessores aditam o epíteto “divina”. Por igual inferência, o Renascimento comparte com os *antiqui* o desejo de salvaguardar a beleza da caducidade das coisas, reconhecendo na imitação (*mímesis*) sua principal arma. Do recurso ao expediente Vitruviano (1997) fornecia o testemunho. No Livro IV do *De architectura*, ao advertir os contemporâneos contra os abusos de ornamentação, descrevendo detalhadamente a origem lígnea de cada elemento do templo dórico, ultima:

Desses elementos, e da obra de carpintaria, os artífices com as suas esculturas (*sculpturis*) nas lapídeas e marmóreas edificações dos sacros templos têm imitado as disposições, e têm ajuizado que se devesse seguir tais invenções (Vitruviano, 1997, Livro IV, 2, 2-3, p. 377).

4. Sobre o “amor criativo” e a inexistência na doutrina platônica das idéias de “um posto para uma estética autônoma, uma ciência da arte” (Cassirer, 1998, pp. 46-47).

5. Cf. Alberti ([1452] 1989, livro VI, cap. 2, p. 235; livro IX, cap. 5, p. 453). Sobre a difusão no Renascimento da concepção albertiana de beleza (*concinnitas*), ver Panofsky (1985c).

Como o estatuário que esculpi na pedra a beleza dos corpos, o arquiteto, “transpondo” em material mais duradouro as disposições dos primeiros templos, não almeja um simulacro ou engano dos olhos, pretende fazer justiça à realidade sagrada e atemporal da beleza. Se se deve falar em simulacro, ele não reside propriamente na contrafação em pedra de algo que ela não é – o madeiro, o corpo belo –, mas na ilusão de, pelo espelho lapídeo, o artista salvar definitivamente a beleza sensível do transitório das coisas deste mundo. “Tudo tem sua vez e hora...” Ainda assim, desde Palamedes, mítico inventor das letras e das senhas (e, por elas, da voz *post-mortem* da epístola testamental), a “arte de duplicar”, com seus diferentes gêneros de cópia, sempre foi e será um ardil contra a extinção no tempo.

Na tradução do *De architectura* feita por Cesare Cesariano (1521), à citação acima acompanha o comentário:

Questa ratione há in si uma Philosophica consideratione: cum sai tute le cose del mundo se tegano: vel si protegano luna per laltra: *ideo ob hanc causam habemus sempiternum esse mundum* (Cesariano, [1521] 1981, *Liber Quartus*, C. XLVIII^o).

Há tempos essa interpretação era compartilhada pelos arquitetos do Renascimento. Antonio Averlino, dito Il Filarete, dedica ao tema um bom número de páginas do primeiro livro de seu tratado. Após a clássica *assimilatio* entre arquitetura e corpo humano, tronco das precisões da proporção, o autor exorta o interlocutor a identificar literalmente o edifício com um homem vivo. Tal como o homem, observa Filarete, o edifício necessita de alimento para viver; caso contrário, adocece e morre. O enfermo debilita-se e emagrece, o edifício doente apodrece e rui. Sem os devidos cuidados e a contínua manutenção, o corpo vivo, a pouco e pouco, falece.

Que isto seja verdadeiro – conclui o arquiteto – considere Roma, onde se vê aqueles edifícios que com maior razão deveriam ser eternos, e porque não tiveram alimento, ou seja, não foram mantidos, estão arruinados (Filarete, [c.1460] 1972, Livro I, p. 30).

Segue uma longa lista de indagações sobre os grandes edifícios do passado então desaparecidos (palácio maior, campidoglio, palácio de Nero, palácio e teatro de Otaviano, entre outros), na qual o arquiteto invoca reiteradamente a fórmula interrogativa *dove è* (onde está?). Como notou Liliana Grassi, tal recurso retórico remete ao motivo bíblico do *Ubi sunt*, relacionado à temática da caducidade das coisas, do tempo, da morte; entretanto, no contexto em que Filarete o emprega, o propósito não é despertar pessimismo e desilusão

diante do mundo, e sim o oposto, zelo pelos “valores da eternidade e da fama, ambos perseguidos com um correto modo de construir”⁶. Aquelas obras admiráveis, guardadas na memória graças aos escritores, sobreviveriam caso não caíssem no descuido. De fama eterna, jazem irremediavelmente ausentes. Mas a ilação não se transmuta em desolação: venerando o antigo, o arquiteto alenta obras perenes, obras com uma vida tão longa quanto a sua fama.

Não era nova a imagem das ruínas como um “corpo morto”. Que se recorde a *Ruinarum descriptio urbis Romae* (1452), de Poggio Bracciolini, na qual os monumentos decrépitos são comparados ao esqueleto despojado de suas carnes. Aqui, como alhures, recobram ânimo as palavras indignadas de Petrarca perante as ruínas de Roma, evocadoras de um “passado de grandeza” e um presente “deplorável”⁷. Nas ilustrações de seu *Triumphus temporis*, feitas em fins do *Quattrocento* e no *Cinquecento*, a imagem alada do deus *Chrónos-Krónos*, devorador dos próprios filhos – uma invenção do Renascimento que aí figura pela primeira vez –, guia o cortejo, armada com sua foice funesta, em meio à arquitetura em ruínas (cf. Panofsky, 1985b, pp. 104-105). Mas a aguçada sensibilidade com respeito à ação do tempo e à distância que separa o presente da Antigüidade não sega a perspectiva: “Quem duvida que Roma poderia levantar-se de novo, bastando para isso conhecer-se a si mesma?”⁸

Edifícios admiráveis, dignos de fama... Como bem advertiam Vitruvius e Alberti, para abraçar a fama obras duradouras não bastam⁹. Filarete ([c.1460] 1972, Livro I, p. 30):

Se dos grandes homens fica a fama, no caso do edifício temos quase um efeito similar: ao seu modo, *um pelo outro rende a nós longa fama deles*, tal como pelos escritos temos notícia de muitos homens dignos de grande fama devido às grandes coisas que fizeram, isto é, os grandes edifícios que empreenderam; a fama do edifício se deve à sua magnitude e beleza, assim como do homem, pelas grandes e belas coisas que tem feito, permanece a fama.

Sempiterna a beleza dos edifícios, eterna a fama! A citação é notável, seja por reenviar-nos ao *commento* de Cesare Cesariano, seja pela vertigem a que submete o leitor com o jogo de intercâmbios entre os termos *edifício* (edifício), *lettere* (escritos) e *grandi signori* (grandes homens). Em síntese, as pedras do edifício são similares às da escrita: guardam viva a fama dos homens que o erigiram – comitentes e arquitetos; ainda mais, conservam-na mesmo quando desconhecemos quem foram os edificadores. Um pelo outro deliba de igual éter: espelho da beleza e lápide que fala aos pósteros a grandeza dos seus.

É esse o fascínio que as obras antigas exerceram sobre os primeiros humanistas. Registros vivos de um passado de glória, dos grandes aconteci-

6. Nota de Grassi em Filarete ([c.1460] 1972, livro I, p. 31); ver também “Introduzione”, pp. XX-XXI e XXXVI-VII.

7. Ver Panofsky (1981) [a carta de Petrarca (1997, II) foi originalmente citada por Mommsen]; Garin (1975, cap. IV e V). A recorrência à imagem chega até Rafael, que na *Carta a Leão X* lamenta sobre “o cadáver desta nobre cidade, um tempo rainha do mundo, hoje espoliada e destroçada assim miseravelmente”; ver Choay (1995, p. 43).

8. Petrarca (1997, II; ver *infra* o significado da “imitação dos antigos” proposta pelo escritor), *apud* Panofsky (1981, p. 39).

9. Cf. Alberti ([1452] 1989), livro II, *Proem.*; Vitruvius (1997), Livro III, *Proem.*, 3, e, sobretudo, Livro VI, *Proem.*, 5.

mentos relatados nos escritos, e, sobretudo, de um modo de vida exemplar (a *virtù* antiga), suscitam, nos alvares do Renascimento, um interesse “quase não visual” (Krautheimer) pelas obras em si. São fundamentalmente um extraordinário livro de pedras. Nicolau V pontua Roma com escritos fixados sobre os monumentos, conferindo à cidade a alcunha de “o Livro Sagrado dos pobres” (*Biblia pauperum*). A prevalência da literatura na aproximação às obras pretéritas não furta das últimas, porém, a primazia sobre a primeira. Manuel Chrysolaras justifica em pormenor a superioridade dos *vestigia* sobre as *litterae*. Na *Comparação da antiga e da nova Roma* (1411), o autor ressalta o quanto as contribuições de Heródoto e outros historiadores não se equiparam às dos monumentos: sobre a capacidade de informação acerca do passado, seus relevos e esculturas, registrando as guerras e os prisioneiros, os festivais, altares e ofertas votivas, “mostram como as coisas eram nos tempos passados e quais as diferenças entre os povos”, permitindo ver os trajes que usavam, o tipo de armas e toda sorte de detalhes. Sobretudo, a prevalência dos monumentos deve-se a que “nos garantem o testemunho de tudo o que aconteceu como se fosse no presente” (cf. Loewen, 1999, pp. 52-57; Smith, 1992, p. 159).

No próêmio ao *De re aedificatoria*, Alberti repete, ao seu estilo, o argumento de Chrysolaras:

Não é necessário dizer quanto crédito a arquitetura conferiu aos Latinos e a seu império; diremos apenas que as tumbas e, aqui e ali, tudo o mais visível do passado esplendor bastam para fazer-nos reputar verdadeiras muitas notícias dos historiadores antigos, que de outro modo pareceriam por certo menos confiáveis. [...] Não existiu um só entre os maiores e mais sábios príncipes que não considerasse a arquitetura um dos meios mais importantes para dar lustro ao próprio nome para os pósteros (Alberti, [1452] 1989, pp. 8-9).

O monumento captura no duradouro o transitório, aprisiona no permanente o fugaz. O que a escrita articula para a voz, ele maquina para os olhos. Mas o poder mnemônico da arquitetura é majoritariamente superior ao das letras. Por uma parte, assevera-se a sua “melhor visualização dos fatos” em comparação à literatura. Por outra, sua superioridade deve-se ao modo peculiar de presentificação, vale dizer, sua condição de “testemunho”. A permanência dos monumentos, desde sempre, faz de sua presença algo de irreprodutível. Únicos, como as tumbas.

O tema do triunfo da fama sobre a morte por meio de obras e ações memoráveis é recorrente entre os humanistas. Na tumba de Leonardo Bruni, trabalho de Bernardo Rossellino na igreja de Santa Croce, a efígie fúnebre do secretário florentino não traz as mãos unidas sobre o corpo, como na tradição

medieval, mas as tem sobre sua *Historia fiorentina*, em conformidade com os sarcófagos antigos e paleocristãos nos quais “o emblema do livro significa a imortalização pela cultura”¹⁰. Os mecenas e os príncipes do Renascimento, sabe-se, ostentarão suas insígnias e seus emblemas junto às obras por eles comissionadas, sobretudo os templos, símbolos da *renovatio imperii*. O mesmo Alberti dará materialidade à mais extremada expressão desses novos valores. Na igreja de San Francesco, em Rímini, concebe o frontispício como um arco triunfal tripartido, cujos arcos laterais portam os sarcófagos de Sigismondo Malatesta e de sua esposa Isotta, em evidente alusão ao triunfo sobre a morte. Na lateral do templo, outra seqüência de arcos, contendo sarcófagos com inscrições *all'antica* destinados aos homens ilustres, cortesãos e humanistas da cidade, finda por converter todo o edifício em um “grandioso panteão de heróis”¹¹.

Longevos os monumentos, sempre acesa a fama. Excelsas as belezas, mais intenso o lustro. Por ironia, a superioridade da arte edificatória sobre a escrita segreda também sua desventura: obra *única, irreprodutível*, e assim, fadada – tal a astúcia do tempo.

Não são uniformes os meios de reprodução peculiares a cada gênero artístico. A cópia indefinida de um poema não macula o estilo e o conteúdo do original; com a arquitetura e demais *arti del disegno* é diferente¹². Sedutor, aqui, interperlar o passado pela lente da Era da Máquina; que se olhe, por ora, o significado clássico. Os antigos são contumazes: é um engano considerar as belas obras como um “produto de cópia”. Os copiadores (e os falsificadores) de sempre denigrem a arte com o simiesco (e a simulação) – maior a habilidade, menor o mérito artístico; ignora-se assim o seu arcano: *imitar, não copiar*. Mas o que imita o artista? Somente o estulto crê que o escritor imita cegamente um único modelo, assevera Cícero na abertura do livro segundo do *De inventione* (Cicerone, 1998, II, 5-6). Colhendo, “dentre os insígnies escritores, dignos de recordação”, aquilo que neles se tem como o melhor, o orador age de um modo similar ao famoso Zêuxis. Convidado pelos habitantes de Crotona a pintar uma imagem de Helena para o templo de Juno, Zêuxis solicitou que se colocassem à sua disposição as mais formosas virgens da cidade, dentre as quais escolheu cinco. Então, “transferindo na muda imagem da deusa” a beleza dos exemplares viventes, excedeu em perfeição a tudo o jamais visto.

[Zêuxis] – conclui Cícero – não julgava poder encontrar em um só corpo tudo aquilo que buscava para representar a beleza, pois a natureza não dá a perfeição absoluta a uma só criatura. Assim, quase temendo não ter o que doar às outras se a uma só concedesse tudo, [a natureza] oferece a cada uma diferentes qualidades, não sem acrescer alguma imperfeição (Cicerone, 1998, I, 3-4, p. 199; cf. Sabbatino, 1997, pp. 15-16).

10. Cf. Chastel, “A ‘heroicização’ em sentido humanista tem por resultado uma comemoração que já não é a da santidade cristã, nem a exaltação de puros méritos terrestres e ‘pagãos’, mas o elogio da personalidade espiritual que depende igualmente do aspecto profano e religioso da vida” (1982, pp. 64-65).

11. A expressão é de Rudolf Wittkower (1988, p. 45); no projeto original o reclamo à imortalidade era ainda maior. Nos arcos do frontispício ficavam sarcófagos dos familiares de Malatesta e no centro do templo, sob a proteção da cúpula, o seu. As sugestões de deificação e glorificação pessoal, quase se sobrepondo à destinação religiosa do edifício, não foram bem recebidas sequer pelos humanistas e artistas da época; cf. Chastel (1982, p. 354).

12. Apenas a escultura assemelha-se à escrita. As cópias obtidas com o “esvaziado” (molde em gesso feito diretamente sobre a obra original) aproximam-se da “neutralidade” das cópias de um escrito, e não se identificam, de todo, com “falsificações”. Entretanto, embora a técnica fosse conhecida desde a Anti-

güidade, só se difunde no Barroco e, sobretudo, no século XVIII. Até o final do Renascimento nada se compara à incumbência que Francisco I, rei da França, encarrega a Primaticcio em 1540. Ajudado pelo jovem Vignola, o arquiteto supervisiona a realização de moldes das “estátuas mais famosas que se via em Roma”, enviando-os à residência real de Fontainebleau. Segundo as palavras de Vasari, Fontainebleau converteu-se “quase em uma nova Roma”; cf. Haskel e Penny (1981).

13. Cf. Alberti ([1436²] 1989, livro III, § 56, p. 132). O autor, porém, não menciona pinturas ou esculturas como modelo, limitando a imitação dos antigos a *ekphrasis* – em particular, a *inventio* – na composição da história, para a qual “a companhia dos poetas e oradores traz aos pintores muito benefício”; cf. livro II, § 53, e III, § 53, pp. 107 e 128-129; ver também Sabbatino (1997, pp. 21-23).

14. Sigo mais de perto a tradução de Sabbatino (1997, p. 30).

Cônsonos pintor e orador, no *De pictura* (1435) Leon Battista Alberti narra o episódio de Zêuxis como paradigma do meticoloso estudo da natureza a que se empenha o artista, “com olhos e mente”, para bem discernir a “idéia das belezas”, reputando néscios os que “tentam granjear fama por si próprios”¹³. Cícero recomenda colher, entre latinos e gregos, soluções que, segundo o reto juízo, têm alcançado máxima excelência e beleza. Não se trata de simples colcha de retalhos, adverte reiteradas vezes o escritor; a unidade entre as partes, outrora “partículas errantes”, supõe uma ordem de coerência a ser alcançada, um rearranjo integral que venha a iluminar a perfeita disposição do todo. Esse argumento deu aval, no entanto, ao procedimento oposto: se a imitação prima pela ordem do todo, então a preceptística de Cícero fornece o melhor modelo. Contra o radicalismo dos ciceronianos ortodoxos e a degeneração em fórmulas repetitivas e sem élan, autores como Horácio e Sêneca, reiterando, sob nova luz, a comparação entre Zêuxis e a oratória, apressaram-se em salvar a *imitatio*.

Com diligência, professa Horácio, o poeta compõe os seus versos semelhante a uma abelha matinal, a sorver néctar de muitas flores para dele verter o mel (*Carmina*, IV, 2, 27-32; cf. Sabbatino, 1997, p. 30). Na *Carta a Lucílio* de número 84, Sêneca volta à imagem, precisando o desenho: tal como as abelhas, “errando de flor em flor a delibar as aptas ao mel”, o bem discernir aquilo que colhemos de muitas leituras, reunindo o que é comum e distinguindo os pares (“porque as coisas bem distintas se conservam melhor”), não exime o escritor de “fundir em um único sabor as diversas libações”. A excelência da obra reside propriamente na capacidade de alcançar entre as partes e o todo uma consonância integral, uma unidade que, rigorosamente falando, não se manifesta apenas no arranjo do conjunto, mas cinge *cada parte* com seu timbre peculiar: “de tal modo que, se aparecer qual a fonte em que bebemos, também aparecerá que o nosso escrito tem a sua originalidade independente das fontes” (Sêneca, 2001, Livro XI, 84, 3-6, pp. 603-605)¹⁴.

Tal a magnificência da *imitatio* (e, convém frisar, seu arcano): perpetua a memória dos maiores ao tê-los como modelos, mas nunca se rebaixa à cópia servil. O distintivo que dá vida à imitação, Sêneca o compara com o tipo de aparência que existe entre familiares:

Ainda, se na tua obra vier a transparecer o autor que admiras e que está impresso profundamente na tua alma, desejaria que a similitude fosse aquela de um filho, não a de um retrato: o retrato é uma coisa morta (Sêneca, *idem*, 8-9, p. 607).

Nas primeiras luzes do Renascimento, Petrarca revive esse significado maior da imitação antiga, dedicando-lhe palavras admiráveis:

Aquele que imita deve cuidar para que o seu escrito seja semelhante, não idêntico [ao imitado], e que a semelhança não seja como a de um retrato e seu modelo, na qual quanto maior a aparência mais se elogia o artista, mas, propriamente, como a de um filho e seu pai. Neste caso, embora costume haver uma grande diferença de traços individuais, uma certa sombra e, como dizem nossos pintores, um ar perceptível sobretudo no rosto e nos olhos gera essa semelhança que nos recorda o pai enquanto vemos o filho, e isso de tal modo que, se ele fosse submetido à medição, comprovar-se-ia que todas as partes eram distintas; alguma qualidade aí oculta tem tal propriedade. Por isso, temos de tomar cuidado para que, quando uma coisa seja parecida, não o sejam muitas, e que o parecido fique oculto de tal forma que só a pesquisa silenciosa da mente possa captá-lo, que ele seja inteligível mais que descritível. Deveríamos, portanto, recorrer a outra faculdade e tom interno do homem, evitando as suas palavras. Pois um tipo de semelhança está oculto e outro patente; um faz poetas, o outro símios (Petarca, 1997, XXIII, 19, 78-94, p. 206)¹⁵.

Limiar entre sombra e luz, visível e invisível, diáfano e inefável, recorde e surpresa... São esses os limites em que se perfila a imitação, ou a beleza. Nessa divisa, Petarca concebe o seu programa humanístico. Só aí a *aeternitas* do belo inscreve-se plenamente no fluir contínuo da vida. Não uma efígie muda e vazia dos olhos, refratária à ação do tempo por ceifar do mármore todo veio de vitalidade; mas uma beleza impregnante, de um silêncio loquaz, a nos deixar atônitos e, por assim dizer, sem ar. Uma beleza que não paralisa o presente com a feição lapídea do passado, mas o fecunda. Na latência da vida, em suma, o artista busca energia para o seu ofício. Misterioso jogo de espelhos no qual o semblante dos antecessores refulge na exuberância de novos, sem roubar-lhes o lume. Se a arte mantém viva a fama dos antigos, assim o faz não tanto pelo poder de perpetuidade avistado no espelho da pedra, pela infinita reprodução da cópia ou perenidade do monumento – todos sujeitos às astúcias do tempo –, mas por semear na *unicidade* do vivente a presença do *outro*.

Embora Filarete não explore as implicações da analogia entre arquitetura e literatura, foi ele quem melhor expressou, no âmbito da arte edificatória, os expedientes da imitação definidos por Petarca – e, fato curioso, assim o fez seguindo um caminho inverso ao do literato. A este fascinava a possibilidade da semelhança no seio da diferença; ao arquiteto a manifestação da diferença até nos mais veementes zelos por semelhança. No rosto retratado por dois pintores, observa Filarete, a fidelidade ao modelo não apaga “*lo stile di ciascheduno*” (Filarete, [c.1460] 1972, I, 5-20, p. 28). Não há outra imagem mais reveladora do espírito do tratado. A *assimilatio* vitruviana entre arquitetura e corpo humano, radicalizada pela identificação do edifício com um “corpo

15. Cf. Gombrich (1985, p. 249); o autor externa: “Não conheço outra descrição tão notável do caráter misterioso e esquivo da aparência fisiológica” (p. 250). Petarca escreve a carta em 1366 (ver ainda: “Cabe seguir o conselho de Sêneca, e antes o de Horácio, para que escrevamos como as abelhas fazem o mel, sem colher as flores mas transformando-as em mel, de modo a fundir em um a multiplicidade e variedade, sendo este um diverso e melhor”; XXIII, 19, 94-97, p. 206).

vivo”, desperta o autor para a absoluta singularidade que cinge a existência de toda construção. “Jamais viste nenhum edifício que totalmente fosse um como outro, nem em similitude, nem em forma, nem em beleza” (*Idem*, I, 10-15, p. 16). Singulares como os viventes, têm na variedade e dessemelhança entre os homens um exemplo a seguir¹⁶. Imitar a *maniera antica*, portanto, equivale a operar preceitos artísticos cujo valor reside exatamente em suas infinitas possibilidades expressivas.

16. “De onde procedeu [tal variedade] é um dos segredos que não se sabe, mas creio que Deus assim o fez por mais beleza, isto é, que tantas gerações de homens que são, foram ou serão não se assemelhem uns e outros totalmente em toda particularidade” (Filarete, [c.1460] 1972, I, 10-15, p. 25).

Restaurando (ou “inventando”) o léxico das cinco ordens – etrusca, dórica, jônica, coríntia e compósita – e a sintaxe das comodações, a *imitação dos antigos* rediviva pelos arquitetos tardou a absorver plenamente a riqueza semântica da *mimesis*. *I quattro libri dell’architettura*, de Andrea Palladio, publicado em 1570, alude mais claramente à preceptística clássica. No último dos quatro o autor recomenda o estudo das *inventioni* dos edifícios antigos, para, “no momento e lugar apropriados”, delas se servir o arquiteto com variedade e coerência, “& quanto simil variatione sia laudabile, e gratiosa” (Palladio, [1570] 1980, Livro IV, p. 4). Colhida do *Ars poetica* de Horácio e de outros retóricos ilustres, a orientação repõe a sentença: *imitar, não copiar*¹⁷. Sobre quem devolveu à arquitetura a *belleza e venustà* dos antigos Palladio é explícito:

17. Cf. Rensselaer (1982, pp. 35-44) [Poussin sintetiza o cânone em pintura: “A novidade na Pintura”, pondera o artista, “não consiste principalmente em um tema nunca visto, mas na boa e nova disposição e expressão, e assim o tema, de comum e velho, se converte em singular e novo.”]

A arquitetura dos tempos de nossos pais, saída daquelas trevas nas quais ficou longamente como sepulta, começou a deixar-se rever na luz do Mundo. [...] Bramante foi o primeiro a iluminar a boa e bela arquitetura, que dos Antigos até aquele tempo tinha permanecido oculta [...] (*Idem*, IV, p. 64, cap. XVII “Del tempio di Bramante”).

A confiar no testemunho, só na obra de Bramante os arquitetos consentem que o moderno assimilou o “modo” dos antigos ou, poderíamos dizer, a latente e inefável presença do modelo (“pai”) na cópia (“filho”), referida por Petrarca como o lusco-fusco do belo. No primeiro Renascimento, porém, mais do que os *exempla* a arte exalta a *imitação da natureza*¹⁸. Como mostrou Panofsky (1985c), esse “naturalismo” – visto como a lição maior dos antigos – consistiu o principal obstáculo para o influxo da interpretação metafísica da beleza no orbe da arte.

18. Sobre a “imitação da natureza” e a “imitação dos antigos” na tradição clássica, do Renascimento às Luzes, ver Wårnke (1996, pp. 343-368).

Se a visão do belo, ao suscitar a suspensão do tempo naquilo que é por natureza efêmero, justifica o “desejo de petrificar” dos artistas, pelo reverso, incrementa, devido à insensatez dessa *coincidentia oppositorum*, as desconfianças de que a beleza não passa de ilusão e engodo. Embora o objeto admirado se revele a todos sempre como o esplendor da perfeição, os juízos sobre o belo divergem de pessoa para pessoa, parecendo subverter toda medida. Caso exista realmente uma *ordo* universal, como escapar das

quimeras, da espécie de torpor onírico que envolve a arbitrariedade dos juízos, alcançado o estado de vigília? Segundo a convicção dos artistas, as oscilações de juízo são postas à prova e depuradas com o rigoroso estudo e observação da natureza. Vislumbrando outro caminho, os neoplatônicos voltam-se para o sentido que a beleza desperta nos espectadores – admiração, arrebatamento, prazer, *aut similia*.

O amor do belo

Pela poesia e através dela, pela música e através dela a alma entrevê os esplendores além da tumba; e quando um belo poema enche os olhos de lágrimas, essas lágrimas não são a prova de um excesso de gozo, mas o testemunho de uma melancolia irritada, de uma postulação dos nervos, de uma natureza exilada no imperfeito e que queria possuir imediatamente nesta terra mesma um paraíso revelado.

CHARLES BAUDELAIRE

A pulsação vital experimentada na arte, a brisa matinal que inspira, feito rebento a encher de viço a perfeição delibada dos pretéritos, esteve no foco de Horácio e Sêneca em notórios escritos a favor do ajuste entre *imitatio* e *varietas*. Mas foi sobretudo Plotino, na tarda-antigüidade, quem cuidou de não disjuntar beleza e vida.

Também neste mundo [...] a beleza está insita mais na luz que resplende sobre a simetria do que na simetria em si. É isto que a torna fascinante. Por que o esplendor da beleza refulge ao máximo grau em um semblante vivo, enquanto em um semblante morto não se vêem mais que os vestígios, embora a carne e a simetria daquele vulto não são ainda desfeitas? E entre as estátuas, por que resultam mais belas as que melhor exprimem a vida do que outras de maior simetria? E um homem feio, se está vivo, não é talvez mais belo do que um homem, embora belo, representado em uma estátua?¹⁹

Essa luz, esse “acréscimo” à beleza é a Graça, aí residindo a verdadeira fonte do amor. “Toda forma, de *per si*, é só isso que é. Torna-se porém desejável quando o Bem a colore, dando-lhe em certo modo a graça e instilando Amor em quantos a desejam”²⁰.

No Renascimento, Marsílio Ficino repõe e dá novo vigor às idéias em tela. Em seu comentário ao *Banquete* de Platão (1469), o neoplatônico toma de Orfeu os nomes dados às três Graças ancilares de Vênus, definindo os atributos da beleza como Esplendor, Verdor e Letícia. O segundo, explica, versa sobre “figura e cor”, pois a beleza “floresce sobretudo no verdor (*viriditatem*) da juventude” (Ficino, [1469] 1989, Discurso V, 2, p. 90). Pico della Mirandola, em outro comentário a uma *canzone d'amore* de

19. Plotino, *Eneida*, VI 7, 22, 24-32, *apud* Hadot (1999, pp. 38-39).

20. *Idem*, VI 7, 22, 5-7 [na trad. italiana de R. Radice (2002) a *symmetria* grega corresponde à mais abrangente “harmonia”; seguimos, porém, a tradução de Hadot (1999, pp. 38-40), em que o autor comenta: “se amamos é porque algo de indefinível se acrescenta à beleza: um movimento, uma vida, uma aura que a torna desejável e sem os quais a beleza permanece fria e inerte. [...] No amor se tem um ‘a mais’, existe nele qualquer coisa de injustificado. E isso que nas coisas corresponde a esse a mais é a graça, é a Vida no seu mistério mais profundo”]. Sobre a concepção de arte plotiniana não como “imitação da natureza” mas como “expressão da essência”, cf. Grabar (2001, especificamente pp. 43-44).

Girolamo Benivieri (1486), referenciado no ficiniano, volta à tríade, expondo em pormenor o pensamento: ser verde significa “permanecer e durar no seu ser íntegro e sem transitoriedade alguma”; o homem alcança a plenitude e perfeição do seu ser na juventude, porém, com o correr dos anos, “sempre perdendo mais e mais o seu vigor e integridade, vem a anular-se em tudo”. A beleza máxima dos corpos juvenis, objeto de amor e veneração para todos, espelha verdadeiramente a perfeição harmônica perseguida pelos artistas. “Toda coisa composta, enquanto dura no seu ser”, observa o autor, “[nela] igualmente dura aquela devida proporção que une as suas partes, e Vênus não é outra coisa que esta proporção”. Harmonia das partes entre si e com o todo não se esgota na conformação física, antes reflete nos “gestos”, na “vivacidade” e na “graça” (Ficino, *idem*, V, 6, p. 101). Do esplendor da beleza emana vida. Mas ao contemplarmos a imagem corpórea da perfeição já nos endereçamos à realidade superior de seu modelo, a uma segunda Vênus, melhor, primeira. “Onde está a primeira e verdadeira Vênus, isto é no mundo ideal, ali se encontra também o verdadeiro verdor, por ser toda natureza inteligível, intransmutável da integridade do seu ser, e em tudo avessa à senilidade” (Pico Della Mirandola, [1486] 1994, Livro II, pp. 54-55).

Admirando a imagem de um ser perfeito, duradouro, alheio à transitoriedade, o homem nela reconhece a semelhança com o celestial. A juventude eterna, a natureza divina da imagem lhe encanta e desperta amor. Não um corpo efêmero, vencido pela matéria, mas um ser que participa do divino e herda dele a sua forma. Subtraindo o corpo, reconhecendo na imagem uma pálida semelhança com a suprema perfeição de Deus, o homem compreende igualmente a ascensão da alma. Quando deparamos com um desconhecido, comenta Ficino, “subitamente nos agrada ou não, sem que saibamos a causa desta impressão; porque a alma, impedida com o governo dos corpos, não vê as formas que por natureza estão dentro dela”. É essa semelhança com a Idéia o que suscita o sentido da perfeição. “A composição do homem na matéria do mundo”, afirma o filósofo, “[por estar a matéria] muitíssimo distante do artífice divino, mostra-se indigna daquela figura perfeita. Na matéria melhor disposta aparece mais semelhante, na outra, menos. [...] neste acordo consiste a beleza, e nesta aprovação o amor” (Ficino, [1469] 1989, V, 5, pp. 98-99).

Em diversos momentos, Ficino expõe as contradições do naturalismo em voga na arte. Primeiro, a teoria das proporções harmônicas, reverenciada como princípio único, exclui estes igualmente legítimos. “Se a disposição das partes só existe nas coisas compostas” – pondera – “nenhuma coisa simples seria bela” (Ficino, *idem*, V, 3, p. 93); cores puras, um único

som, as luzes etc. comportam fruição em si mesmos. Ainda, na complexão da obra de arte, a coordenação das partes selecionadas da natureza, acirrando a componente subjetiva na “escolha correta”, exacerba por igual o problema da origem da idéia do belo. Em última instância, de onde vem o sentido de conjunto? “[Reunindo numa única figura] a beleza absoluta do gênero humano, que se encontra dispersa em muitos corpos [...] tu [Sócrates] sabes bem que não a possuis graças propriamente aos corpos mas ao espírito” (*Idem*, VI, 18, p. 181)²¹.

Para o filósofo, a arquitetura felicita o melhor exemplo de operação guiada pela idéia²². Alberti havia sido contumaz quanto à prévia concepção (*praecogitare, praedefinire, praescribere*) da obra a ser edificada, mediante delineamentos (*lineamenta*) e maquetes (*modelo*) (cf. Alberti, [1452] 1989, *Proem.*, pp. 5 e 8.; I, 1, pp. 11-12). Com Cesare Cesariano, o modelo se alça a arquétipo platônico; respaldado na autoridade de Vitruvius, o comentador vincula as *species dispositionis*, isto é, as formas de representação gráfica do arquiteto (icnografia, ortografia e cenografia), que “em grego são denominadas *idéai*”, à sua ambiciosa concepção do desenho como a capacidade de “ver como num espelho o exemplar da coisa que pretendemos figurar ou operar” (cf. Cesariano, [1521] 1981, *Liber Primus*, C. XIII^v)²³.

Enquanto forjada na matéria, a perfeição e a excelência da beleza sujeitam-se, de modo inexorável, à caducidade e ao desvanecimento. Na breve vida em que vem à luz exhibe, porém, com clareza, sua descendência superior. Resplandecente, “provoca, do verbo *kállos*, que quer dizer provoco”, o espectador com a sua graça, assim despertando a rememoração da Idéia. No espelho da matéria, a imagem refletida perde a nitidez do modelo, mas não deixa de reenviar a ele. Nesse contexto, a *mimesis* clássica recobra integralmente o seu matiz metafísico.

Como no jogo de espelhamentos platônico, também em Ficino ([1469] 1989, V, 4, p. 96) o círculo fecha-se quando no semblante amado o amante reconhece os traços do pai.

O nosso espírito, criado com a condição de estar cercado pelo corpo terreno, [...] serve durante muito tempo ao proveito do corpo. [...] Daqui resulta que o espírito não reconhece a luz do rosto divino que sempre resplandece nele, até que, sendo o corpo já adulto e estando desperta a razão, contemple com seu pensamento o rosto de Deus que reluz na máquina do mundo e que é evidente a seus olhos. Por esta consideração é induzido a contemplar aquele rosto de Deus que resplandece em seu interior. E posto que o rosto do pai é grato aos filhos, é necessário que o rosto de Deus Pai seja gratíssimo aos espíritos.

21. O tema foi ampla e profundamente abordado por Panofsky (1985c, p. 45-66); cf. também Sabbatino (1997, p. 216). Ainda Rafael mantém silêncio sobre o problema da origem da idéia de belo, pronunciando um peremptório “*no lo so*” na carta a Castiglione de 1516.

22. Cf. Ficino ([1469] 1989, V, 5, p. 100): “Primeiro o arquiteto concebe em seu espírito a razão e, por assim dizer, a idéia do edifício; depois, na medida de suas forças, constrói a casa tal como a concebeu”.

23. Tafuri pondera que “a passagem relativa às ‘idéias’ assimiladas às ‘espécies de disposição’ pode ser lida como uma tomada neoplatônica que antecipa grande parte da literatura teórica do maneirismo sobre o tema da ‘Idea’ ou do ‘disegno’ (pensamos particularmente em Lomazzo, Zuccari e Scamozzi)” (1978, p. 444). Ver também Alberti, *De statua*, e o próprio *De re aedificatoria*.

24. No *De Amore*, a reflexão gira em torno da imagem que o amante porta consigo (conforme a fórmula de Xenofonte; *Simpósio*, 21-22). “O que ama”, expõe Ficino ([1469] 1989, II, 8, p. 45), “esculpi a figura do amado em seu espírito. E assim o espírito do amante se converte em um espelho no qual brilha a imagem do amado. Ao se reconhecer no amante, o amado é empurrado a amar-lhe”. Raptado pela beleza do amado, admirando-o em todos os momentos, o amante custodia a vida do outro, e vice-versa. Somente pela “vida daquele que conserva o que ele havia perdido por negligência” pode o amante reencontrar a si mesmo. Um não existe sem o outro, assim inscrevendo-o na realidade do seu ser (*idem*, pp. 41-46). “Ao amar-te me reencontro em ti que pensas em mim, e me recupero em ti que conservas o que havia perdido por minha própria negligência. E o mesmo fazes tu em mim” (*Idem*, p. 43). Ficino, em tom brincalhão, dizia que por amor havia se transformado na forma jovem do amigo Pico della Mirandola; cf. Kristeller (1988, pp. 297 e 303); Chastel (1982, pp. 290-298; 1954).

25. A maturidade na fruição da beleza coordena-se ao mote augusteo do

No *Cinquecento*, essa concepção desfruta de larga aceitação. A divulgadíssima *Iconologia* de Cesare Ripa (1593), redigida no final do século, concebe a *bellezza femminile* como uma mulher nua, tendo a cabeça adornada por uma guirlanda de lírios – hieróglifo da beleza segundo Pierio Valeriano – e ligustros (alfenas), numa mão um dardo – símbolo da chaga de amor que, crescendo lentamente, finda irremediável – e noutra um espelho voltado para fora, “sem espelhar-se nele”. A chave para a compreensão do estranho gesto com que porta o seu atributo natural está no fato de “a própria beleza feminina ser um espelho, no qual vendo cada um a si mesmo em melhor perfeição, pelo amor da espécie se incita a amar-se naquela coisa, onde se viu mais perfeito, e depois a desejar-se e a fruir-se” (Ripa, [1593] 1992, Parte Prima, pp. 39-40)²⁴.

Pela beleza dos corpos e pela beleza da alma, os olhos se voltam para o alto. Enquanto aderem às coisas desse mundo, deixam inadvertido, por muito tempo, o verdadeiro semblante da Beleza, mas disso não decorre que tal atividade seja subalterna ou menor. O pensamento de Ficino respalda, em boa medida, a “dignificação das artes” promovida pelo Renascimento. Como o Sócrates pintor, amando e gerando a beleza em suas obras, os artistas depuraram-na das imperfeições da matéria, dão-lhe realidade em manifestações mais excelsas; reconhecem, enfim, sua procedência divina. Esse aprendizado garante a maturidade na inteligência da beleza²⁵. Natural ao mundo corpóreo e sujeito à ação do tempo, o desejo de engendrar beleza – o amor pela vida – ao fim e ao cabo conduz a uma única fonte. Duas as Vênus, dois os Amores, fala Ficino ([1469] 1989, II, 7, p. 40), ambos “honestos e merecedores de elogio, pois um e outro seguem a imagem divina”²⁶.

Desse ponto de vista, o contraste entre a beleza e o tempo enleva outra perspectiva, diversa do “triunfo sobre a morte” do primeiro humanismo. Por certo, a natureza não perde a dignidade recém conquistada, mas sua excelência e equilíbrio, além de acenar caminho à “imortalidade através da fama”, culmina por endereçar os olhos a uma esfera superior. Ticiano, que legou uma das mais encantadoras obras sobre a *Venus duplex* de Ficino, não foi menos sensível ao tema do poder do tempo sobre a beleza sensível, retratado em pinturas onde uma jovem se vê na imagem do espelho²⁷. No curso do Quinhentos e avançado o século seguinte, a permanência do motivo paulatinamente se desliga do espírito amável e jovial com que os artistas do Renascimento cultuaram a beleza. O Velho alado, com “dentes de ferro”, a portar consigo a grande foice e esse seu novo atributo, nele espelha um só semblante. Efigie gorgônea dos cristãos, exhibe sempre a sentença: *vanitas vanitatum, et omnia vanitas* (“ vaidade das vaidades, tudo é vaidade”; *Eclesiastes* 1,2).

A beleza vã

E chora [Helena] quando colhe no espelho as rugas senis, e dentro de si indaga como puderam raptá-la duas vezes. Oh, Tempo devorador, e tu, invejosa Velhice, queres tudo destruir e pouco a pouco consumes toda coisa fazendo-a morrer, rosa dos dentes da idade, de morte lenta.

OVÍDIO

Quando o papa Pio II Piccolomini expediu, em 1462, a bula sobre o urgente programa de conservação e manutenção dos edifícios e *vestigia* antigos – associados, desde sempre, ao corpo decrépito –, reuniu entre os juízos dois no mais das vezes conflitantes: os monumentos são um exemplo de excelência a ser seguido, e, por outro ângulo, “permitem perceber melhor a fragilidade das coisas humanas” (Choay, 1995, p. 40). Testemunhos da precariedade das ações e da imprevisibilidade do porvir, as ruínas parecem deslustrar as ambições de fama imortal. A essa ilação conduzia o motivo bíblico do *Ubi sunt?*, evocado por Isaías (33, 18) e São Paulo (I Coríntios 1, 20). Sem engano, argüi-se, em vão deixa-se aos pósteros um feito de glória, um legado material. Nada perdura, todos os bens terrenos são transitórios, inconstantes. Ao final, toda a ilusão dos bens granjeados em vida se anula.

Se tais receios e ceticismos jamais desapareceram ao longo do Renascimento – impregnam o *Momus* de Leon Battista Alberti, contraface de seu *De re aedificatoria*, ou o fascínio pelas ruínas no *Hypnerotomachia poliphili*, de Francesco Colonna, para citar dois exemplos de vulto –, somente no Maneirismo e no Barroco reconquistam posto de comando, sob o ímpeto da Contra-Reforma. Constatando a intensa expressão patética das ruínas na arte do Seiscentos – e, em particular, na obra de Joachim du Bellay (*Le premier livre des antiquitez de Rome contenant une générale description de sa grandeur, et comme une déploration de sa ruine*) –, Jan Bialostocki (1973, pp. 192-194) conclui: “As ruínas de Roma converteram-se finalmente em um motivo didático: o contemplá-las põe de manifesto a vanidade de todas as coisas terrenas e faz compreender à consciência que a única possibilidade de redenção se acha em Deus”²⁸.

Sob idêntico *páthos*, a beleza reduz-se a um bem diminuto, fugaz, uma “felicidade breve”. Fulgor a se esvaír, símbolo da vida que se consome, porta sempre consigo um sentimento de perda, uma mácula. E aqui, uma vez mais, repõe-se o veredicto bíblico: por sobre o *carpe diem* (viva o momento) o Verbo, os cuidados da fé, o desapego às coisas materiais como verdadeiro caminho para a “felicidade eterna”. Tal o significado da miríade de pinturas sobre natureza morta, todas a refletir uma *flor que murcha*, flor colhida do Livro de Job (14, 2):

festina lente, ou seja, “lentamente rápido”. Só com a maturidade o arrojo e a presteza de ação, próprios dos jovens, realizam-se em plenitude, pois não se perdem na ansiedade, moderando-se pela ponderação e prudência no agir. “Um homem que pudesse jactar-se da própria vitalidade e da própria cautela simultaneamente”, observa Edgar Wind (1985, pp. 123-124), “era chamado um *puer senex*, ou *paedogeron*, isto é ‘jovem velho’”.

26. Como mostrou Wind (1985, pp. 59-65; 109-111), nesse ponto Pico della Mirandola afasta-se radicalmente do pensamento de Ficino. A concepção da beleza como *discordia concors* exclui identificá-la como atributo de Deus: “Em Deus não existe beleza porque a beleza inclui em si qualquer imperfeição, ou seja, o ser composto de algum modo. [...] Depois Dele começa a beleza porque começa a contrariedade”. Plotino e Ficino, pelo contrário, concebem a beleza verdadeira como “simples e privada de partes”.

27. Cf. Panofsky (1992, pp. 90-95). Sobre o “espelho do tempo”, ver Cesare Ripa, Shakespeare, Bernini, entre outros; ver também Panofsky (1985b, pp. 106-107); o estudo do autor sobre a

pintura *Amor sagrado e amor profano* permanece referencial (1985a, pp. 189-237).

28. Sobre Alberti e sua concepção da vida como *insania, stultitia*, ver Garin (1992, pp. 183-192); sobre o ambíguo significado das ruínas e da Antigüidade no “*Hypnerotomachia poliphili*”, cf. Bruschi (1978, pp. 154-157).

29. Ver Sebastián (1989, pp. 95-100; 1995, pp. 329-335). Sobre o poder como *vanitas*, ver o bellissimo “*Vanitas*” de Praz (2002, pp. 197-211).

Que como flor sai e é pisado, e foge como a sombra, e jamais permanece num mesmo estado;

e de Isaías (XL, 6-8):

Soou uma voz de quem me dizia: clama. E eu disse: Que hei de clamar? Toda a carne é feno, e toda a sua glória é como a flor do campo. Secou o feno, caiu a flor, porque o hálito do Senhor assoprou nele. Verdadeiramente o povo é feno: Secou-se o feno, e caiu a flor; mas a palavra de Nosso Senhor permanece para sempre.

Inúmeras as obras sobre a felicidade breve e a eterna, sobre a caducidade das coisas terrenas e o verdadeiro caminho a ser trilhado. Santiago Sebastián destaca, porém, uma pintura de Valdés Leal, artista maior da Espanha do século XVII, emblemática dos novos ventos. Intitulada *Jeroglífico de la vanidad*, a tela reúne, junto às flores que murcham, símbolos da vangloria (um crânio laureado), da fugacidade do terreno (um *putto* que sopra bolhas de sabão), das dignidades efêmeras (coroas reais, um cetro e uma mitra) e das riquezas ilusórias (jóias e moedas); todos eles situados na parte inferior do quadro, em torno a livros amontoados sob uma esfera armilar, símbolos da atenção dos homens pelas coisas mundanas, contrapõem-se à imagem do Cristo crucificado e do Juízo Final, no alto e ao fundo, descortinada pelo anjo mensageiro. Entre os livros, Leon Battista Alberti e Sebastiano Serlio²⁹. As ruínas cedem lugar às ambições do Renascimento, todas vãs.

Verdor que fenece, flor que murcha; imagens da transitoriedade dos bens terrenos. Todavia, como as jóias com que se adorna, a beleza assume feições mais abstrusas. Sua sedução e encanto, entorpecentes como a própria riqueza, parecem redundar em quimeras. De símbolo genérico do bem que se esvai, particulariza-se no de um bem ilusório, um engano. Em contraste com os valores morais e de fé, o fascínio da beleza física revela-se uma espécie de prazer “em si”, “sem fim”. Motivo por que, ladeada pela Luxúria, convém aos que perseguem o prazer pelo prazer. O espelho do tempo há de desvelar, não um bem efêmero, mas uma fraude.

Entre os oito emblemas da luxúria que Andrea Alciato apresenta em seu *Emblematum liber*, de 1531, o terceiro versa sobre *O túmulo da meretriz*, qual seja, Lais, famosa prostituta de Corinto que não suportou a passagem do tempo:

- Que tumba é esta? De quem esta urna?
- De Lais de Efira.
- Ah! Não enrubescou a Parca ao arruinar tanta beleza?

- Não mais havia beleza, a tinha segado a idade. A cauta velha já havia consagrado o espelho a Vênus.
- O que significa o cordeiro esculpido que a leoa tem aprisionado com as garras na parte posterior?
- Nada, apenas como ela agarra seus amantes: o homem é um cordeiro do rebanho, o amante é agarrado pelas nádegas (Alciato, [1531] 1993, “Emblema LXXII”, pp. 108-110)³⁰.

Três décadas antes, Cesare Ripa combinava, sem qualquer desconforto, a mencionada imagem platônica da “Bellezza femminile” ([1593] 1992, pp. 39-40), e um dragão como sinal de desconfiança. “O dragão”, adverte, “mostra que, onde está a beleza, não se deve confiar, pois ali também está o veneno das paixões e da inveja”. Na imagem da “Fraude” o autor destila todo o seu malefício:

Mulher com duas faces, uma de bela jovem, outra de velha feia, será nua até os seios e vestida com linho amarelo até o meio da canela, terá os pés similares aos de águia, e cauda de escorpião visível entre as pernas; na mão direita terá dois corações, e uma máscara na esquerda. Com as duas faces demonstra enganáveis cores e intenções, o linho significa traição, engano e mutação fraudulenta. Os dois corações significam as duas aparências do querer e não querer uma mesma coisa. A máscara denota que a fraude faz aparecer as coisas de outro modo daquele que são. A cauda de escorpião e os pés de águia significam o veneno oculto, que fomenta continuamente, como ave de caça, para rapinar outros, ou os bens ou a honra (Ripa, *idem*, pp 150-151)³¹.

Acima de tudo, repudia-se a lascívia, o desejo incontido excitado pelos corpos belos, o impulso irrefreável, a obsessão. São desmedidos os poderes e os enganos da beleza. Presença arrebatadora, como tantas vezes reiterado no Renascimento, é capaz de animar naquele que a contempla uma dependência “doentia” por si mesma. Com poder de Pigmeu, para retomar a imagem de Gombrich, Leonardo da Vinci observa, no *Paragone*, o enigmático dom dos pintores de suscitar paixões incontroláveis por suas belezas, como sucedeu a um comprador “perdidamente enamorado” por uma pintura que havia feito, e que lhe pediu para suprimir os atributos sacros “para poder beijá-la sem causar estranheza. Por fim, a consciência do comprador prevaleceu sobre os seus suspiros e luxúrias, mas foi obrigado a retirar o quadro de casa” (Gombrich, 1995, pp. 100-101). Contra análogo argumento, Andrea Fulvio levanta-se, em 1527, desacreditando a antiga história de que o papa Gregório, o Grande havia ordenado que as mais singelas estátuas do paganismo fossem lançadas no Tiver para que, “cativados por sua beleza”, os fiéis não

30. Cf. também os emblemas CXXIV (Sobre a felicidade passageira), CLXXXVIII (Que mais vale inteligência do que beleza) e CXCIV (Convém que se divulgue a boa fama de uma mulher, não sua beleza).

31. Panofsky (1985a, p. 209) trouxe à luz a interpretação proposta por Ripa para as duas Vênus de Ticiano, vistas como “Felicita breve” e “Felicita eterna”, objetando: “sem dúvida, o quadro de Ticiano não é um documento de moralismo neomedieval, mas de humanismo neoplatônico”; ver também sua análise do quadro de Bronzino *O descobrimento da luxúria*, relacionado à imagem da fraude supracitada (1985b, pp. 110-115).

32. Vasari (1993, pp. 590-591); Chastel (1988, p. 257), “Gli «ignudi» di Michelangelo”. Sobre os ritos dionisiacos e apolíneos vinculados à edificação e incêndio de uma cabana rústica, ver Rykwert (2002, pp. 155-206), “Os ritos”, e Detienne (1988).

33. Por ironia, apagando toda conotação pagã, no amplexo da Morte e da Beleza a Contra-Reforma igualmente reconhece o símbolo da compaixão, os martírios da Fé. Insinua-se aqui, entre os desejos e devoções dos séculos XVI e XVII, aquela “beleza medúsea” que os românticos cultuarão com incontínente fervor; cf. Praz (1999, pp. 38-46).

34. Vernant (2000, pp. 120-121), “Figure femminile della morte in Grecia”: “Jogo de ausência na presença, obsessão de um ausente que ocupa todo o vosso horizonte e que, porém, não se conseguirá nunca alcançar, porque pertence ao reino do além. É esta a experiência que o vivo faz, no luto, do liame com um defunto, desaparecido no além; e tal é também, no enamorado, a experiência do desejo naquele tanto de incompletude que esse comporta, na impossibilidade de ter tudo para si, de possuir completamente e

se afastassem da nova religião (Haskell e Penny, 1981, p. 31). Mas se a política de repressão religiosa da beleza nua mostrou-se tolerante com as esculturas antigas do Belvedere, com os artistas modernos, por outra parte, foi inflexível. No carnaval de 1496, atendendo ao “*Rogo delle vanità*” de Savonarola e ao clamor de fra’ Ieronimo, Baccio della Porta, futuro fra’ Bartolomeo de San Marco, Lorenzo di Credi “e muitos outros” lançaram às chamas inúmeros desenhos, pinturas e estátuas de nus – “*tante pitture e sculture ignude molte di mano di Maestri eccellenti, e parimenti libri, liuti e canzonieri che fu danno grandissimo*”, lastima Vasari –, consumidos no simbólico fogo de uma pequena cabana de estipe e outros lenhos, que, “segundo o costume antigo”, era feita nas praças e incendiada na noite de terça-feira “*con balle amorosi*”, nas quais, de mãos dadas, homens e mulheres giravam em baladas³². Contra os perigos da beleza vã – pagã – o melhor antídoto é fechar os olhos.

Chaga que, “crescendo lentamente, finda irremediável”, o vulto envolvente da beleza comuta-se, por fim, nos traços próprios da morte. O elo entre amantes, que na tradição platônica despertava para a consciência da incompletude do ser e do “modo como os mortais alcançam a imortalidade” (Platão) – isto é, pela geração no corpo e na alma – eclipsa-se sob o torpor de uma beleza nefasta, que cega suas presas mantendo-as absortas integralmente com a plenitude alucinante de sua presença. Veneno dos olhos instilado, convém frisar, pela *balia di amor*, pelo furor erótico. As manifestações de amor extremo, de admiração sem fim, culminam nas expressões patéticas do sublime – aruinamento da riqueza e da saúde, mortificação etc.³³.

Aderente aos corpos, colossal nas estátuas, com abnegação os pastores do Senhor repeliram os apelos da beleza, “pagãos”. Sem dúvida, desde as figurações primevas do mito perscrutam-se os seus ardis e liames com a morte. Como expõe Jean-Pierre Vernant, os gregos individualizam duas formas de desejo partícipes do jogo erótico: “*himeros*, o desejo dirigido a um parceiro presente, ou que está para ser satisfeito, e *póthos*, o desejo nos confrontos de um ausente, ou o desejo que sofre por não poder se apagar: o pranto, a nostalgia”³⁴. A obsessão do belo liga-se sobretudo ao segundo. Portando sempre consigo a imagem vívida do amado, com precisão tal que poderia pintar seu semblante sem a necessidade de vê-lo (Xenofonte), o seu desejo assimila-se à angústia própria do luto, no qual o elo com o ente querido não se desliga nem se completa, portando o fantasma do morto – vívida imagem – como uma “ausência na presença” (retrato simétrico do apego apaixonado do amante pela pintura de Leonardo). Consorte da obsessão, a paúra diante da perda absorve todo desejo no *póthos*. A miragem da morte – que, cedo ou tarde, há de recair sobre todos – assume a tácita condição de um “luto” permanente, no qual o amante se vota à pessoa amada, um constante pressentimento da

ausência. Belezas fatais, como a de Helena, tão somente manipulam os poderes peculiares a toda beleza, sempre a se perfilar entre a plenitude e o efêmero, a presença e a ausência, a possessão e a perda, em suma, entre a vida e a morte.

Abranda-se no Barroco o fogo das perseguições a *vanitas* corpórea. A concepção clássica da *symmetria* como harmonia divina, há tempos assimilada ao corpo de Adão modelado na argila pelo Criador, recupera interesse, sobretudo com os estudos da arquitetura e das proporções do templo de Salomão feitos pelos jesuítas Juan Bautista Villalpando e Hieronymus Pradus, cujo tratado, amálgama de Vitruvius e dos escritos bíblicos, veio a público em Roma entre 1596 e 1604. No entanto, esse período também forjou as primeiras armas para a dessacralização da beleza empreendida no Iluminismo, e, a ela relacionada, a concepção da arte como expressão do *Zeitgeist* (espírito da época), sempre atinente a um momento histórico determinado e a nos propiciar como que um espelho de seu tempo³⁵. Nessa senda desviamos-nos das divisas aqui perseguidas, rumo à aventura moderna. Mas isso não é de todo verdadeiro.

À guisa de conclusão

A beleza é perigosa.
PAULO LEMINSKI

Disseminam na atualidade formas que buscam atar os edifícios ao tempo. Efeitos de pátina, pseudo-antigüidades de toda sorte (molduras e colunas, mobiliários), uma profusão de elementos decorativos *all'antica* alastra-se por superfícies as mais diversas – estabelecimentos comerciais, instituições financeiras, bares e restaurantes, prédios residenciais, casas. Que tempo dão-nos a ver? Votados a expor marcas do tempo, não denunciam antes o sentido inverso? Artificiais, epidérmicos, cenográficos. Tempo acumulado ou tempo que se persegue? E que distância guarda da frenética corrida contra o tempo dos nossos dias, emblemática nos prodígios da cirurgia plástica (vale dizer, nestes rostos onde jamais se fixam sinais de envelhecimento)? Belezas refratárias ao “sentido do tempo” ou, deusas, sua outra face, reversa?

No início do século XX, o historiador Alois Riegl identificou como traço do homem moderno o seu fascínio pelas “marcas do tempo”. Por certo, desde o Renascimento o edifício é visto da perspectiva histórica, vale dizer, seu valor histórico reside propriamente nesse olhar, vislumbre de sua distância com relação ao presente e da possibilidade de seus *lógoi* serem revividos ou não na atualidade. Ao demarcar, quer uma alteridade radical com o passado, quer uma afinidade (pautada na permanência ou poder de atualização de algumas de suas virtudes), a história constitui a identidade do presente. Mas

para sempre o seu partner sexual. *Póthos* fúnebre e *póthos* erótico correspondem exatamente; a figura da mulher amada, cuja imagem obsessiva e foge, interfere com aquela da morte.” Sobre beleza e morte em Helena, ver Bettini e Brillante (2002, pp. 84-85).

35. Cf. Gombrich (1991), “Padre de la historia del arte: lectura de las lecciones sobre estética de G. W. F. Hegel (1770-1831)”.; Rykwert (2002), especificamente capítulos 3 e 5.

aos valores histórico e artístico do monumento Riegl reúne o *valor de antigo*, aquele no qual o objeto está “quase completamente sublimado a um simples mal menor”. Tal valor, esclarece, “não adere à obra no seu estado de formação originário, mas à idéia do tempo transcorrido desde que ela foi iniciada, o qual se revela sensivelmente nos traços de antigo” (Riegl, 1995, p. 174). Manifesto nos sinais de desgaste, de esmaecimento, o tempo apresenta-se aí como totalmente abstrato, esvaziado de qualquer conteúdo histórico singular.

Afastando-se da atração que a ruína exerceu sobre todo o Setecentos, e, de modo geral, da poética do sublime, o conceito riegliano não repõe as grandes divisas que marcam a discussão sobre a memória na modernidade. Não se trata de contrapor à perspectiva histórica do Renascimento, ou a *ratio* iluminista, algo de mais autêntico, florescido no terreno das emoções e afetos, do singularmente expressivo. Nada aqui remete à “rebelião romântica”, às distinções entre história oficial e memória afetiva, ou, poder-se-ia acrescentar, entre memória voluntária e involuntária. Pelo contrário, para Riegl, uma e mesma disposição de espírito espelha-se nas esteses do *histórico* e do *antigo*. No valor de antigo, “o monumento permanece só um substrato perceptível e necessário para criar em seu contemplador aquele estado de ânimo que no homem moderno produz a concepção do natural curso circular do advir e do transcorrer, do emergir do individual pelo geral e da necessidade natural, para este último, de voltar a imergir pouco a pouco no geral” (Riegl, 1995, p. 177). Somente o homem moderno pode experimentar tal sentimento diante da ruína ou do antigo em geral, somente ele, esclarece Riegl, vivencia um tempo sem amarras. “Chama-se histórico tudo o que passou e que hoje não existe mais. [...] tudo o que depois tem lugar é condicionado por isso que existiu antes, e não poderia ser verificado – assim como adveio em realidade – sem o anel precedente. O nó de toda a concepção histórica moderna é exatamente a *idéia de desenvolvimento*” (*Idem, ibidem*). O valor histórico consigna-se a um conteúdo, impõe a aferição da relevância histórica do edifício; o valor de antigo, por sua vez, não requer conhecimento algum, apenas um aspecto antigo – daí o seu “culto moderno” imperar entre as massas: “a pretensão de validade geral esse *novo valor* tem em comum com os valores do sentimento religioso” (*Idem, pp. 177-178*).

Sob o epíteto de progresso, a profissão de fé no desenvolvimento foi o lema maior dos séculos XIX e XX – ao menos até a Segunda Guerra Mundial, sabe-se. Transcorrido quase meio século do tom esperançoso das palavras de Riegl, o culto subjugou-se ao “anjo da história”, e seus escombros. Mas por que razão o horror diante dos avatares do progresso não corroborou o menoscabo do próprio culto? Ainda, se o fascínio pelos sinais de um tempo passado não mais se coaduna à fé no progresso ou na inevitabilidade histórica do pre-

sente, tampouco se iguala, como seria de esperar, ao sintoma de nostalgia (*póthos* fúnebre). Arredio ao presente, o nostálgico mesmo que se iluda sobre o passado tem nele sempre um endereço certo, utópico ou não. O melhor equivalente para esse culto abstrato, não orientado a um lugar preciso, é a *melancolia*. “A tristeza”, escreve Freud,

[...] é geralmente a reação à perda de um ser amado ou de uma abstração equivalente: a pátria, a liberdade, o ideal [...]. Mas em que consiste o trabalho executado pela tristeza? [...] O exame da realidade mostrou que o objeto amado já não existe e exige que a libido abandone todas as relações com o mesmo [...]. Apliquemos agora à melancolia os conhecimentos que adquirimos do estudo da tristeza. Em uma série de casos, constitui, evidentemente, uma reação à perda de um objeto amado [...], mas não conseguimos distinguir claramente o que o sujeito perdeu e devemos admitir que também a ele é impossível concebê-lo claramente (*apud* Matos, 1993, p. 165).

Sede de tempo, sedução por um tempo indefinido, desligado da história, do recorde, dos sentimentos; um tempo desconhecido, que adere às coisas na condição de apagá-las e *apagar-se* imediatamente. Ídolo sem rosto a nos obcecar tem por contrapartida a perda. Mas que outra forma do tempo se impõe com maior força na nossa sociedade senão exatamente o *quantum* abstrato? A indefinição de traços, o vulto nebuloso que obsessiona o homem moderno parece estar nas antípodas da matemática riegliana.

Da “vitória sobre o tempo”, e do vago sentimento de perda que a assiste, Martin Heidegger tem nos deixado pungentes palavras:

Todas as distâncias no tempo e no espaço se encurtam. Aonde se podia chegar somente depois de semanas e meses de viagem o homem agora alcança em uma noite de vôo. [...] Mas essa pressa de suprimir toda distância não realiza uma vizinhança; a vizinhança não consiste de fato na medida da distância reduzida. Isso que, em termos de medida, está menos distante de nós graças à imagem cinematográfica ou à voz do rádio pode permanecer distante. Isso que, em termos de distância, é para nós imensamente remoto pode ser-nos vizinho. Uma pequena distância não é ainda vizinhança. Uma grande distância não é ainda distância (1976, pp. 109-110).

Para tornar-se familiar, não permanecer distante, é necessário *um outro tempo*... Inevitável aqui a comparação com triunfo análogo. Se o cancelamento do tempo não assegura verdadeira vizinhança, a sua supressão em rostos que “jamais envelhecem” propicia de fato guarida à beleza? Custodiar nessa

tez imune às marcas do tempo o semblante pétreo da “sempiterna juventude” significa realmente possuí-la? Afinal, onde reside a beleza: na simetria, na graça dos gestos, no “ar” do rosto e dos olhos? Resplende mais no fulgor ou no lusco-fusco? Basta a si mesma ou nasce no entreolhar-se do semblante com o seu espelho? Perguntas todas que nos constroem a uma última, mais inquietante: a ambição de apagar o tempo, abreviando-se em um vulto menos frágil, mas não tão duradouro quanto o mármore, não finda por dilatar o sentimento de impotência diante da morte? Os venerados traços de jovialidade confiam a máscara de Gorgó. No entremeio dos velamentos e horizontes postos ao presente, resta indagar o sentido da beleza na vida (e seu duplo).

Referências Bibliográficas

- ALBERTI, Leon Battista. ([1436²] 1989), *Da pintura*. Campinas, Editora da Unicamp (trad. A. S. Mendonça).
- _____. ([1450] 1972), *De statua*. In: _____. *On painting and sculpture*, Londres, Phaidon Press (trad. C. Grayson).
- _____. ([1452] 1989), *De re aedificatoria*. Milano, Il Polifilo, (trad. G. Orlandi).
- ALCIATO. ([1531] 1993), *Emblemas*. Madrid, Akal (ed. e comentário de S. Sebastián, trad. atualizada de P. Pedraza).
- BETTINI, M. & BRILLANTE, C. (2002), *Il mito di Elena: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*. Torino, Einaudi.
- BIALOSTOCKI, Jan. (1973), “Arte y vanitas”. In: _____. *Estilo e iconografia: contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral (trad. J. M. Pomares).
- BRUSCHI, Arnaldo. (1978), “Hypnerotomachia poliphili”. In: AA.VV. *Scritti rinascimentali di architettura*, Milano, Il Polifilo.
- CASSIRER, Ernst. (1998), *Eidos ed Eidolon: il problema del bello e dell’arte nei dialoghi di Platone*. Milano, Raffaello Cortina Ed. (trad. A. Pinotti).
- CESARIANO, Cesare. ([1521] 1981), *Di Lucio Pollione de architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati: commentati: & com mirando Ordine insigniti*. Milano, Il Polifilo (ed. fac-símile).
- CICERONE, M.T. (1998), *De inventione*. Università di Lecce, Marco Congedo Ed., livro segundo (trad. M. Greco).
- CHASTEL, Andre. (1954), *Marsile Ficín et l’art*. Genève/Lille, Librairie E. Droz/Librairie R. Giard.
- _____. (1982), *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*. Madrid, Cátedra (trad. L. Jiménez e L. E. Esteve).
- _____. (1988). “La morte e la bellezza”. In: _____. *Favole, forme, figure*, Torino, Einaudi, pp. 209-268 (trad. M. Zini e M.V. Malvano).
- CHOAY, Françoise. (1995), *L’allegoria del patrimonio*. Roma, Officina (ed. E. d’Alfonso e L. Valente).

- DETIENNE, Marcel. (1988), *Dioniso a céu aberto*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. (trad. C. Cavalcanti).
- FICINO, Marsilio. ([1469] 1989), *De amore: comentario a "El Banquete" de Platón*. Madrid, Tecnos (trad. R. de la Villa Ardura).
- FILARETE. ([c. 1460] 1972), *Trattato di architettura*. Milano, Il Polifilo (ed. A. M. Finoli e L. Grassi; introd. e notas de Liliana Grassi).
- GARIN, Eugenio. (1975), *Medioevo e Rinascimento*. Bari, Laterza.
- _____. (1992), "Studi su Leon Battista Alberti". In: _____. *Rinascite e rivoluzioni*, Roma, Laterza.
- GOMBRICH, Ernst H. (1985), "El estilo *all'antica*: imitación y asimilación". In: _____. *Norma y forma: estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial (trad. Remigio G. Díaz).
- _____. (1991), *Tributos*. México, Fondo de Cultura Económica (trad. A. Montelongo).
- _____. (1995), "O poder de Pigmaleão". In: _____. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*, São Paulo, Martins Fontes (trad. R. S. Barbosa).
- GRABAR, André. (2001), "Plotino e le origini dell'estetica medievale". In: _____. *Le origini dell'estetica medievale*, Milano, Jaca Book (trad. M. G. Balzarini).
- HADOT, Pierre. (1999), *Plotino o la semplicità dello sguardo*. Torino, Einaudi (trad. M. Guerra).
- HASKEL, F. & PENNY, N. (1981), *Taste and the antique: the lure of classical sculpture 1500-1900*. New Haven, Yale University Press.
- HEIDEGGER, Martin. (1976), "La cosa". In: _____. *Saggi e discorsi*, Milano, Gruppo Ugo Mursia Ed. (ed. G. Vattimo).
- KRISTELLER, Paul O. (1988), "Volontà e amor divino". In: _____. *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze, Le Lettere.
- LOEWEN, Andrea. (1999), *A concepção de cidade em Leon Battista Alberti*. Campinas, PUC.
- MATOS, Olgária. (1993), "Geometria e melancolia". In: _____. *O iluminismo visionário*, São Paulo, Brasiliense.
- PALLADIO, Andrea. ([1570] 1980), *I quattro libri dell'architettura*. Milano, Ulrico Hoepli Ed., livro IV, Proêmio (ed. fac-símile).
- PANOFKY, Erwin. (1981), "'Renascimento': auto-definição ou auto-decepção?". In: _____. *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*, Lisboa, Presença (trad. Fernando Neves).
- _____. (1985a), "El movimiento neoplatonico en Florencia y el Norte de Italia". In: _____. *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza (trad. B. Fernández).
- _____. (1985b), "El padre tiempo". In: _____. *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza (trad. B. Fernández).
- _____. (1985c), *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid, Cátedra (trad. M. T. Pumarega).
- _____. (1992), "Riflessioni sul tempo". In: _____. *Tiziano: problemi di iconografia*, Venezia, Marsilio Ed. (trad. M. Folin).
- PETRARCA, Francesco. (1997), *Le familiari*. Firenze, Casa Editrice Le Lettere, vols. II e XXIII, pp. 203-207 (ed. crítica de V. Rossi).

- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. ([1486] 1994), *Commento sopra una canzone d'amore*. Palermo, Novecento (ed. P. De Angelis).
- PLATÃO. (1966), *O Banquete ou do amor*. São Paulo, Difusão Européia do Livro (trad., introd. e notas de J. Cavalcante de Souza).
- _____. (1991), *Obras completas*. Madrid, Aguilar (trad. M. Araújo, F. G. Yagüe, L. Gil, J. F. Miguez, M. Rico, A. R. Huescar e F. P. Samaranch).
- PLOTINO. (2003), *Enneadi*. Verona, Arnoldo Mondadori, livro VI, 7, 22, pp. 1811-1813 (introd. e comentário de G. Reale).
- PLUTARCO. (1958), "Vita di Pericle". In: _____. *Vite parallele*, Torino, Einaudi, vol. I. (trad. C. Carena).
- PRAZ, Mario. (1999), "La bellezza medusea". In: _____. *La carne, la morte e il diavolo*, Milano, Sansón.
- _____. (2002), "Vanitas". In: _____. *Bellezza e bizzarria: saggi scelti*, Milano, Arnoldo Mondadori Ed. (ed. A. Gane, introd. de G. Ficara).
- RENSSELAER, W. L. (1982), "La invención". In: *Vt Pictura Poesis*, Madrid, Cátedra (trad. C. L. Tena).
- RIEGL, Alois. (1995), "Il culto moderno dei monumenti: il suo carattere e i suoi inizi". In: SCARROCCIA, Sando (ed.), *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti – antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905*, Bologna, Clueb.
- RIPA, Cesare. ([1593] 1992), *Iconologia*. Milano, TEA Ed. Associati (ed. P. Buscaroni e prefácio de Mario Praz).
- RYKWERT, Joseph. (2002), "Os ritos". In: _____. *A casa de Adão no paraíso: a idéia da cabana primitiva na história da arquitetura*, São Paulo, Perspectiva, pp. 155-206 (trad. A. Lima, A. Falbel, M. Goldszajn, M. D'Agostino).
- SABBATINO, Pasquale. (1997), "Una vergine di perfetta bellezza: l'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento". In: _____. *La bellezza di Elena*, Firenze, Leo S. Olschki Ed.
- SEBASTIÁN, Santiago. (1989), "El tema de la vanitas o del desengaño". In: _____. *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza.
- _____. (1995), "La vanidad". In: _____. *Emblemática e historia del Arte*, Madrid, Cátedra.
- SÈNECA. (2001), *Lettere a Lucilio*. Milano, Biblioteca Universale Rizzoli (trad. e notas de G. Monti).
- SMITH, Christine. (1992), "Architecture in the culture of early humanism". In: _____. *Ethics, aesthetics and eloquence 1400-1470*, Londres, Oxford University Press.
- TAFURI, Manfredo. (1978), "Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento". In: AA.VV. *Scritti Rinascimentali di architettura*, Milano, Il Polifilo.
- VASARI, Giorgio. (1993), "Vita di Fra' Bartolomeo di S. Marco". In: _____. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, New Compton.
- VERNANT, Jean-Pierre. (2000), *L'individuo, la morte, l'amore*. Milano, Raffaello Cortina Ed. (trad. A. Ghilardotti).
- _____. (2001), "La figura dei morti". In: _____. *Figure, idoli, maschere: il racconto mitico, da simbolo religioso a immagine artistica*, Milano, Il Saggiatore (trad. A. Zangara).

- VITRUVIO. (1997), *De architectura*. Torino, Einaudi (ed. P. Gros; trad. e comentário de A. Corso e E. Romano).
- WARNKE, Martin. (1996), "Il bello e il naturale: un incontro letale". In: SETTIS, Salvatori (ed.). *I Greci: storia, cultura, arte, società*, Torino, Einaudi, tomo I ("Noi e i Greci").
- WIND, Edgar. (1985), *Misteri pagani nel Rinascimento*. Milano, Adelphi (trad. P. Bertolucci).
- WITTKOWER, Rudolf. (1988), *Architectural principles in the age of humanism*. Londres/Nova York, Academy Editions/St. Martin's Press.

Resumo

A revivescência do ideal antigo de "fama eterna" e "perpetuidade" da arte propicia na Renascença novos enquadramentos conceituais do princípio clássico da *mimesis*. Asseverando a proeminência da arquitetura sobre as demais artes, diversos escritos renascentistas vinculam a consecução de obras belas à longevidade das edificações (Chrysolaras, Alberti, Filarete, Cesariano, entre outros). A curadoria e o valor exemplar dos monumentos, coordenados ao preceito de imitação dos *antichi*, suscitam diferentes posicionamentos doutrinários sobre o sentido do tempo na arte, a balizar os classicismos até o século XVIII. Um olhar retrospecto sobre os desafios então lançados permite, em contrapartida, maior distanciamento e juízo crítico acerca do difuso "culto" do tempo e da beleza em voga na atualidade.

Palavras-chaves: Renascimento; Arquitetura clássica; Mimesis; Beleza; Temporalidade; Antigos e modernos.

Abstract

The revival of the old ideal of "eternal fame" and "perpetuity" in art allows for a new conceptual framing of the classical principle of *mimesis*, in the Renaissance. Asserting the preeminence of Architecture over all the other arts, various renaissance papers link the making of beautiful works to the longevity of the buildings (Chrysolaras, Alberti, Filarete, Cesariano, among others). The curatorship and the exemplary value of the monuments, coordinated to the norm of imitating the *antichi*, bring about different doctrinarian positions on the meaning of time in art to regulate classicisms up to the 18th century. On the other hand, by looking back on the challenges issued then allows one to make a more removed and critical appraisal on the diffuse "cult" of time and beauty, currently in fashion.

Key words: Renaissance; Classical architecture; Mimesis; Beauty; Temporality; Antique and Modern.

Mário Henrique Simão D'Agostino é professor doutor do Departamento de História da Arquitetura e Estética da FAU-USP.