



São Paulo - 2002
ISSN 1414-8315

Paolo Pino

Diálogo sobre a pintura

A C E G I K M O Q S	2 0 O M I G E C A
U W Y B D f h j l n	M U Y B D F H I L M
p R T v x z A C E G	G E C A X V T R Y
I K M O Q S U W Y A	A Y U S O O M K I
C E G I K M O Q S U	U S O O M I G E C A
W Y B D f h j l n p	P W Y B D F H I L N P
R T v x z A C E G I	I G E I A X V T R Y
K M O Q S U W Y B D	D K M O Q S U W Y B D
f h j l n p R T v x	X F H I L N P R T V X
z A C E G I K M O Q	Q Z A C E G I K M O Q



Paolo Pino

Diálogo sobre a Pintura

Tradução, apresentação e notas
de Rejane Bernal Ventura

CADERNOS DE TRADUÇÃO

número 8, 2002 – ISSN 1414-8315

Departamento de Filosofia
Universidade de São Paulo

Editor Responsável

Victor Knoll

Comissão Editorial

Roberto Bolzani, Moacyr Novaes, Caetano Plastino,
Luiz Fernando Franklin de Matos, Pablo Mariconda e Márcio Suzuki

Endereço para Correspondência:

Departamento de Filosofia – USP
Av. Prof. Luciano Gualberto, 315
05508-900 – São Paulo – SP – Brasil
Tel.: (011) 3091-3761 – Fax: (011) 3031-2431
E-mail: filosofo@org.usp.br



Universidade de São Paulo
Reitor: Adolpho José Melfi
Vice-Reitor: Hélio Nogueira da Cruz



Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Diretor: Sedi Hirano
Vice-Diretora: Eni de Mesquita Samara

Departamento de Filosofia
Chefe: Olgária Chain Féres Matos
Vice-Chefe: Maria das Graças de Souza
Coordenador do Programa de Pós-Graduação: Andréa Loparic

CADERNOS DE TRADUÇÃO é uma publicação do DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA da USP
Produção: Departamento de Filosofia – USP
Editoração eletrônica: Guilherme Rodrigues Neto
Tiragem: 800 exemplares

Sumário

Nota Prévia	5
Apresentação	7
<i>Diálogo sobre a Pintura</i> Do Sr. Paolo Pino	31
Bibliografia	87
Notas da Introdução	91
Notas da Tradução	93

Nota Prévia

Este trabalho foi apresentado como requisito para a obtenção do título de Mestre em Filosofia à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Leon Kossovitch, a quem deixo meu agradecimento.

Agradeço também à CAPES, cuja bolsa de estudos tornou possível a realização desta pesquisa. No decorrer desta tradução, várias instituições e bibliotecas ligadas à língua e à cultura italianas contribuíram para a localização de textos de difícil acesso no Brasil. A todas agradeço pelo apoio recebido: *Instituto Italiano de Cultura*, em São Paulo, *Biblioteca Comunale Centrale di Palazzo Sormani*, de Milão, *Dipartimento di Italianistica della Università Degli Studi di Udine* e *Biblioteca del Museo Correr*, em Veneza.

Sou grata ainda aos professores de Língua Italiana Giliola Maggio e Paola C. Baccin e de Língua Latina José Rodrigues Seabra Filho, Ingborg Brahen e Renato Ambrósio, da FFLCH-USP.

Devo também minha gratidão ao Prof. Dr. Victor Knoll pelo empenho para a publicação deste trabalho e aos membros do Grupo de Estudos de Estética, pelo apoio e atenção.

Ao Mauro, sempre.

Apresentação

A presente tradução do *Dialogo di Pittura* de Paolo Pino, de 1548, foi efetuada a partir da edição fac-símile de 1945 feita por Giorgio Nicodemi, e cotejada com três outras edições da obra: de 1954 por Ettore Camesasca, de 1960 por Paola Barocchi e com a introdução e notas da edição crítica de 1946, aos cuidados de Rodolfo e Anna Pallucchini.

O principal propósito que norteou este trabalho foi mantê-lo o mais fiel possível à essência do texto e às palavras do autor, ao mesmo tempo tentando respeitar as normas do idioma para o qual o texto foi traduzido, uma vez que o objetivo perseguido era empreender uma tradução que fosse o mais fidedigna possível ao original italiano e também ao pensamento do autor.

As notas de rodapé ao longo do texto foram sinalizadas de três formas distintas: * para notas de referência; ** para notas de léxico e *** para as notas de conteúdo.

I. Nota biográfica de Paolo Pino

A data de nascimento de Paolo Pino é imprecisa. Informações constantes nas edições críticas do *Dialogo* dão conta de que o pintor teria nascido na última década do século XV e sua morte teria ocorrido em 1565.

Pino é nativo de Veneza como se autodenomina no proêmio dedicado ao Doge Francesco Donato: “enquanto

nascido na feliz sua pátria.”¹ Foi pintor e literato e, como afirma em seu tratado, discípulo de Giovanni Girolamo Savoldo (cerca de 1480 – após 1548): “Vede o Sr. Gierolimo Bresciano, mestre de Paolo Pino, homem raro em nossa arte e excelente imitador de tudo ...”²

Os escritos de Paolo Pino restringem-se ao *Dialogo di Pittura*, publicado em Veneza em 1548, e a uma carta endereçada a Alvise Cornaro, de Pádua, datada de 20 de julho de 1564 e publicada em 1743. De sua atividade pictórica, hoje se conhecem as seguintes obras: o retrato, talvez de um escultor, assinado e datado de 1534, no Museu de Chambéry, o retrato de um médico (de nome Coignati), assinado e datado talvez no mesmo ano, da *Galleria degli Uffizi* de Florença, e um retábulo retratando a Virgem, o menino, quatro Santos e o retrato do doador, assinado e datado em 1565, em São Francisco de Pádua.

Supõe-se que a atividade de Pino estivesse ligada a Pádua e Veneza. Existem registros de que houve um auto-retrato do pintor na coleção do jurista padovano Marco Mantova Benavides (1489-1582) e pintores paduanos como Domenico Campagnola e Stefano dell’Arzere também são mencionados em seu tratado. Ele ainda fecha o seu *Dialogo* fazendo entrar em cena “o gentilíssimo Sr. Pietro Antonio Miero, jovem paduano todo cintilante de virtude e amado pelo nosso Pino como a ele mesmo.”³ Em 1564 Paolo Pino endereça de Veneza uma carta a Cornaro e um ano depois pinta o retábulo para a igreja de São Francisco de Pádua. Esses dados atestam o vínculo com Pádua que por sua vez, permite compreender um pouco das leituras de Pino, supostamente aristotélicas, como se verificam pelos caminhos tomados no *Dialogo*.

Em termos cronológicos, supõe-se que a atividade de Pino situe-se entre 1534, data dos retratos de Chambéry e de Florença, e 1565, ano da pintura de São Francisco de Pádua. Os retratos indicam que se trata de um pintor da geração de Paris Bordone (1500-1571), Polidoro Lanzani (cerca de 1515-1565), Andrea Schiavone (cerca de 1510-1563),

Giampietro Silvio (morto antes de 1552), Sante Zago (morto antes de 1568), Giuseppe Salviati (cerca de 1520-1573), etc, contemporâneos de Jacopo Tintoretto (1518-1594).

Pouquíssimas são as obras sobreviventes de Paolo Pino: do Museu de Chambéry, com a epígrafe “*Paulus De Pinis pict.../ faciebat 1(5)34*,” o retrato do médico Coignati, na *Galleria Degli Uffizi* com a epígrafe “*Pavlvs D Pinnis./ Ven faciebat / an XXVIII M (...) XXXIII*,” o retábulo da Virgem no trono com o Menino, com os Santos Antônio e Bartolomeu à esquerda, Giacomo Maggiore e Pedro Mártir à direita e além disso o retrato do doador da Igreja de São Francisco de Pádua, que traz a epígrafe: “*Paulus Pinus Ven P. / M. D. L. (X) V*.” Já o auto-retrato da coleção paduana de Marco Mantova Benavides está perdido. Resta ainda a coluna cívica existente em Noale, que traz a epígrafe: “*Pavlvs / Pino in*.”

Com relação à atividade letrada de Pino declarou Francesco Sansovino, escritor romano: “Paolo Pino muito perito na pintura, fez um diálogo sobre o homem e sua propriedade, duas comédias e diversos outros poemas.”⁴ Já Anton Francesco Doni, escritor florentino, menciona como sendo de sua autoria as “Écoglas pastorais.” No entanto, não permaneceram vestígios destas obras, nem ao menos notícias de sua publicação.

Segundo Lionello Venturi (*Storia della Critica D’Arte*), Pino era um pintor menor, mas de acordo com Julius von Schlosser (*La Letteratura Artistica*) não de todo desconhecido em Veneza, uma vez que aparece como interlocutor junto ao escultor Silvio (Cosini?) no pequeno tratado de Anton Francesco Doni, *Disegno*, publicado em Veneza em 1549.

II. As fontes do Dialogo di Pittura

Segundo Lionello Venturi (*Storia della Critica D’Arte*), a importância do *Dialogo* reside no fato de ter sido o primeiro registro historiográfico da arte vêneta do período. Depois dele viriam *Della Nobilissima Pittura* (1549), de Michelan-

gelo Biondo e *Dialogo della Pittura* (intitulado *L'Aretino* – 1557), de Lodovico Dolce.

Enquanto gênero, o diálogo, além de ser uma retomada da discussão filosófica própria da Antiguidade, representou entre os séculos XIV ao XVII e mais precisamente no século XVI uma maneira de homens letrados debaterem os principais assuntos sobre a arte. Neste período, são exemplares os *Trattati sulla Donna* e *Trattati d'amore*, de vários autores, os escritos de Benedetto Varchi, como *Lezioni sopra la Pittura e la Scultura* (1549), o *Da Pintura Antiga* (1548), de Francisco de Holanda, o *Dialogo della Pittura* (1557), de Lodovico Dolce; o *Dialogo delle Bellezze delle Donne* (1540), de Agnolo Firenzuola, o *Disegno* (1549), de Anton Francesco Doni, entre outros. O *Dialogo di Pittura* insere-se neste contexto.

Através do diálogo de dois pintores, um veneziano e outro estrangeiro, Pino discorre sobre as principais preceptivas em debate pelos artífices e letrados do período, tais como: a beleza feminina, a beleza natural e a beleza artística; os cânones de proporção da figura humana; a perspectiva, a pintura enquanto arte liberal, o conceito de pintura e suas partições, o seu aparecimento na Antiguidade, as várias técnicas pictóricas, a comparação entre a pintura e a escultura, o *ut pictura poesis*, o pintor perfeito, etc.

As principais fontes de Pino, citadas no proêmio do *Dialogo* são: Leon Battista Alberti (*De Pictura*), Pomponio Gaurico (*De Sculptura*), Albrecht Dürer (*Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit in Linien*), e Plínio, o Velho (*Naturalis Historia*). No entanto, ao longo do tratado, ele também dialoga com Vitruvius (*De Architectura*) e com trechos tirados de manuscritos de Leonardo.

III. Matérias centrais do tratado

Assim como outros escritos do século XVI, o *Dialogo di Pittura*, de Paolo Pino, foi construído sob os preceitos da

retórica. Nele estão inseridos elementos como: *exordium*, “*captatio benevolentia*,” *propositio*, *dispositio*, *argumentatio*, *elocutio*, *ingenium*, *inventio*, *narratio*, *ornatus*, etc. Muitos desses tratados iniciavam-se por uma página encomiástica denominada proêmio ou exórdio, pertencente ao gênero epidítico. Trata-se de um discurso em louvor a uma pessoa ilustre, a quem os escritos são dedicados. Leon Battista Alberti dedicou o *De Pictura* (1436) a Filippo Brunelleschi; Francisco de Holanda ofereceu *Da Pintura Antiga* (1548) a Dom João III; Lodovico Dolce ofertou o seu *Dialogo Della Pittura* (1557), a Ieronimo Loredano e Paolo Pino consagrou o seu tratado ao Doge Francesco Donato, que exerceu o dogado em Veneza entre 1545 a 1553.

Ao encômio segue-se a “Carta aos Leitores” apresentando a *captatio benevolentia* e a *propositio* através das quais Pino se propõe a escrever sobre pintura, ao mesmo tempo em que comove os leitores e capta sua benevolência. Para tanto declara que nem mesmo autores antigos como Plínio, o Velho, nem modernos como Leon Battista Alberti, Albrecht Dürer ou Pomponio Gaurico explicaram plenamente o que é a pintura. Segundo Pino, enquanto Plínio escreveu sobre a pintura “coisas dignas,” Alberti fez um tratado “eminente matematico,” Dürer optou por discorrer sobre o desenho e Gaurico falou sobre escultura, fundição e plástica. Pino assevera que nenhum deles esclareceu devidamente a pintura. Por isso, toma a si o encargo de fazê-lo pelo amor que declara ter a ela, mesmo julgando-se um escritor de faculdade qualquer, pobre de inteligência e sem pureza de estilo. Deixa a seus leitores o juízo final, o louvor ou o vitupério, a simpatia ou a censura, o acolhimento ou a reprovação. Caso o seu tratado não seja acolhido, ele reconhecer-se-á digno de obscurecer-se com a morte, pois não merecerá ser lembrado.

Em seguida Pino dispõe os temas de sua obra argumentando-os de maneira eloquente (*elocutio*) e corroborando-os com exemplos tirados de autores antigos como Vitruvius e Plínio. Aí encontram-se a *dispositio*, a *argumentatio*, a *inventio*

(que significa encontrar numa autoridade do passado exemplos que possam afirmar uma proposição) e o *ornatus*, ou seja, a beleza da expressão lingüística através da qual ele expõe seu pensamento por meio de seus personagens (utilizando-se de figuras de linguagem).

Todo o tratado de Pino cumpre os objetivos da Arte Retórica: o *docere* (o instruir), o *muovere* (o comover, captar a benevolência, no caso do leitor) e o *delectare* (que além das duas outras funções, pretende também deleitá-lo com sua exposição).

A meu ver, no *Dialogo* estão mesclados os três gêneros da retórica: o **judicial**, que tem por função acusar ou defender uma causa. Pino o faz, ao defender a pintura em dois momentos, ao elevá-la a arte liberal e ao colocá-la em primeiro plano em relação à escultura. O **deliberativo**, que tem por função aconselhar e desaconselhar e Pino o faz ao pintor do século XVI, em diversas partes do tratado. O **epidítico ou demonstrativo**, que tem por função o louvor ou a censura, que se apresenta em diversas passagens, como por exemplo, criticar um pintor que se utilize do véu em frente ao modelo para poder retratá-lo, ou louvar um pintor que seja íntegro, afável e cortês.

Uma característica relevante no *Dialogo* de Paolo Pino é o fato de que ele emprega em seu discurso duas figuras retóricas que o tornam bastante peculiares: primeiro a prosopopéia, valendo-se da personificação de dois interlocutores, Lauro e Fábio.⁵ Em segundo, e intrinsecamente ligada a ela, a ironia como tropo de pensamento distinguida pela dissimulação.

Segundo Heinrich Lausberg:

“a ironia que emprega a tática da ação usa a dissimulação e a simulação como armas do engano: quer, por conseguinte (até que se dê uma eventual alteração da situação), manter em estado definitivo, o mal-entendido. O sujeito falante não quer tornar conhecida a sua própria opinião partidária, pois que a situação não permitiria, apesar

de tudo, uma atuação eficaz da própria opinião partidária, por meio da persuasão. Do mesmo modo, a manifestação da própria opinião partidária não cumpriria a finalidade do discurso, visto que teria, como resultado, apenas o informar o partido contrário sobre a própria opinião partidária, processo que permitiria ao partido contrário aproveitar este aumento de informação em desfavor do partido, a que pertence o sujeito falante.

A ironia retórica quer ser compreendida pelo ouvinte como sentido contrário; pode obter imediatamente no ouvinte este resultado de compreensão, ou então pode querer jogar, durante algum tempo, com um estado passageiro de mal-entendido, ocorrendo isto através da dissimulação”⁶

Pino faz uso deste artifício para construir o seu tratado. Lauro é o pintor veneziano, mas compete ao forasteiro Fábio o doutrinar, o deleitar e o comover. É a ele que cabe o papel de discorrer sobre todas as matérias contidas ao longo do *Dialogo*; a ele pertencem as maiores falas. Lauro é um interlocutor coadjuvante que, como um discípulo, aprende com o mestre, ouve atentamente e assente em quase tudo.

É justamente por meio do toscano Fábio, ou seja, do interlocutor partidário de uma visão florentina da arte (profundamente ligada à geometria e aspectos matemáticos do que a pintura vêneta, caracterizada por uma outra concepção perspéctica, talvez mais empírica do que a florentina) que Paolo Pino exprime a sua visão de arte vêneta e não toscana. Fábio dissimula defender o pensamento florentino e ligado mais intensamente a Alberti, quando na verdade toma o partido do autor do tratado.

O que se trava então é um diálogo de concordâncias e discordâncias entre estas duas concepções, sobressaindo-se por final o pensamento vêneta de Pino. Como se confirma nas seguintes proposições:

“Outra regra não têm os pintores que não seja imitar as coisas vivas e próprias.”⁷ “A arte da pintura é ser imitadora da natureza nas coisas superficiais.”⁸ A pintura enquanto imitação da natureza. (*mimesis* aristotélica). O estudo de Aristóteles encontrou maior intensidade nos letrados da região vêneta (principalmente Pádua) do que naqueles da Toscana.

“Eu o farei ainda que raramente nos ocorra fazer figuras tão simples, eretas e insípidas, que se lhes possamos integralmente medir, porque todo mestre deve tornar-se agudo na presteza dos atos moventes e prestes, onde as figuras em muitas partes fujam, encurtem-se ou diminuam e a esta outra coisa que o nosso engenho não nos pode servir.”⁹ Através desta passagem, Pino faz uma ressalva às regras de proporção criadas por Vitruvius, ao afirmar que, o preceito tem resultado quando as figuras a serem retratadas estão em posição rígida e ereta, mas que ao representar figuras em movimento, esta regra não funciona. (Segundo Lionello Venturi, este é um ponto muito importante do diálogo).

Na divisão que faz da pintura e, em seguida, do desenho: “Dividirei (a pintura) em três partes ao meu modo: a primeira parte será o desenho, a segunda, invenção, a terceira e última, o colorir. Quanto à primeira parte, denominada desenho, eu quero ainda dividi-la em quatro partes: a primeira diremos juízo; a segunda, circunscrição; a terceira, prática; a última, reta composição.”¹⁰ Esta partição pertence a Pino (e a Dolce) enquanto venezianos, diferindo em relação às partições feitas por Alberti e Leonardo.

“Mas tendo o juízo, aprenderéis a circunscrição, o que eu entendo seja o perfilar, contornar as figuras e dar-lhes claros e escuros a todas as coisas, modo o qual designais por esboço.”¹¹ Para Pino, a “circunscrição” representa o “esboço” da obra diferentemente de Alberti, que a considera um contorno de superfícies.

“... e em todas as vossas obras, fazei-as intervir pelos menos uma figura toda esforçada, misteriosa e difícil, a fim

de que, por aquela sejais notado valente ...”¹² Tal premissa refere-se à “forma serpentínata, prenunciando uma característica do movimento artístico posteriormente denominado “Maneirismo”.

“... e não querer restringir todas as feições do mundo em um quadro; nem ainda desenhar as tábuas com tão extrema diligência, compondo o todo de claro e escuro, como usava Giovan Bellino, porque é fadiga desperdiçada, tendo-se que cobrir o todo com as cores.”¹³ Pino condena não só a extrema diligência ao pintar, como fazer uma primeira pintura somente de claro-escuros, para depois adicionar as cores, como também censura a extrema presteza do pintor ao executar a obra: “... mas a presteza no homem é disposição natural, e quase imperfeição. Nisso o mestre não merece louvor, por não ser tal coisa adquirida por ele, mas doada pela natureza. E depois não se julga na nossa arte a quantidade do tempo empregado na obra, mas só a perfeição dessa obra, pela qual se conhece o mestre excelente do desajeitado.”¹⁴ Segundo Pino é necessário que haja um equilíbrio entre ambos os momentos: “A verdade é que ambos os extremos são censuráveis ...”¹⁵

“E é menos útil operar o véu, ou então a quadratura descoberta por Leon Battista, coisa insípida e de pouca construção.”¹⁶ Pino condena o uso do véu, inventado por Alberti.

Em outra passagem, Pino defende a necessidade de haver uma epígrafe nas obras, contendo o nome do pintor que a executou, para que o mundo conheça os seus feitos.

O elenco de pintores que Pino seleciona, considerando-os os mais valentes daquele momento, é uma afirmação sua bastante particular, porque ao passo em que ele escolhe pintores célebres, insere também outros não tão conhecidos, como Sodoma, *Stefano dall'argine*, *Giusefò*, o mouro, Camillo, Vitruvius, Pompônio.

Ao defender a primazia da pintura em relação à escultura, Pino afirma que o pintor principia sua obra do centro para fora, e o escultor de fora para dentro, ao talhar a pedra

aos poucos. Devido a isso, o pintor tem a oportunidade de corrigir seus erros, refazendo detalhes da pintura. Já ao escultor isso não é possível, uma vez que não pode repor os pequenos pedaços que tira da matéria.

“E se Titiano e Michiel Angelo fossem um só corpo, ou então, ao desenho de Michiel Angelo se juntasse a cor de Titiano, poder-se-ia dizer o deus da pintura, assim como igualmente são também deuses próprios...”¹⁷ Este é, talvez, um dos pontos mais importantes do *Dialogo*, ou seja, quando Pino afirma que unindo-se a cor de Ticiano ao desenho de Michelângelo, criar-se-ia o Deus da Pintura. Em todas estas afirmações acima prepondera o pensamento vêneto do autor.

O *Dialogo* tem início com o encontro dos dois homens. Revela-se aos poucos que ambos são pintores, Lauro, veneziano e Fábio, um forasteiro, provavelmente da Toscana, como se depreende da fala de Lauro: “... mas falemos do vosso Andrea del Sarto, de Giacobbo di Pontorno, de Bronzino...”¹⁸ Del Sarto e Bronzino são pintores florentinos, Jacopo Carucci, da vila toscana de Pontormo.

O ponto de partida para todas as matérias que são discutidas ao longo do tratado é um convite que Lauro faz a Fábio para participar de um sarau, onde estarão presentes belas damas. Segue-se por isso uma pequena discussão sobre as relações entre beleza natural e beleza artística.

Este cotejo é muito antigo e caminha desde os gregos. Muitos autores se pronunciaram sobre ele e Pino o retoma em sua obra. Segundo ele, a beleza natural é um produto de linhas, proporções, medidas e ordens que a natureza imprime em suas obras: “nada mais é a beleza em toda espécie criada, senão uma comensuração e correspondência de membros produzidos pela natureza sem nenhum impedimento de maus acidentes.”¹⁹ O “belo natural,” de acordo com Pino, resulta de uma construção geométrica, de uma ordem matemática. Por meio desta ordem a natureza cria a perfeição em

pequenas porções e as espalha por todas as coisas.²⁰ Cabe ao pintor imitá-la e ele o faz elegendo as porções de beleza e reconduzindo-as em suas obras para a produção da “beleza artística.”

Tanto a “beleza natural” quanto a “beleza artística” obedecem a preceitos geométricos. A primeira é criada pela natureza, a segunda pela abstração do pintor. É por meio de perpendiculares e oblíquas que este constrói a perspectiva, artifício matemático que lhe permite produzir numa superfície plana efeitos de proporcionada distância às coisas vivas e artificiais, a fim de que elas se pareçam o mais possível ao verdadeiro. Nesse sentido, tanto a beleza natural como a artística estão vinculadas a uma ciência, a matemática.

O conceito de perspectiva tem pouco destaque no *Dialogo di Pittura*, diferentemente do século XV, quando ela foi bastante discutida por autores como Piero della Francesca, Luca Pacioli e Leonardo. Segundo Pino, a perspectiva é o resultado de muitas linhas que nascem de um ponto cêntrico, sendo uma perpendicular e outra oblíqua, as quais permitem ao pintor representar figuras em escorço, isto é, reduzidas segundo a distância, assim como todas as outras coisas que compõem a pintura, dando-lhes proporção.

Deste modo, para produzir a “beleza artística” o pintor está então submetido a dois preceitos: primeiro, imitar a natureza, julgar e selecionar dela aquilo que considerar belo e, segundo, empregar procedimentos na pintura que reproduzam esses elementos como se encontram na natureza.

Se a realização da “beleza artística” está submetida a regras matemáticas, merece ser acolhida como arte liberal por ser concebida primeiro no intelecto e depois levada à prática. Por esta razão, segundo Pino, a pintura é tão importante quanto as outras matemáticas (enquanto quatro ciências): geometria, aritmética, música e astronomia, devendo ser unida a elas: “... porque a pintura não é mecânica, mas arte liberal, unida com as quatro matemáticas...”²¹ Em suas afirmações, Pino ecoa Leonardo:

“Digo ser mecânico aquele conhecimento que é gerado pela experiência, e ser científico aquele que nasce e termina na mente, e aquele outro ser semi-mecânico, o qual nasce da ciência e termina na operação manual.”²²

Conforme Pino, a pintura é ainda uma arte liberal não só porque exercida por homens livres, mas também porque é a “rainha das outras artes,” e como tal, porque: “doa bom conhecimento de todas as coisas e liberal também, como aquela a quem é concedida liberdade de formar aquilo que lhe apraz.”²³

A beleza feminina, a graça, o amor, são recorrentes nos escritos do século XVI. Alguns tratados, como *Trattati d'Amore*, *Trattati sulla Donna*, de diversos autores, *Dialogo delle Bellezze delle Donne*, de Agnolo Firenzuola, o *Libro Della Beltà e Grazia* e *Sopra alcune questione d'amore*, de Benedetto Varchi, abordam tais assuntos.

No diálogo com Firenzuola, Pino estabelece as regras de beleza feminina perfeita: ela deve nascer em boa conjunção com os astros, ter boa proporção, cabelos longos, finos e dourados, lábios de puro sangue, pele clara e sem mácula; nem deve ser gorda, nem magra. Não deve ter mais do que trinta e cinco anos. Os dentes devem ser brancos, os seios macios, as mãos delicadas e as coxas adelgaçadas.

Pino faz menção em seu tratado à antiga relação entre a beleza e o bem, tirando-a de Aristóteles ao afirmar que a beleza deve estar intrinsecamente ligada à bondade: “Isto parece-me ser a ordem da natureza privada de impedimento, outra coisa é além disso a bondade intrínseca, a qual está ligada à proporção declarada a vós, tal que a beleza faça fé à bondade. E disse Aristóteles que um corpo monstruoso é indigno de uma alma reta.”²⁴

A figura humana e suas proporções

O homem como medida de todas as coisas. A partir deste preceito foram estabelecidas as formas esférica, quadrada e triangular. Todas as quantidades e proporções foram abstraídas da forma do homem e aplicadas pelos Antigos em suas edificações. Não existe, no entanto, uma proporção de quantidade determinada que sirva a todas as formas, mas sim, uma grande diversidade de proporções, porque cada homem é diferente de outro em altura. Assim, a altura define a proporção. Os antigos elegeram uma quantidade, o pé geométrico, e o tomaram como medida para todas as coisas.

Ao discorrer sobre este assunto, Pino afirma que Vitruvius estabeleceu como medida pés geométricos e determinou que o homem tivesse a altura de seis pés:

“Mas porque estas diferenças nascem dos acidentais êmulos da natureza (como vos disse, falando convosco sobre a beleza) os antigos engenhosos elegeram entre os homens, uma dessas quantidades como a mais proporcionada e justa, e destinaram eles que o homem fosse da altura de seis pés e esta é a ordem usada por Vitruvius. Mas é de se crer que Vitruvius entendesse pés geométricos, os quais segundo Marco Varrão e Aulo Gelo tinham quatro palmos de mão, porquanto os pés comuns falham bastante em muitas formas proporcionadas.”²⁵

No entanto ele reconhece que a medida dos pés falham na determinação de proporção das figuras, causando muitas dificuldades entre aqueles que sobre ela discorreram. Assim mais à frente, Pino, assevera que Vitruvius toma o procedimento de usar a face como unidade de proporção: “Porém, nos aproximaremos de Vitruvius, o qual pretende que, ao dividir-se o homem, use-se por medida a face, que leva ao nosso tesouro.”²⁶

Em verdade foi Alberti quem propôs que a cabeça, por ser mais digna do que os pés, os substituísse enquanto referência das medidas. Pino dialoga com Vitruvius, mas ecoa o pensamento de Alberti. Assim a figura do homem constrói-se pela medida de dez faces, sendo o umbigo o centro, encontrando-se nos dedos da mão a medida da face.

Segundo Lionello Venturi, um dos pontos mais importantes do *Dialogo* é aquele em que Pino propõe uma nova concepção das regras de proporção acima mencionadas, por meio do movimento. À pergunta de Lauro sobre como deve ser a proporção das figuras, como devem ser divididas, Fábio responde:

“Eu o farei ainda que raramente nos ocorra fazer figuras tão simples, eretas e insípidas, que se lhes possamos integralmente medir; porque todo mestre deve tornar-se agudo na presteza dos atos moventes e prestes, onde as figuras em muitas partes fujam, encurtem-se ou diminuam e a esta outra coisa que o nosso engenho não nos pode servir.”²⁷

Segundo Pino, o cânone proposto pelos antigos somente tem êxito quando as figuras são representadas em posições eretas e rígidas. Mas o pintor deve retratá-las em movimento, tornando-se difícil medi-la conforme a ordem determinada, porque na construção da perspectiva o movimento interfere nas figuras representadas em escorço.

O movimento é então um elemento de superação da ordem antiga de proporção. Por isso Pino diz mais adiante: “Ainda que tais medidas se enferrujem como parte mal usada por nós, todavia me são gratíssimas e caras.”²⁸ Segundo ele, tais regras são muito importantes, embora pouco usadas pelos pintores.

Partição da pintura: desenho, invenção e cor

Vários autores elegeram partes da pintura que consideravam as mais importantes: Pino, Alberti, Leonardo, Dolce. E o fizeram como tantos outros mais.

Segundo Pino, a pintura divide-se em três partes: o desenho, a invenção e o colorir. O desenho, por sua vez, fraciona-se em quatro: juízo, circunscrição, prática e composição. Uma das particularidades do *Dialogo di Pittura* está na partição que Pino faz do desenho, assim como em sua definição de circunscrição. Segundo ele, esta representa o esboço: “... vós aprendereis a circunscrição, o que eu entendo seja o perfilar, contornar as figuras e dar-lhes claros e escuros a todas as coisas, modo o qual designais por esboço.”²⁹

Já para Alberti, a pintura divide-se em outras três partes: circunscrição, composição e recepção de lumes, sendo a primeira o delineamento da superfície:

“Pois que a circunscrição não é outra coisa senão o desenho da orla, a qual onde seja feita com linha demasiado aparente, não demonstrará ali ser margem de superfície, mas fissura, e eu desejarei que nada prossiga circunscrevendo que não seja somente o andar da orla.”

“E onde a circunscrição não seja outra coisa senão uma certa razão de assinalar a orla das superfícies ...”³⁰

De acordo com Alberti, a circunscrição é o contorno das superfícies. Já para Paolo Pino, ela representa o esboço da pintura.

Em Leonardo, por sua vez, podemos encontrar a pintura dividida em cinco partes: superfície, figura, cor, sombra e lume, havendo duas principais: a superfície e a sombra.

“As partes da pintura são cinco, a saber: superfície, figura, cor, sombra e lume, além de propinqüidade e remoção, ou se quiseres dizer acréscimo e diminuição, que são as duas perspectivas, como na diminuição da quantidade e a diminuição do conhecimento das coisas vistas em longas distâncias e aquela das cores, cuja cor é aquela que primeiro diminui em iguais distâncias, e aquela que mais se mantém.”

“Duas são as partes principais nas quais se divide a pintura, a saber: os lineamentos que circundam as figuras dos corpos fingidos, os quais se chamam desenhos. Sendo a segunda denominada sombra. Mas este desenho é tão grande excelência, que não só procura as obras da natureza, mas infinitas mais do que aquelas que faz a natureza.”³¹

Lodovico Dolce e Pino estão de acordo com a partição da pintura (o que talvez seja um cânone veneziano), pois também para Dolce ela apresenta três partes: invenção, desenho e colorido:

“Toda a suma da pintura, ao meu juízo, está em que ela seja dividida em três partes: invenção, desenho e colorido. A invenção é a fábula ou história, que o pintor elege por si mesmo ou lhe é posta adiante por outros como matéria daquele que tem de operá-la. O desenho é a forma com que ele a representa. O colorido serve àquelas tintas, com as quais a natureza pinta (se assim pode-se dizer) diversamente as coisas animadas e inanimadas ...”³²

A afirmação de Pino “E porque a pintura é a própria poesia ...”,³³ o insere no grupo de autores retóricos do *ut*

pictura poesis, segundo o qual tanto a pintura como a poesia são aparentadas como disciplinas à Retórica. Às partes da Retórica, *inventio*, *dispositio*, e *elocutio*, equiparam-se as da pintura: *invenzione*, *disegno*, *colorir*.

Ao defender a primazia da pintura em relação à escultura, Pino retoma o *paragone* de Leonardo, pincelando-o com alguns outros argumentos de emulação, o que significa dizer que, além de imitá-lo, Pino também o confronta por meio de preceitos que ultrapassam aqueles expostos por ele. Segundo Pino, ambas, pintura e escultura, nasceram juntas e foram produzidas pelo intelecto humano para um mesmo fim: imitar e fingir as coisas naturais e artificiais. A pintura alcança melhor este objetivo porque dá forma e ornamento a todas as coisas. Já a escultura imita o natural somente através do contorno.³⁴

A pintura começa do centro para fora, assim como das coisas simples às compostas.³⁵ A escultura segue procedimento inverso, de fora para dentro, porque o escultor constrói a forma talhando a pedra aos poucos.³⁶ Enquanto os pintores acrescentam elementos em suas obras, os escultores os diminuem, até que a figura esteja completa. O pintor produz o relevo de suas figuras formando-o na superfície de uma matéria plana e lisa, com artifício abstraído do ser vivo. O escultor faz ver uma figura em uma pedra, que já possui relevo por si mesma.³⁷ Nesta passagem, Pino ecoa Leonardo:

“... prova-se que assim seja verdadeiro, em vista de que o escultor ao fazer a sua obra, executa-a por força dos braços e da percussão a gastar o mármore, ou outra pedra em demorado, de modo que excede a figura que dentro daquela se encerra, com exercício assaz mecânico ...”³⁸

“O lume e a sombra são portanto a importância da escultura; neste caso o escultor é ajudado pela natureza do relevo, que ela gera por si e o pintor por acidental arte o faz nos lugares de onde razoavelmente o faria a natureza ...”³⁹

Por outro lado, Pino sustenta que as esculturas são mais duradouras do que as pinturas devido à solidez da pedra.⁴⁰ Por sua vez, as superfícies das pinturas são frágeis por serem de lenho ou tela.⁴¹

Os homens aplicam-se mais à pintura do que à escultura, porque aquela é mais perfeita e unida à natureza, cujo fim e deleite é a imitação, enquanto dá mais íntegra similitude às coisas.⁴²

Na última parte do tratado Pino retoma uma tópica antiga que se caracteriza por instituir os deveres e as virtudes inerentes a um determinado ofício. Nesse sentido, ele toma a si o encargo de definir o “pintor perfeito” e estabelece inúmeros preceitos para atitudes, afetos, modos de vestir-se, procedimentos em relação à arte. Segundo Pino, o “pintor perfeito” não deve ser um simples artífice, inculto, rude e sujo de tintas, mas um homem douto, excelente conhecedor de seu ofício, com boas maneiras, letrado, cortês, íntegro, dotado de grande reputação. E que, além dessas virtudes, saiba lidar com todas as pessoas das mais simples às mais elevadas.⁴³

A importância do *Dialogo di Pittura*, encontra-se não só na afirmação já citada de Lionello Venturi, mas também por outras razões: a despeito de retomar matérias relevantes nos séculos XV e XVI já discutidas por outros autores deste período, Pino as elenca e as une num só tratado, mesmo que dele se depreenda uma presença constante desses letrados. Sua obra, ao mesmo tempo em que possibilita abrir novos confrontos para tais assuntos, permite ao autor exprimir o seu próprio conceito acerca deles. E o faz em várias passagens, como exposto acima: no movimento que supera os cânones de proporção, na defesa da pintura como arte liberal, nos preceitos sob a primazia da pintura em relação à escultura e ao delinear os pressupostos do “pintor perfeito.”

Trata-se de um registro bastante significativo de um pintor, que, como poucos era também um letrado, que não

só fez da pintura o seu ofício, assim como escreveu sobre ela, deixando importante contribuição para o estudo, a pesquisa e o entendimento da arte produzida no século XVI.

DIÁLOGO SOBRE A PINTURA

* * *

DO
SR. PAOLO PINO

NOVAMENTE VINDO A LUZ

COM

PRIVILEGIO EM VENEZA POR

PAOLO CHIRIACO

1594

DIÁLOGO SOBRE A PINTURA

FRANCESCO DONATO, Príncipe de Venezia,

PAOLO PINO

DO
SR. PAOLO PINO

NOVAMENTE VINDO À LUZ

COM

PRIVILÉGIO EM VENEZA POR

PAOLO GHERARDO

1548

Ao Ilustríssimo Sr.

FRANCESCO DONATO, Príncipe de Veneza,

PAOLO PINO

Como simples camponês que na nova estação, com primícias de flores as sagradas imagens enguirlanda, esperando pela pura oferenda semear a gratidão divina e colher a largueza dos feitos, ousei, Ilustríssimo Príncipe, de fazer pender esta minha fadiga aos honrados pés de Vossa Serenidade; excitado não só pela reverência com a qual lhe honro, enquanto Senhor, ou pela afeição que lhe tenho enquanto nascido na feliz sua pátria, mas também atraindo-me sempre mais a si, a integridade e candidez do seu intelecto, sumo sacrário das virtudes e inclinado à terra com sincero afeto, esta minha pintura lhe consagro, a fim de que, tendo feito com ela um escudo, com o preclaro nome seu, intrépida se apresente nas mãos do comum juízo. E dou-me por certo que Vossa Serenidade Ilustríssima não lhe negará aquela parte da inata sua cortesia, que lhe parecer convir, acolhendo-a para refém do amor que lhe dedico, ainda que o menor dos súditos seus, e à maneira de benigno pai das artes liberais abraçará, os filhos dos seus filhos, entre os quais não menor é a pintura, verdadeiramente digna de ter espaço nos altos pensamentos seus, como apta para alegrar o juízo do qual se queira príncipe, entre os quais mercidamente por divina graça, e por ela possua o primeiro assento a Ilustríssima Vossa Serenidade, a cuja boa graça humildemente me recomendo.

PAOLO PINO

Aos Leitores

Pareceu-me intolerável ver uma tão grande virtude, digna de serenar o céu com a sua glória, por ignorância de nós pintores, jazer adormecida e negligenciada pelo mundo; e tão maior displicência assediava a minha mente, ainda mais, quando própria a um escritor de faculdade qualquer, ouvi em diversas exemplaridades celebrarem-na. Jamais algum antigo ou moderno explicou plenamente o que é a pintura. É verdade que Plínio escreveu sobre ela muitas coisas dignas, algumas das quais estão inseridas no presente Diálogo. E Leon Battista Alberti, florentino, pintor não menor, fez um tratado de pintura em língua latina, o qual é mais de matemática, do que de pintura¹ ainda que prometa o contrário. E também Albrecht Dürer,² muito excelente no desenho, escreveu sobre tal matéria. Parece-me que Pomponio Gaurico, sobre ela escreveu um pouco, mas este se estende mais na escultura, na fundição e na plástica, matérias muito diferentes da nossa arte. Pelo que, não me parecendo com tal presunção, parecer-me digno de algum castigo ao raciocinar sobre pintura como pintor, deliberei comigo mesmo escrever sobre ela, na medida em que meu intelecto o comportasse; todavia tenho mais vezes dissuadido-me de assumir a importância de um tão grande encargo, dando-me conta ser pobre de inteligência, e faltar-me aquela candidez de estilo que me seria requerida. Onde o meu débil juízo não pode não sentir com isso fastio, que nem as ciências, nem os estudos, mas só a natureza deu-me o que em mim se concebe, e o que por mim se produz; ao fim, esperando mais compaixão do que censura e incitado não só pelo amor a essa pintura, dei azo a este humor, do qual conseguirei de mim o desejado fim, se aqueles cândidos engenhos nutridos pela virtude, lendo a minha obra, a acolhem, como não muito inconveniente a ela. E se acontecer que, diversamente, este meu tratado seja julgado e reprovado, manter-me-ei digno de escurecer-me com a morte.

DIÁLOGO SOBRE PINTURA

Do Sr. Paolo Pino

Interlocutores: Lauro e Fábio

FÁBIO:

Tenha uma boa vida³ meu perfumado⁴ e galante Lauro!

LAURO:

Bem vindo meu Fábio, estava exatamente convosco o meu pensamento!

FÁBIO:

E alguma novidade do amigo? Libertai-vos também! De todos os modos eu sou armeiro dos teus segredos!

LAURO:

Fomos convidados para um dulcíssimo sarau, onde estarão vinte e cinco damas,⁵ todas elas elegantes, todas graciosas e belas. Quereis algo mais hoje, além de ser plenamente entretido pelo divertimento e pelo prazer?

FÁBIO:

Aceito o convite e me será um grande favor ver coisas alegres, porque eu sou como sabes, mais que melancólico.⁶ E qual triunfo deve ser este? Algumas bodas ou então um banquete?

LAURO:

Eis irmão que estas damas são as convidadas! O que direis dessa companhia de anjos?

FÁBIO:

Espectáculo verdadeiramente divino!

LAURO:

Fábio meu, vós como forasteiro,⁷ comprazei-vos na contemplação de nossas donas!

FÁBIO:

Parece-me que estas madonas tirariam Marte do regaço de sua amada Vênus com tais lascivas blandícias! São vagueantíssimas⁸ e vestem-se mais elegantemente e com maior venustidade, do que se queiram as donas do mundo!

LAURO:

Incorreis na opinião comum! Não é por causa de pequeníssimas coisas, que a vós elas se tornem inconvenientes. Todas são agraciadas e belas!

FÁBIO:

Falais como veneziano, não já como pintor!

LAURO:

Não sou porém filho ébrio no amor à pátria, que me confunda no discernir o verdadeiro. Bem sabeis que quanto ao humor de nós pintores, a beleza de todas estas donas recolhidas em conjunto, não supririam para formar uma bela mulher que nos satisfaça. Querendo imitar aquelas linhas, proporções, medidas e ordens abstraídas quase do verdadeiro, foi que os primeiros nossos inventores para immortalizarem-se, instituíram as coisas ao seu modo, se bem que as invenções fossem (se se pode dizer) divinas.

FÁBIO:

Meu Lauro, submergis a perspicácia do vosso engenho na ignorância, porquanto as proporções como dissestes, não

foram paridas pelos pintores, mas antes, recolhidas e tiradas das obras naturais como ordem usada pela natureza em suas obras;⁹ nem pode tampouco o pintor circunscrever um ponto além daquele que se vê na natureza. Outra regra não têm os pintores, que não seja imitar as coisas vivas e próprias.¹⁰

LAURO:

Oh! Quem pode negar? Mas dissei-me por cortesia, o que é essa vossa beleza?

FÁBIO:

Sabeis também que eu sou pintor e não filósofo. Lede Aristóteles e os outros que disseram sobre ela, mas para o quanto indica o meu intelecto, qualquer que ele seja, nada mais é a beleza em toda espécie criada, senão uma comensuração e correspondência de membros produzidos pela natureza sem nenhum impedimento de maus acidentes.

LAURO:

Sendo a beleza obra natural, porque quereis que a arte me regule, ao elegê-la e julgá-la?

FÁBIO:

Antes, a pintura admite que o vosso intelecto sem artifício, possa ser capaz de perfeitamente entender e julgar todas as coisas naturais; ainda que por trás deste conhecimento, os Antigos empregaram o tempo e suas faculdades, reconduzindo-o na arte por meio da experiência. Mas os homens erram por ignorância, como vós, que sem examinar nenhuma destas madonas, julgaste-as todas belas. Tais juízos são imperfeitos, não dados pelo intelecto livre.¹¹

LAURO:

Oh! Estamos em conformidade com isso!

FÁBIO:

Verdadeiramente todas as feições naturais padecem oposições. O que causa a impotência da matéria, na qual a natureza imprime as suas obras. E para não incorrer na imperfeição, imitai Zêuxis,¹² o qual querendo pintar uma Vênus para os Crotonienses, elegeu entre todas as jovencinhas da cidade, cinco virgens, a beldade das quais supria a integridade de sua Vênus, recolhendo de uma daquelas, os olhos, de outra a boca, e de outra o peito, em tal guisa reconduzia à perfeição a sua obra.¹³

LAURO:

Dou-vos fé, porque, se eu fosse Zêuxis teria primeiro usado a natureza, depois a arte.

FÁBIO:

Sois muito sensato!

LAURO:

Não estou assim tão oprimido pelas burlas que me deixo escapar a memória da cachola! Dizei-me, se cada um tem naturalmente o conhecimento das coisas naturais, não deveria melhor entender a pintura como imagem do natural?

FÁBIO:

Não vos posso negar a resposta como virtuosa e apropriada a nós. Existiria tal conhecimento, se as coisas pintadas fossem perfeitas como as naturais. Mas como não podemos fazer ver toda figura perfeitamente distinta, e isto acontece devido às prestezas dos atos, como nos escorços, onde algumas partes fogem da vista; e porque vêm dificilmente compreendidas por nós, elas não podem ser apreendidas por alguém sem a arte. E por isso é que, um excelente pintor fará uma figura semelhante ao ser vivo, em ato assim difícil, que não será entendido, mas censurado por quem não sabe até onde a nossa arte se estende. E assim o homem pri-

va-se da honra com aquelas fadigas, as quais ele despense para adquiri-la.

LAURO:

Dizeis a verdade, todavia, por duto que seja um mestre na arte, as suas obras o conduzem entre a esperança dos louvores e o temor da censura e algumas vezes os ignorantes impregnam-se de tão má impressão, que, desagradando-lhes uma figura, uma mão feita por um pintor, tomam-no por odioso na maneira,¹⁴ que nunca mais se comprazem com as suas obras. Vede o Sr. Gierolimo Bresciano, mestre de Paolo Pino, homem raro em nossa arte e excelente imitador de tudo, como tem empregado a sua vida em poucas obras, e com pouco apreço do seu nome. A verdade é que durante um tempo foi provido pelo último Duque de Milão.

FÁBIO:

Homens de sorte madrasta, poder-se-ia aqui dizer!

LAURO:

Não vos difundais em tal coisa para divertir o raciocínio começado de maneira mais deleitável. E certo é que, se me recordo do verdadeiro, dissestes que o pintor não pode distinguir todas as coisas. A arte é portanto imperfeita?

FÁBIO:

Antes, é perfeitíssima enquanto arte, mas a arte de necessidade é inferior à natureza,¹⁵ porque a natureza dá o relevo e o movimento às suas figuras, o que é impossível a nós. A nossa arte produz o efeito que faz o espelho,¹⁶ o qual recebe em si aquela forma (sem o movimento) que se lhe opõe diante. E se vós quereis chegar a tal conhecimento, acomodai um homem vivo no ato que mais vos agrada e lhe estendei um véu sutilíssimo¹⁷ à frente, de modo que a forma daquele transpareça expedita; imitai-o depois em um quadro. Vereis que o ser vivo e a pintura farão um mesmo efeito; com isso,

descobrir-se-á algo no ser vivo que não apareça na pintura. Mas ficai advertido que, querendo ver esta conformidade, convém aqui firmar-vos no horizonte, isto é, no lugar de onde retratastes aquele ser vivo, porque ficando a postos mais aqui ou mais lá do vosso ponto, o ser vivo devido ao relevo, produzirá diferente efeito daquela pintura, mas estando no termo, ambas as formas serão semelhantes. E porque a figura pintada será feita na superfície de uma tábua plana e lisa, vendo-se aquele ser vivo pela igualdade daquele véu, tanto mais ele será semelhante à pintura.

LAURO:

Bela comparação. Mas por favor, esclarecei-me melhor, o que é aquele ponto?

FÁBIO:

Ponto¹⁸ é um signo dito e usado por nós pintores para o horizonte¹⁹ ou termo e é semelhante àquele ponto diferentemente dito cêntrico;²⁰ o compasso jamais formará um corpo circular sem aquele ponto no meio. Assim como também a Terra é o centro do mundo,²¹ igualmente este nosso ponto ainda que ele possa estar fora da proporção do meio, é porém um termo e regime de todas as nossas obras. Deste ponto nasce a perspectiva, isto é, muitas linhas entre as quais duas vêm ao propósito presente; uma perpendicular ou então reta, a outra oblíqua; a linha não é outra coisa senão uma circunscrição indistinta.²² E notai ser conveniente que todas as coisas pintadas atinjam aquele ponto, porque por mais esforçado ato que seja possível a um homem fazer, ele não pode sair dos termos da sua proporção. Que assim seja, eu o demonstro. Se um está em pé, esforça-se, torce-se o quanto mais possa, sempre a parte superior do pescoço ficará no prumo com a parte superior na junção, entre a perna e a proeminência do pé, sobre a qual ele se sustém e pouisa; e variando, conviria mudar o pé, ficando a postos, ou então cair.²³ Mas deixemos isso muito bem declarado pelos melhores dos

ótimos intelectos, porque não intento envolver neste nosso raciocínio a arte da perspectiva. Acontece que ela nos é muito importante como membro da pintura, como vos direi um outro dia. Voltando ao nosso falar, digo-vos que em toda vossa obra, convém pôr a vista a postos, no ponto ou então horizonte, naquela parte que mais se consegue o lume e à distância, de onde há de firmar-se a obra e fazer com que todas as figuras da tábua fujam, encurtem-se e diminuam para uma só linha daquelas já mencionadas, a qual nasça do ponto. E ficai advertido de pôr tal ponto daquele lado de onde pode-se ver a obra com proporcionada distância, porque da pintura em que há distância, as figuras parecem mais graciosas, os escorços são melhor entendidos, as tintas se unem mais e toda a obra parece mais diligente. E observai de não incorrer nos erros que aparecem em muitas tábuas, digo, da mão de grandes mestres, onde as figuras estão tão desordenadas que uma tende ao oriente, a outra ao ocidente; quero dizer que, por alguma razão descubrem as costas quando deveriam mostrar o peito. Confusão a qual torna a obra desgraciosa a todos, tudo porque muitos não sabem assinalar as razões de tal falha.²⁴ Devei portanto firmar-vos em um lugar e de lá retratar o todo.

LAURO:

Reservo-me a entender-vos no operar, porque as palavras parecem muito difíceis.

FÁBIO:

Oh! eu pressuponho falar com quem entende, como bom pintor, porque não sou professor para ensinar-vos, mas contar-vos as coisas que me requireis.

LAURO:

Se a perspectiva é tão necessária, a maior parte de nossos pintores está mal guarnecida, e por isso as suas obras devem ser repletas de erros. Na medida em que minha me-

mória é recente, elucidai-me quais são aquelas partes meramente naturais, privadas de maus acidentes, e como a natureza pode por si produzir uma bela mulher.

FÁBIO:

É demasiado difícil conhecer a perfeição de qualquer coisa que se queira, mas impossível é além disso, encontrar o verdadeiro no próprio intrínseco da natureza, ainda que os naturais filósofos, amantes da verdade, indagando-a desvelaram muitos de seus segredos e não somente disseram a natureza da natureza, como também assinalaram as razões, a ordem e as causas. O que por mim não entenderéis, nem ainda vem ao nosso propósito. Aqui desenharei bem com as palavras aquelas partes mais gratas e mais louvadas pelos homens, as quais tenho indubitavelmente que sejam aquelas que me requereis.

LAURO:

Com a condição de que contais quantos têm o mesmo mister que nós pintores, nas outras coisas comprazei-vos a vós mesmos.

FÁBIO:

Querendo vos satisfazer com o meu raciocínio, por força convenho comprazer-me nisso que vos agrada.

LAURO:

É verdade, mas se vos comprazeis com isso que a mim aprez, vós também gostais do mesmo prazer de que eu participo.

FÁBIO:

Assim é. Parece-me que, para um corpo feminino ser perfeitamente belo, é necessário que a natureza não seja impedida ao produzi-lo e que a matéria seja bem disposta em qualidade e quantidade; que seja gerada em boa conjunção

com as sete estrelas e sob o benigno influxo dessas segundas causas;²⁵ de igual compleição com apropriada proporção; que os humores superficiais sejam temperados de modo que deles se cause uma carne delicada,²⁶ sem mácula, lúcida e cândida; que a idade não atinja os trinta e cinco anos, contudo mais participe do imaturo do que do maduro; não debilitada pelo coito, não gorda, não seca;²⁷ que os membros se correspondam em conjunto; com os cabelos longos, finos e áureos,²⁸ as maçãs do rosto iguais,²⁹ a boca reta, os lábios de puro sangue e pequenos; os dentes cândidos e iguais,³⁰ as orelhas no seu termo, o qual vai da ponta do nariz até o canto do olho, e sejam baixas;³¹ o pescoço redondo e liso;³² o peito amplo e macio, os seios firmes e separados,³³ os braços expeditos;³⁴ as mãos delicadas com os dedos distendidos, um tanto diminuídos nos extremos, com unhas mais longas do que largas;³⁵ o corpo pouco levantado e firme, as coxas adelgaçadas e marmóreas.³⁶

LAURO:

Ficai bem advertido de que desceste dois degraus em um passo, não vos comprometendo.

FÁBIO:

E assim aumentais o apetite!

LAURO:

Prossigui por favor!

FÁBIO:

Se lhe convém as pernas delgadas, os pés planos, os dedos distintos!³⁷ Isto parece-me ser a ordem da natureza privada de impedimento, outra coisa é além disso a bondade intrínseca, a qual está ligada à proporção declarada a vós, tal que a beleza faça fé à bondade. E disse Aristóteles que um corpo monstruoso é indigno de uma alma reta.³⁸

LAURO:

E vós não dizeis outra coisa!

FÁBIO:

A vós está que o entendeis melhor do que eu.

LAURO:

Aqui passais tacitamente e porque não entraís no conhecimento da vossa arte?

FÁBIO:

Antes, afadigo-me para ensinar-vos na minha arte o quanto dela sou capaz!

LAURO:

E assim seja! Aprazei-vos ao menos de fazer-me entender as proporções das figuras, como se lhes devem comparar, como se possa dizer, bem proporcionalizadas.

FÁBIO:

Eu o farei ainda que raramente nos ocorra fazer figuras tão simples, retas e insípidas, que se lhes possamos integralmente medir; porque todo mestre deve tornar-se agudo na presteza dos atos moventes e prestes, onde as figuras em muitas partes fujam, encurtem-se ou diminuam e a esta outra coisa que o nosso engenho não nos pode servir. Deus formou o homem com admirável composição, por muitos denominada harmonia e deu-lhe uma tão proporcionalizada forma, que dele foram tiradas todas as invenções, ordens e medidas. Os antigos arquitetos edificadores encontraram na invenção, o edificar cidades, torres, templos, naus e outras máquinas de guerra; deram as quantidades e proporções a colossos, aos arcos, às colunas, às portas e às janelas, não de outro modo, tirando-as senão da forma do homem. Foi no homem encontrada a forma esférica, ou então o círculo perfeito, porque distendido um homem em terra, proporciona-

do com os braços e mãos abertos tanto quanto possível em forma de cruz, e estendidas as pernas e os pés, alargando-os o quanto possível for e colocada sobre ele uma ponta de compasso ao umbigo, como cêntrico, a outra ponta encostada acima da cabeça, aquela arredondando pela extremidade da cabeça, pés e mãos, formavam um círculo perfeito.³⁹ Do homem semelhantemente distendido, mas com as pernas unidas, forma-se um quadrado perfeito. Do mesmo modo faz-se a forma triangular.

LAURO:

Na verdade o homem é a mais excelente criatura entre as coisas produzidas e por isso acredita-se que o homem tirasse as coisas artificiais do homem, como sujeito⁴⁰ mais misterioso e mais notável.

FÁBIO:

Não existe proporção de quantidade determinada que sirva a todas as formas, porquanto entre nós existe grande variedade, porque um é maior do que o outro. Mas porque estas diferenças nascem dos acidentes, êmulos da natureza (como vos disse, falando convosco sobre a beleza) os antigos engenhosos elegeram entre os homens, uma dessas quantidades como a mais proporcionada e justa e destinaram eles que o homem fosse da altura de seis pés e esta é a ordem usada por Vitruvius. Mas é de se crer que Vitruvius entendesse pés geométricos, os quais segundo Marco Varrão e Aulo Gelo tinham quatro palmos de mão, porquanto os pés comuns falham bastante em muitas formas proporcionadas.⁴¹ Mas aqui nos ocorre a discrição, que é entendida por mim como o bom juízo.⁴² Quanto à distinção dos membros, existem muitas dificuldades entre aqueles que falam sobre isso. O que a entender causaria náusea e fastio. Porém, nos aproximaremos de Vitruvius, o qual pretende que, ao dividir-se o homem, use-se por medida a face,⁴³ que leva ao nosso Tesouro,⁴⁴ isto é, àquela distância que vai do queixo à extremi-

dade da frente, onde principia a raiz dos cabelos, se bem que, deste mesmo comprimento são as mãos, começando pela junção do pulso até o dedo médio. Convém portanto, que uma figura (para ter justa proporção) tenha em altura dez faces, não excedendo deste modo a décima primeira. A primeira, da parte mais alta da cabeça à extrema ponta do nariz, aí haja uma face; da ponta do nariz ao osso esterno ou parte mais alta do peito; aí haja a segunda e da parte mais alta do peito ao côncavo ou boca do estômago, aí haja a terceira; desse ponto ao umbigo distingue-se a quarta; depois, até os membros genitais haja a quinta. E aqui está a metade da forma. Digo, do osso esterno à planta dos pés, não se incluindo aí a cabeça, porque o meio do homem íntegro é o umbigo. A coxa, parte da perna até a ponta do joelho, é distinguida em duas faces e do joelho à planta dos pés, tiram-se as outras três. De tal modo a figura se faz em dez faces; o que foi por mim certificado por meio do ser vivo. E para vos dar a ordem íntegra, os braços devem ser de três faces longas, começando pela ligadura da espádua e continuando até a junção da mão, denominada pulso. E sabei que a distância que vai do calcanhar à proeminência, ou saliência do pé, é a mesma que vai da saliência dos pés à extremidade dos dedos. Depois, a grossidade do homem, cingindo-o sob os braços, está para a metade do comprimento.⁴⁵

LAURO:

Oh! Como me é grato tal raciocínio e não de pouca utilidade!

FÁBIO:

A face por nós usada como medida divide-se em três: um terço da qual vai da barba à parte inferior do nariz; a segunda vai dos furos do nariz à igualdade dos cílios; a terceira e última, dos cílios ao término da frente.⁴⁶ Uma outra sutileza vos digo, que nos dedos da mão estão todas as medidas da face; uma das quais vai da articulação do meio à ponta do

dedo indicador: aí está quanto vai do queixo à fissura da boca; e o quão comprida é a boca; e ainda quão compridas são as orelhas. Depois, da outra articulação do dedo indicador mais em direção à unha, à extremidade do dedo, aí está o comprimento do olho; e tão distante está um olho do outro, quão é comprido um olho; depois, tão afastada é a orelha do nariz, quão é comprido o dedo médio.⁴⁷ Desse modo, todos os membros e junções são conformes e correspondentes em conjunto. E sabei que um corpo humano, para que seja íntegro, incluirá em si 666 membros, entre veias, nervos, unhas e articulações.

LAURO:

E por isso diz-se que Deus e a natureza não fazem coisa alguma frustra ou vã. Eis a grandeza de nossa arte, mirai no que consiste, no íntegro conhecimento da mais nobre feitura de Deus.

FÁBIO:

Com tal regra os antigos escultores faziam figuras de dez pedaços, e depois as encaixavam, conseguindo-as justíssimas e proporcionadas.

LAURO:

Ainda que tais medidas se enferrujem como parte mal usada por nós, todavia me são gratíssimas e caras.

FÁBIO:

É bom saber o bastante, mas perfeito é ter o conhecimento do melhor. É ainda mais louvável unir-se às medidas, do que confiar-se no seu juízo.⁴⁸

LAURO:

Lembra-me que outro dia dissestes que todas as artes mecânicas são denominadas fabris e não assim é denominada a nossa.

FÁBIO:

Porque a pintura não é mecânica, mas arte liberal, unida às quatro matemáticas⁴⁹ e estejais certo de que, na terceira das três primeiras causas, isto é, Deus, natureza e arte, a pintura como parte é co-enumerada, unida e celebrada, como membro nobre da própria arte. Esta é a mais alta invenção que se opera entre os homens e todas as artes mecânicas são denominadas artes por participação, como membros dependentes da pintura, a qual é a natureza das artes mecânicas por cauda do desenho, uma vez que os fabros, artífices, não podem sequer formar uma concha de sopa sem o desenho.⁵⁰ E dado que, todas as artes imitam a natureza, a pintura sobre todas as outras com maior integridade imita todas as coisas naturais e causa aquelas produzidas pelas artes mecânicas. Esta é aquela divina invenção cujo sujeito se alça à distinção dos dois mundos,⁵¹ que conserva a memória dos homens mostrando a sua efígie, que engrandece a fama dos virtuosos, compondo de outro modo do que com palavras, os seus atos adornados com eterna glória,⁵² excitando os posteriores a se lhes igualar em proeza.⁵³ Eis a arte que enobrece o ouro e as gemas, imprimindo neles a variedade das imagens.⁵⁴ A pintura é aquela poesia que vos faz não só acreditar, mas ver o céu ornado do Sol, da Lua e das estrelas; a chuva e a neve, as névoas causadas pelos ventos, a água e a terra. Faz com que vos deleite na variedade da primavera, na vaguidade do verão e restringir-vos à representação da fria e úmida estação de inverno. Com tal arte são enganados os animais.⁵⁵ E quem pode negar que freqüentemente os homens não tenham sido enganados, tomando ao primeiro olhar as imagens pintadas por vivas? A pintura distingue os efeitos amorosos, revela a falsa adulação, o fogo do desdém, o vivo da força, o grave da fadiga, o terrível do medo, a piedade por natureza, o intrínseco do ânimo, a engenhosidade da arte, e o que é mais, a vida e a morte.

LAURO:

Por pouco eu não caía em êxtase! De que modo se entende que a nossa arte seja liberal e não mecânica?

FÁBIO:

Foram algumas das mais nobres artes denominadas pelos antigos, liberais, como próprias do intelecto e de homens livres, e a pintura foi entre aquelas celebrada e aprovada por todos os filósofos⁵⁶ como se referem Diógenes Laércio e Demétrio.⁵⁷ E que assim seja. A razão é que um pintor não pode na nossa arte produzir efeito algum de sua imaginativa, se primeiro aquilo que imaginou não provém dos outros sentidos intrínsecos, reconduzido à presença da idéia, com aquela integridade com que há de se produzir, tal que o intelecto o entenda perfeitamente em si mesmo, sem passar fora do que lhe é próprio, que é a faculdade intelectiva; semelhantemente são entendidas as outras artes liberais, como a Dialética, a Gramática, a Retórica e as outras, onde nós pintores somos inteligentes na nossa arte, teoricamente sem a operar.⁵⁸

LAURO:

O que vale tal virtude se não podemos fazê-la manifesta por meio do efeito?

FÁBIO:

Esse operar é a prática, cujo ato não merece ser denominado mecânico, porquanto o intelecto não pode com outro meio senão pelos sentidos intrínsecos, exprimir e dar conhecimento do que ele entende. O que não está fora do próprio officio intelectivo, porque os sentidos movem-se direto para intelecto. E se acontecer de alguns dizerem ser o operar ato mecânico, pela diversidade das cores e pela circunscrição do pincel, assim como o músico elevando a voz, agitando as mãos por diversos instrumentos, não obstante, todos nós somos liberais em uma mesma perfeição. Mas liberal pode-se dizer a pintura, a qual, como rainha das artes

concede e doa bom conhecimento de todas as coisas criadas, liberal também como aquela a quem é concedida liberdade de formar aquilo que lhe apraz.

LAURO:

Estou bastante esclarecido! Saberíeis dizer-me de onde vem que a pintura não se encontra mais com aquela prisca veneração, nem vem premiada como antigamente o era?

FÁBIO:

A arte em si jamais degradar-se-á à primeira dignidade como arte liberal e virtude rara. Mas nós artífices somos desiguais àquela honra e utilidade conveniente a tal arte por três causas. A primeira é porque nós queremos antes ser mestres do que discípulos; a segunda, pela muita ignorância de quem faz operar; a terceira, pela avareza dos pintores e daqueles que compram.

Estas são ao meu juízo as principais causas devido as quais os pintores são em pouca consideração e mal premiados. Sobre aqueles que esperam pôr as belas cores na obra para tirar as moedas⁵⁹ eu não tenho a intenção de falar. Ora, retornando ao raciocínio deixado, creio bem que a pintura em alguma idade tenha sido olvidada pelo mundo, pela revolução destas segundas causas e por isso Plínio no princípio, onde trata de pintura, diz que a arte estatuária excede a pintura em glória e fama;⁶⁰ mas a estatuária comparecia pela natureza da pedra que é incorruptível e não já pela perfeição da arte; isto porque a nossa arte era aquele tempo imersa, sendo depois restaurada por ótimos intelectos; aos nossos dias resplandece como a fulgente face do sol. A verdade é que não fruímos daquelas prerrogativas doadas a nós pelos Gregos, os quais tiveram a arte da pintura em tão grande veneração, que além de celebrá-la como arte liberal, não permitiam por edito público que nenhum cativo em servidão, ou então condenado por delito, pudesse aprender tal arte e se a conhecia lhe era vetado exercitá-la. Foi também muito esti-

mada pelos Romanos, dos quais muitos foram nobres pintores como: Manílio Fábio, que pintou o Templo da Saúde e por isso, todos os Fábios foram cognominados pintores. Foi pintor Pacúvio, poeta,⁶¹ sobrinho de Ênnio, poeta; Turpílio, cavaleiro romano, o qual pintava com a mão esquerda. Foram pintores estudiosíssimos Nero, Valentiniano⁶² e Alexandre Severo,⁶³ todos imperadores. Sócrates, Platão e Pirro, filósofos celebérrimos, foram pintores ingênuos. E pela dignidade de tal arte, Pédio fez exercitar Pédio, seu sobrinho o qual era nascido mudo. E Paolo Emílio⁶⁴ com outros nobres romanos fizeram instruir os seus filhos em tal nobre virtude à sua conveniência.⁶⁵ E não tanto aos homens a pintura deleitou, mas as mulheres juntamente com ela tiraram proveito. Entre as quais Tamarete,⁶⁶ a qual pintou uma Diana, longamente conservada em Éfeso. Uma outra, Irene e Calipso e outra Zizena, virgem olímpia. Não de menor engenhosidade foi Márcia⁶⁷ filha de Varrão,⁶⁸ que pintou também nos fóruns públicos, sendo publicada pelos escritores.

LAURO:

Desagrada-me ouvir igualar as mulheres com a excelência do homem em tal virtude e parece-me assim que a arte deprecia-se ao tirar-se a espécie feminina fora do seu próprio, porque não convém outra coisa às mulheres do que a roca e a dobadoura.

FÁBIO:

Dizeis bem, mas estas tais celebradas por diversas virtudes foram mulheres que participavam do homem, assim como confabulando, diz-se de um hermafrodita, as quais em minha opinião, merecem ser prezadas como aquelas que, visto a imperfeição deles tentam, (tirando-se do seu próprio) imitar o mais nobre que é o homem. Em oposição, depois ver um homem efeminado é coisa vituperosa. Mas tal integridade nas mulheres aparece raramente. E é dito como um milagre na natureza.

LAURO:

O certo é que a pintura impera e supera em virtude todas as artes, como guia e imã daquelas, pela ordem e pela perfeição do desenho e por isso, aquele que a aceita e que nela se deleita, deveria também ser cômodo das coisas necessárias ao nosso viver e primeiro agir bem e depois filosofar, porque a pintura é uma espécie de filosofia natural,⁶⁹ porque ela imita a quantidade e qualidade, a forma e a virtude das coisas naturais e tendais por certo que a nossa arte resplandeceria mais do nunca perfeita e seria aos nossos dias muito mais do que pelos Antigos estimada e premiada, se os pintores não a operassem por necessidade. Mas o maior número de nós tem dois inimigos, a pobreza e a avareza. Uma não nos deixa aperfeiçoar-nos, a outra nos avilta, de modo que, não adquirimos nem riqueza nem honra.

FÁBIO:

Isto é muito verdadeiro, e esta pobreza e avareza são causadas pelo encargo de esposa e filhos, tal que, quando um pintor matrimonia-se, ele deveria privar-se da arte. Jamais encontrei pintor antigo que tivesse se casado, exceto Apeles,⁷⁰ o qual tendo retratado uma favorita de Alexandre nomeada Campaspe,⁷¹ louvando-a por belíssima assim como inflamado de amor por ela, Alexandre lha concedeu por esposa, com muitos pesos de ouro, dizendo-lhe: "Tu, que tens perfeito conhecimento de sua beleza, é ainda mais digno do que eu de gozá-la."⁷²

LAURO:

O que não é pouco de se louvar em Alexandre, vencendo-se a si mesmo (a mal grado do sentido), tendo ainda honrado o prêmio a Apeles, doando-lhe aquela mulher já eleita por ele, porque é de se crer que Alexandre e outros, os quais premiavam assim excessivamente os pintores, fossem pessoas judiciosas com respeito às suas proezas; e também ao darem-se por certos de que os pintores antigos fossem excel-

tíssimos porque eram em grande estima, como Apeles, que tão agraciado junto a Alexandre Magno, que este além de doar-lhe a mulher mencionada, destinou ainda que somente ele pudesse retratar a sua efígie.⁷³ O que certifica a perfeição de um tal mestre.

FÁBIO:

Desse modo tendo eu e a vossa confirmação, quero contar-vos algumas coisas conservadas pelos mais ingênuos escritores como dignas de perpétua memória. Estava Demétrio⁷⁴ acampado a Rodes, e pela estrêna defesa dos rodenses deliberou lançar fogo a uma parte mais débil da cidade e fácil de expugnar. Foi-lhe dito que, incendiando aquele lugar ele destruiria uma bela tábua pintada pela mão de Protógenes;⁷⁵ tendo mais do que se apercebido, Demétrio destinou antes abandonar a empresa do que destruir uma tão digna obra, e assim deixou ileisa a cidade de Rodes.⁷⁶

LAURO:

Vede com qual afetuoso laço estão ligados os pintores à pintura, porque antes quis Demétrio conservar uma tábua pintada, do que imortalizar-se com a conquista de uma tão grande cidade.

FÁBIO:

Lê-se em Plínio e em outros, coisas muito admiráveis sobre Apeles e em minha opinião como impossíveis, porquanto diz-se que ele fingia como próprios os raios do sol e pintava o relâmpago e os clarões tão semelhantes ao verdadeiro, que imprimia temor nos observadores como coisa muito difícil, porém imitável,⁷⁷ porque à tal luminosidade, não servem as cores, nem tampouco pode o homem fixar-se naqueles, de modo que com a pintura ele apreende boa informação, por serem os relâmpagos tão súbitos. Pintou Apeles um cavalo em concorrência a alguns feitos de outros pintores e querendo aqueles juízes conhecer o mais perfeito

entre eles, fizeram conduzir alguns cavalos vivos à presença dos pintados, os quais, vendo aquele de Apeles, começaram a relinchar e a alterar-se, mas para os outros não fizeram signo algum.⁷⁸

Fez Ptolomeu um banquete; ao encontrar-se com Apeles (a quem odiou até mesmo em vida de Alexandre), soberbamente lhe perguntou quem o havia introduzido em seu palácio, cuja resposta foi, levantando-se Apeles da mesa sem nada responder e trazendo um carvão na mão, desenhou no muro uma face que foi conhecida como a efígie de um nominado Piano, que o havia convidado a tal triunfo.⁷⁹

Apeles também começou uma Vênus e sobrevivendo-lhe a cruel morte deixou a figura imperfeita, com isso jamais foi encontrado pintor algum que ousasse terminá-la e, assim imperfeita foi por muitos anos conservada pelos comuns (como coisa maravilhosa).⁸⁰

LAURO:

Bem-aventurado ele cuja própria virtude o tornou imortal a nós e glorioso entre os espíritos humanos.

FÁBIO:

Houve um pintor tebano denominado Aristides⁸¹ que vendeu uma figura de Baco por cem talentos,⁸² que valiam cem ducados⁸³ por um e uma outra, também desta mesma mão, foi comprada pelo rei Átalo,⁸⁴ por seis mil sestércios⁸⁵ (os quais são do valor de duas libras⁸⁶ e meia de ouro por um, segundo Cícero) e acreditando Múmio⁸⁷ que ali estivesse escondida alguma virtude, revogou a venda e fez repor a figura no templo de Ceres.⁸⁸

LAURO:

Oh! bem feliz Aristides, merecedor de altos apreços e digno de uma perpétua glória. Aqueles foram amigos das mais benignas estrelas.

FÁBIO:

O que direis de Bularco que doou uma tábua sua (na qual era pintado o conflito dos Magneti) a Candaulo⁸⁹ rei dos Lídios; o rei não sabendo dar-lhe o mais honrado apreço, fez pôr a tábua sobre uma balança e em outra carregou de tanto ouro que esta se igualou ao peso da tábua e de tal modo foi em cortesia recíproco ao doador.⁹⁰

LAURO:

Quereis crer que o vosso raciocínio me acende uma certa inveja, a tal ponto que se fosse possível não pouparia o próprio sangue para fazer-me douto na pintura. Na verdade a excelência desses homens mereceria ser gozada eternamente pelo mundo. Não sei aonde nos nossos tempos, pudesse se encontrar um pintor que, com uma pintura acendesse o coração de um homem de libidinagem como Pôncio, legado de Caio imperador,⁹¹ (para o quanto diz Plínio), uma vez que, tendo-se inflamado por uma Helena pintada, tentou por todos os meios levá-la consigo, mas estando a pintura no muro, toda invenção foi débil.⁹²

E Zêuxis que pintou uvas tão semelhantes às próprias, que os pássaros voavam sobre aquelas, acreditando comê-las.

FÁBIO:

Digno do mais honrado apreço foi Parrásio,⁹³ que pintou um pano branco em um quadro sob o qual acenou estarem ali certas figuras; e Zêuxis seu concorrente cintilando ainda com a glória adquirida pelas uvas, estimulava Parrásio para que fizesse descobrir o quadro, ao que este respondeu: "Descubra-o por si mesmo." Zêuxis cúvido de ver a obra que parecia e não era, acostou-se à tábua e deu com a mão no véu pintado, onde ele confessou estar vencido pela engenhosidade do rival.⁹⁴

LAURO:

Maior dificuldade é enganar um mestre na mesma arte com a qual ele se vence do que enganar os pássaros, os quais conhecem as coisas pelas formas sem outra distinção. E que assim seja! Pinteí há pouco tempo em um pórtico, um galo indiano, nele imitando um vivo; o vivo ao avistar o pintado, começou a alterar-se de tanto desdém que, gritando com as asas e garras deformou toda a pintura e por longo espaço a mantiveram em um certo refúgio. O mesmo me é ocorrido com alguns cavalos, assim como sucedeu com aquele de Apelles. E a um rato pintado por um amigo meu, ao qual se aventou um gato, acreditando-o vivo.

FÁBIO:

Disso presto-vos indubitada fé! E é claro que foi sem comparação maior à inteligência de Parrásio, porque ele também fez na ínsula de Rodes, uma perdiz sobre uma coluna sobre a qual voavam as verdadeiras codornizes; e até me ajuda a acreditá-lo, pois que o dito Zêuxis fez um menino, que também segurava uvas em um prato às quais como as primeiras vinham os pássaros, não se assustando por causa do menino. Do que Zêuxis indignou-se consigo mesmo dizendo: "Se o menino tivesse do vivo como as uvas têm do verdadeiro, os pássaros o temeriam."⁹⁵ Foi Zêuxis danado, que formava as figuras curvas, com as cabeças demasiado grandes, mas teve a sorte fautora e os escritores propícios.⁹⁶

LAURO:

Tendes me introduzido em um jardim tão deleitável que, se não me reduzisse o humor, ou me faria valente pintor ou eu morreria sobre o buraco do estúdio.

FÁBIO:

Uma vez que somos oprimidos na amplidão de um tão grande raciocínio a vós e a mim dulcíssimo, para fazer mais abundante esse vosso desejo, quero fazer-vos entender o que

é pintura sucintamente, porém e de um modo talvez jamais declarado para aquele que lê.

LAURO:

Por Deus eu queria vos requerer sobre a pintura, mas estava incerto de vos impor tanta fadiga, temendo que vos recusastes de espalhar assim doce semente no meu árido jardim!

FÁBIO:

Como fadiga? Antes conforto! Porque tendo a minha deleitação colocada somente na nossa arte, mais doce entretenimento que eu possa gostar é o raciocinar sobre ela e nela operar.⁹⁷

LAURO:

O mesmo prazer está em mim e creio que, em nada do que é mais aprazível aos homens se possa saborear maior suavidade e contentamento do que se experimenta com a nossa arte.

FÁBIO:

Isso é claro, porque a natureza imita a si mesma e naturalmente todos os artifices amam as suas feitura. E muitas vezes a natureza o demonstra, pintando por si mesma nos mármore e troncos diversas formas figuradas, assim como também na fumaça e nuvem diferentemente ela se concerne e isto faz a natureza com aquela deleitação, que prende um ao ver a sua efígie no espelho.⁹⁸

LAURO:

Oh! Bela descrição! Oh bem, o que é pintura?

FÁBIO:

A arte da pintura é ser imitadora da natureza nas coisas superficiais; a qual para fazer-vos melhor entendê-la, eu a dividirei em três partes ao meu modo: a primeira parte

será o desenho, a segunda, invenção, a terceira e última, o colorir. Quanto à primeira parte, denominada desenho, eu quero ainda dividi-la em quatro partes: a primeira diremos juízo; a segunda, circunscrição; a terceira, prática; a última, reta composição. Acerca da primeira, denominada por mim juízo, é conveniente ter a natureza e os fatos propícios e nascer com tal disposição, como os poetas. Não conheço outro modo através do qual se possa aprender tal juízo. É bem verdade que, exercitando-o na arte ele vem a ser mais perfeito. Mas tendo o juízo, aprenderéis a circunscrição, o que eu entendo seja o perfilar, contornar as figuras, e dar-lhes claros e escuros a todas as coisas, modo o qual designais por esboço.⁹⁹ A terceira é a prática do saber acomodar o ser vivo ao bom lume; conhecer o belo, porque muitas coisas próprias são belas em si, mas quando feitas em pintura parecem desgraciosas e desajeitadas; ter boa maneira no desenhar; saber as invenções, como em cartas-tintas,¹⁰⁰ com a pedra negra¹⁰¹ e o alvaiade;¹⁰² pintar à aguada,¹⁰³ tracejar com a pena.¹⁰⁴ Mas o claro e escuro é o mais presto, mais útil modo e o melhor, porque pode-se bem unir o todo e dar mais meias tintas e mais claros. Depois a última é denominada composição.¹⁰⁵ Nesta se inclui todas as outras, isto é, o juízo, a circunscrição e a prática. Porquanto esta reta composição consiste no formar integralmente as superfícies, as quais são partes de membros e os membros como parte do corpo, o corpo em seguida, como integridade da obra, a composição dá a justa proporção ao todo, imita bem o próprio, como um velho, um jovem, um menino, uma mulher, um cavalo e outras diversas espécies,¹⁰⁶ porque assim um não se assemelha a outro; contrafaz bem os escorços, parte mais nobre de nossa arte, finge bem os drapejamentos sem confusão de pregas,¹⁰⁷ sempre acenando para o nu em baixo do grande relevo de tudo. E este é o espírito da pintura.

LAURO:

Cáspite! Aqui há por fazer! Todavia adiante! À invenção!

FÁBIO:

Quereis outra coisa? Porque pretendo tornar-me um receituário, como se a pintura fosse medicina de Galeno.¹⁰⁸ Mas por favor não o divulgais, a fim de que os nossos pintores não me canhoneiem por charlatão.

LAURO:

Creio que, sendo os homens cúpidos de novidades, a cada um deles seja o vosso raciocínio gratíssimo!

FÁBIO:

Antes, duvido que, não sendo eu pintor de pouca autoridade, também satisfaço-me com duas partes: primeiro que, o quanto vos digo é bastante verdadeiro, depois que o meu tratado não se assemelha a outro senão a si mesmo.

LAURO:

E para que tanto o louvor como a censura sejam os vossos!

FÁBIO:

Ora, à segunda parte já denominada invenção, esta se estende no encontrar poesias e histórias por si, virtude usada por poucos dos modernos e o que é em minha opinião, muito engenhoso e louvável.¹⁰⁹

LAURO:

Acerca disso vos dou por testemunho as fachadas de Sante Zago,¹¹⁰ cujas figuras são sem significado nem seu nem de outrem e todavia ele maneja todas as antiguidades de Roma, imo do mundo.

FÁBIO:

Tão maior é a sua glória, feliz aquele que não furta as fadigas de outrem!

É ainda invenção, o bem distinguir, ordenar e compartilhar as coisas ditas pelos outros, acomodando bem as ma-

térias aos atos das figuras e que todas atendam à declaração do fim; que os hábitos das figuras sejam vários e graciosos; que o maior número delas seja visto íntegro e destacado; ornar as obras com figuras, animais, paisagens,¹¹¹ perspectivas; fazer nas tábuas intervirem-se velhos, jovens, meninos, mulheres, nus, vestidos, em pé, distendidos, sentados, que se esforçam, outros se afligem, alguns se alegram, há aqueles que se afadigam, outros repousam; vivos e mortos; sempre variando invenções, como se convém à declaração do ato da história que quer-se pintar;¹¹² o que faz a natureza em todas as suas obras, sem jamais deixar o natural como exemplar. E ainda que se faça mais vezes uma história, coisa vituperosa é o repor ali aquelas mesmas figuras e atos.¹¹³ Fazer nas obras figuras grandes, porque nelas pode-se perfeitamente ordenar a proporção do ser vivo¹¹⁴ e em todas as vossas obras, fazei-as intervir pelo menos uma figura toda esforçada, misteriosa e difícil, a fim de que, por aquela sejais notado valente por quem entende a perfeição da arte.

E porque a pintura é própria poesia,¹¹⁵ isto é, invenção, a qual faz aparecer aquilo que não é, por isso seria útil observar algumas ordens eleitas por outros poetas que escrevem, os quais, em suas comédias e outras composições, ali introduzem a brevidade, o que deve observar o pintor nas suas invenções,¹¹⁶ e não querer restringir todas as feições do mundo em um quadro;¹¹⁷ nem ainda desenhar as tábuas com tão extrema diligência,¹¹⁸ compondo o todo de claro e escuro, como usava Giovan Bellino, porque é fadiga desperdiçada, tendo-se que cobrir o todo com as cores. E é menos útil operar o véu ou então a quadratura descoberta por Leon Battista, coisa insípida e de pouca construção.¹¹⁹ Usam também os poetas de fazer pronunciar a um só, tudo aquilo que se há de demonstrar, assim deve fazer o pintor. Compor (com a ajuda do ser vivo) só ele e por si, sem outro latrocínio, a sua história. E porque também queiram o menor número de personagens que podem. Onde Varrão não comportava que nos convívios públicos se reunisse mais de nove

pessoas, porque em verdade tantas figuras, pode-se dizer antes, confusão do que composição. Não por isso, entendo que este número de nove deva ser observado por nós, porém mais e menos como traz a história, evitando o tumultuar; bem me apraz que a declaração da matéria se inclua em poucas figuras, ornando-a com vários despojos, panos, ligames, laços, frisos, véus, armaduras e outros ornamentos de fins bizarros e gaios, dando às obras tal venustidade e gravidade que tornam os observadores admirados, porquanto mal é para o artífice se a obra comove o riso aos circunstantes, porque estupeficam-se do bem e burlam-se do desproporcionado e desajeitado.

LAURO:

Quanto mais falais sobre isso, dou-me conta que tanto menos o entendo.

FÁBIO:

Sobre estas partes haveria muito mais por dizer, mas não é necessário uma vez que, falo com quem entende mais daquilo do que eu digo.

LAURO:

Eu vos entendo muito bem, mas não por isso me é concedido exprimi-lo com a obra. Prosegui todavia!

FÁBIO:

A terceira e última parte da pintura é o colorir. Esta é uma composição de cores nas partes descobertas ao ver, porque não nos pertencem aquelas coisas que não se descobrem ao ver, estando em um termo, sendo a pintura a própria matéria visiva. O colorir consiste em três partes: a primeira, no discernir a propriedade das cores e entender bem a composição delas, isto é, reconduzi-las à similitude das coisas próprias, como o variar das carnes correspondentes à idade, à compleição e ao grau daqueles que se finge,¹²⁰ distinguir um

pano de linho daquele de lã ou de seda,¹²¹ fazer discernir o ouro do cobre, o ferro lúcido da prata;¹²² imitar bem o fogo (o que tenho por difícil); distinguir as águas do ar. E advertir-se sobre o todo, de unir e acompanhar a diversidade das tintas em um só corpo, porque assim aparece no ser vivo, de modo que elas não tenham do engaste¹²³ e que não se dividam nem talhem-se uma da outra. Deve-se também evitar o perfilar coisa graciosa e ornar a variedade dos trajas com frisões diferentes, recamos, ornamentos minuciosos, franjas, bordaduras e gemas, com outras leves invenções, digo nas fímbrias tanto quanto. Ao reconduzir as obras ao fim, o mestre deve habituar-se a uma diligência não extrema. Parece-me ainda que, muito consiga ao ser nítido e delicado no manejar e conservar as cores. São infinitas as coisas pertencentes ao colorir e é impossível explicá-las com palavras, porque toda cor ou por si, ou composta, pode fazer mais efeitos e nenhuma cor vale por sua propriedade a fazer um mínimo dos efeitos do natural, por isso, se lhe convém a inteligência e a prática de bom mestre. E eu que entendo raciocinar com quem é perito na arte, não me estenderei diferentemente na espécie e propriedade das cores, sendo algo tão claro para cada um, que até aqueles que as vendem, sabem o modo de pô-las em obra e conhecem as qualidades de todas, tanto minerais como artificiais; e também sobre elas é assim copiosa em cada parte do mundo (além do que Plínio e outros delas falaram), uma vez que despender aqui palavras não seria muito proveitoso.

A presteza e a segurança da mão é graça concedida pela natureza; nisso foi perfeito Apeles. E lê-se a este propósito que, excitado Apeles pela fama de Protógenes, pintor celebríssimo, foi a Rodes para visitá-lo desejoso de saber se a sua glória era igual às obras e tendo entrado em sua casa, perguntou por Protógenes a uma certa velha, a qual lhe respondeu que ali ele não estava. Apeles então apanhou um pincel e distinguiu uma linha justíssima, dizendo àquela: “Dirás a Protógenes: aquele que fez tal signo te procura.” Tendo vol-

tado Protógenes, visto a linha e entendido tudo, com outra cor formou uma outra linha pelo meio daquela feita por Apeles e partiu, ordenando à velha que dissesse a Apeles: “Aquele que fez este outro signo é quem tu procuras”. Retornado Apeles e visto a linha com intrépida mão, recolheu o pincel, formou a terceira linha no corpo daquela feita por Protógenes e foi de tal sutileza que era quase invisível.¹²⁴

Voltando ao raciocínio, digo que a presteza da mão é coisa de grande importância nas figuras e mal pode operar um pintor sem uma segura e estável mão; e aquele assegurar-se sobre a baqueta jamais foi usado pelos antigos; antes, é coisa vituperosa, diga quem quiser. A verdade é que os homens asseguram a mão operando. Do lume,¹²⁵ última parte e alma do colorir, digo-vos que à imitação do próprio convém ter bom lume, que nasça de uma janela alta e ali não seja refletido de sol ou outra luz.¹²⁶ Isto para que as coisas que retratais revelem-se melhor e com modo mais gracioso, assim como as pinturas também tenham mais força e relevo; nisso louvaria que o pintor elegesse o lume no oriente, por ser o ar mais temperado e os ventos de lá menos ruins.

Isto é o quanto quero vos dizer acerca da invenção, desenho e colorir, coisas que unidas em um corpo são denominadas pintura.

LAURO:

Esperai um pouco! Como vos apraz o pintor vago?

FÁBIO:

Apraz-me sumamente e digo-vos que a vaguidade é o condimento das nossas obras,¹²⁷ não por isso entendendo vaguidade o azul ultramar de sessenta escudos¹²⁸ a onça, ou a bela laca,¹²⁹ porque as cores também são belas em seus recipientes por si mesmas. Com isso é louvável o pintor enquanto vago, por fazer em todas as figuras as maçãs do rosto rosadas e cabelos louros, o ar sereno, a terra toda vestida de um belo verde; mas a verdadeira vaguidade não é outra coisa se-

não a venustidade ou graça, a qual gera-se por uma convenção ou então justa proporção das coisas, tal que, como as pinturas têm do próprio, têm também do vago e honram o mestre.

LAURO:

Como seria mal partido se não vendessem belas cores, o que para mim daria crédito e seria útil.

FÁBIO:

Isso é um confundir os ignorantes, não vos censuro de pôr as belas cores na obra, mas quereria que vós prestastes crédito às cores e não que elas vos ajudassem.

LAURO:

Vós o quereríeis e bramo eu, mas nos falta o saber. Dizei-me por cortesia? Como louvais um que seja presto no pintar?

FÁBIO:

O ser expedito¹³⁰ resulta em todas as coisas, mas a presteza no homem é disposição natural e quase imperfeição. Nisso o mestre não merece louvor, por não ser tal coisa adquirida por ele, mas doada pela natureza. E depois não se julga na nossa arte a quantidade de tempo empregado na obra, mas só a perfeição dessa obra pela qual se conhece o mestre excelente do desajeitado. A verdade é que ambos os extremos são censuráveis e a este propósito diz-se que Apeles censurava a si mesmo porque era demasiado diligente, jamais terminava de procurar aperfeiçoar as suas obras,¹³¹ o que é muito nocivo ao intelecto.

Depois o contrário diz-se de um outro pintor, o qual mostrou uma obra sua a Apeles, gloriando-se de tê-la feito prestíssimo, ao que respondeu Apeles: "Sem que tu me digas, a obra o manifesta por si mesma."¹³²

E também este emplastar fazendo-se de prático, como faz o vosso Andrea Schiavone,¹³³ é parte digna de infâmia e

estes tais demonstram saber pouco disso, não fazendo, mas de longe acenando aquilo que faz o ser vivo e por isso, convém aqui usar uma mediana diligência, não tendo resguardo em despender tempo. Antes usavam os antigos (e dever-se-ia seguir também, como boa parte!) que todas as tábuas, ou quadros (como quereis nomeá-los!) terminados, eram repostos a um canto, um tempo depois revistos e corrigidos. Esta ordem têm os literatos em suas composições, e é muito útil.¹³⁴

LAURO:

E quando com isso tiraríamos o dinheiro? A pobreza é assassina digo-vos! E não se paga tanto por uma obra que o dinheiro supra até o fim da outra. Solicita quem pode e o pior, que algumas vezes vos convém pintar até os assentos, não tendo com qual outra utilidade entreter-se, por não ser tal arte necessária.

FÁBIO:

E porque não fazeis as tábuas e não tal desazo, em nossa opinião vituperoso e impróprio?

LAURO:

Porque se fosse posto a vender um quadro de Titiano diriam que a coisa é grosseira e com a nossa confusão nos ofereceriam dez moedas e pior, que toda casa tem o seu pintor e se se esperasse ser requerido, mais raramente seria o pintar, uma vez que não aparecem as estrelas crinitas.

FÁBIO:

Eu vos direi a verdade, tenho-vos por suspeito e porque sou de natureza cérea, credes facilmente imprimir-me no sigilo da desgraça a fim de que mude-me de país, temendo que eu roube as vossas utilidades e assim creio, porque todos estes senhores venezianos parecem-me esplêndidos e partidários dos virtuosos.

LAURO:

Não pondeis o vosso raciocínio em esquecimento, disse vos apercebereis! Voltai a casa!

FÁBIO:

Não é ainda hora da ceia para voltar-me à casa!

LAURO:

Digo, voltai ao raciocínio e dai-me a saber qual é a perfeita via do colorir.

FÁBIO:

Oh! Se eu soubesse discernir verdadeiramente o que me requireis, poderia também saber operar perfeitamente em todas as maneiras. Todavia pelo que vos prometeu o receituário, não vos devo faltar com minha opinião.

Eu tenho que o pintar a óleo seja a mais perfeita via e a mais verdadeira prática. A razão é pronta: porque se pode mais particularmente contrafazer todas as coisas, uma vez que algumas espécies de cores servem às diversidades de tintas mais integralmente, onde se vê as coisas a óleo muito diferentes das outras e além do que a isso pode-se replicar as coisas mais vezes, lá onde se lhes pode dar maior perfeição e melhor unir uma tinta a outra. Arte que não se pode usar de outros modos. O colorir a fresco em muro é mais imperfeito pelas razões ditas e porque requer presta resolução, mas parece a mim mais deleitável. Isto porque ele é mais expediente, onde eu exprimo com maior presteza o meu conceito e em tal operar o homem torna-se mais seguro do desenho, do colorir e da segurança da mão e muito mais eternas são as suas obras daquelas diferentemente feitas e nós vemos antiquíssimas pinturas em muro, porque a cal mista com areia é matéria incorruptível e a tela e tábuas são débeis e frágeis.

LAURO:

E não se pode pintar como fez frade Sebastiano e outros, que pintaram em muro seco a óleo?

FÁBIO:

Vede que a obra é caduca e já começa a gastar-se, porquanto a solidez da cal é impenetrável e as cores que se dão em muro seco, ou seja a têmpera ou seja a óleo, não passam a superfície da esmaltagem e permanecem assim brevemente fundamentadas, de modo que o grande calor as derrete e o grande frio as descasca. Mas o pintar a fresco é muito mais eterno, porque as cores são aceitas pela cal e com ela se conservam, como aparece em Roma (além de outros lugares), onde (aos meus dias) cavando-se debaixo da terra, foram descobertas algumas estâncias ornadas de belas pinturas com belas cores e pelo que se encontra escrito, têm mais de dois mil anos de vida.

E Plínio narra como coisa admirável que também ele viu nos tempos de Ardéia, pinturas belíssimas de cor e forma, as quais tinham existido por centena de anos sem tetos (porque foram os mais antigos de Roma).¹³⁵ O porquê vos exorto a procurar as obras de muro mais nos lugares públicos, afadigando-vos e deleitando-vos de aperfeiçoá-las, como seguro da mais longa memória.

O modo de colorir a têmpera é imperfeito e mais frágil e a mim não deleita, onde o deixamos aos ultramontanos, os quais são privados da verdadeira via. Existem ainda muitas outras vias: de colorir a seco com cores e com alguns andrajos fervidos em diversos sucos. Esse é o pintar arabesco usado pelos Mouros. Outros modos são em cartas, em cera, em vidro e couro, mas esses são simplicidades e passatempo dos frades para não co-enumerar na pintura.

LAURO:

Concorro na vossa opinião acerca do pintar a fresco e deleita-me muito. A verdade é que algumas vezes ele é peri-

goso pela ignorância dos alvanéis e se padece muitos incômodos, mas tão grande deleitação eu sinto com isso, que muitas vezes tenho estado duas horas inteiras de joelhos e ainda de modo mais inconveniente, o que não me é desagradável em nada.

FÁBIO:

Na verdade a deleitação supera a laboriosidade.

LAURO:

Ora bem, como quereis que eu aprenda a perspectiva?

FÁBIO:

Já vos tenho dito que sobre a perspectiva não quero me estender, sendo tantas as instruções e a tal ponto claras que podeis vos fazer excelente por vós mesmos. Digo-vos bem que a perspectiva é necessária ao pintor por três partes: a primeira porque ela ensina o modo de diminuir o todo com verdadeira razão e entender aquelas partes que fogem pela oblíqua para a justa quantidade e que são imperfeitamente vistas por nós. A segunda porque a perspectiva nos ensina a dar a justa forma e íntegra proporção a todas as coisas. A terceira é que tal arte faz jazêr e pousar todas as coisas em seu lugar. Não somente é necessária a perspectiva, mas a arquitetura juntamente, porque a pintura, a escultura, arquitetura e a perspectiva são unidas em um só corpo pela circunscrição, invenção e quantidade, tudo o que entre elas lhes seja em desigual perfeição, mas um perfeito pintor as conhece, as entende e as opera todas as quatro conjuntamente e isto é o quanto quero vos dizer sobre a perspectiva.

LAURO:

Na verdade (quanto à capacidade do meu intelecto), este vosso raciocínio tem sido belíssimo e verídico, mas não acho que tenha alcançado o meu desejo, o qual era aprender o modo de fazer-me pintor excelente.

FÁBIO:

Isto é impossível! Oh, não sabeis vós que é necessário nascer como os poetas? Mas os oradores se fazem, porque nas outras artes tanto liberais como mecânicas, ali estão os graus, as regras ordenadas pelas quais chega-se à perfeição do seu fim, tal que cada um por rude intelecto que tenha, ele pode fazer-se excelente. O que não se pode na nossa arte.

A pintura não concede outra coisa aos principiantes senão lhes dar por instrução o modo de desenhar os contornos das figuras simples, as distâncias ou então medidas proporcionadas dos membros já ditas por nós e a ordem das cores. Não se pode esperar outra coisa da pintura, mas se o intelecto daquele que aprende é dócil e vivaz com a natural disposição, aí aprenderá freqüentando o estúdio e com ela pôr a mente a quem opera.

LAURO:

Ao corpo que não digo, porque antes quereria ser sapateiro do que pintor, depois que esta pintura é de tal modo estranho diabo que não se deixa entender pelos seus! Dizei-me pela vossa vida, quem foi o primeiro pintor e inventor de tal arte?

FÁBIO:

Deus foi pintor e escultor,¹³⁶ o qual fez todas as coisas criadas de sua mão com perfeito desenho, com ótimas cores e com justa proporção. Não é outra coisa o circundar os céus, a ordem dos elementos, a variedade dos seres animados, senão uma reta composição, a qual é como vos tenho dito, desenho; mas quanto à invenção humana existem diversas opiniões, segundo Plínio.

Louvam-se os Egípcios dizendo que tal arte suscitou deles.¹³⁷ O que é falso. Os Gregos dizem que foram os seus inventores. Outros dizem que os Sicionos¹³⁸ a descobriram. Outros, os Coríntios. Mas seja como se queira, todos são conformes no modo da invenção, afirmando que tal arte teve ori-

gem da sombra do homem e é muito crível onde firmando-se um homem no espaço iluminado pelo sol, Arídicés¹³⁹ que foi o primeiro que a exercitou como arte, contornava a mencionada sombra na terra ou em outra matéria sua, com linhas denominadas por nós perfis, os quais foram encontrados por Filócles, egípcio¹⁴⁰ ou então Cleanto, coríntio.¹⁴¹ Esses homens começaram a distinguir linhas com uma certa cor negra nomeada monocromática. Cleofanto, coríntio,¹⁴² descobriu algumas cores minerais e começou a dar forma mais própria às imagens. Mas Eumaro¹⁴³ foi o próprio verdadeiro pintor, porque encontrou o modo de contrafazer o natural. Veio depois dele Cimones Cleoneo,¹⁴⁴ o qual passou mais adiante pela estrada feita por Eumaro. Cimones portanto acrescentou mais proporção às obras do que Eumaro, e também descobriu as oblíquas, isto é, fazer olhar as figuras por cima e por baixo; revelou nas imagens a distinção dos membros e das veias; encontrou a via de fazer as vestimentas, e outros panos com a propriedade das pregas.¹⁴⁵

Um outro, Alcibiádes¹⁴⁶ retratou-se de tal forma, que os seus soldados tremiam ao observar o retrato, que tão bem representava a ferocidade do próprio. Existiram muitos outros, entre os quais Polignoto¹⁴⁷ e Tássio seu filho, ambos pintores. Tássio foi o primeiro que mais retratou as donas com todos os seus ornamentos. A este foi concedida pelos Gregos habitação sem pensão, assim como foi provido pelo dinheiro público. Depois apareceu um ateniense nomeado Apolodoro,¹⁴⁸ o qual foi pintor ingênuo e descobriu o modo de fazer os pincéis que no presente são usados por nós, foi ele concorrente de Zêuxis, mas de maior perfeição e mandou-lhe dizer que fez mal em roubar-lhe a sua arte, porque Zêuxis muito atendeu em imitar as suas coisas.¹⁴⁹

Esses homens tendo-se tornado abundantes de riquezas com a verdadeira alquimia da pintura, começaram a doar as suas obras estimando cada um alto preço, porém inferior àquelas pelas quais as ofertas eram incrivelmente apresentadas.¹⁵⁰ Muitos pintores antigos foram celeberrimos, cuja en-

genhosidade mereceu afatigar a cortesia dos escritores, fazendo (a malgrado da morte e do tempo), resplandecer os seus nomes sempiternos.¹⁵¹

LAURO:

Tendes vós que esta arte seja muito antiga?

FÁBIO:

Antiquíssima e lê-se em Plínio que a pintura foi exercida seiscentos anos¹⁵² antes que ela fosse trasladada para a Grécia. A verdade é que ela foi trazida à Itália após a vitória de Marcelo na Sicília e pelos Italianos foi encontrado o modo de pintar a óleo.¹⁵³ Era esta arte em grande perfeição e apreço ao tempo de Rômulo. E os Romanos faziam pintar as suas vitórias nos escudos, assim como ora se pintam armas ou então empresas dos vossos príncipes, e ainda faziam repô-las nos lugares públicos.¹⁵⁴

Usaram os romanos nos seus jogos, fazer as cenas de matérias nobilíssimas como de mármore, de cristal, de marfim, e outras mais dignas.¹⁵⁵ Onde Cláudio foi muito louvado em sua cena pela quantidade de estátuas e excelência das pinturas, e se observa entre outras coisas, que ali foram fingidos alguns tetos cobertos de certos ladrilhos ou então pedras, em modo de telhas, mas de forma plana em algumas perspectivas fingidas tão próprias ao verdadeiro, que os corvos voavam para pousarem sobre elas. Mas isso não é nada em relação aos elogios que são descritos pelas figuras, como a simulada "Loucura de Ulisses," pintada por Andrócides,¹⁵⁶ a "Batalha," feita por Eupompo,¹⁵⁷ a "Minerva," de Timantes,¹⁵⁸ o "Sátiro," de Micone¹⁵⁹ e outras coisas assaz narradas por Plínio e outros historiadores os quais dão mais clara notícia da Antiguidade da arte e da perfeição do mestres.

LAURO:

Enfim, se fosse possível entender esta bendita arte por meios ordenados, não me seria aborrecido pôr-me o jugo da

paciência ao pescoço para ornar-me dela, mas é coisa cruel que ninguém jamais termine por fazer-se mestre.

FÁBIO:

Isto nos acontece porque os nossos intelectos são impedidos pela imperfeição corpórea, a tal ponto que primeiro nos unimos à morte do que ao termo de entendê-la.

LAURO:

Por isso é que o nosso Plínio escrevia em suas obras "*Faciebat!*"¹⁶⁰

FÁBIO:

De fato! O mesmo escrevia o deus da pintura Apeles, o qual querendo fazer-se entender sempre reconhecia maior profundidade no saber e quanto mais se aprende, tanto mais resta a aprender.

LAURO:

É uma fábula que todas as suas obras tenham tido o boleto,¹⁶¹ coisa risível!

FÁBIO:

Tendes o ultraje de condenar as coisas laudáveis! Ele se satisfaz ou bem ou mal que as suas obras existam e delas permaneça a memória de que ele foi pintor. E saibais que a memória do homem é tão mais preclara e louvada, quanto é mais nobre aquela virtude que o torna imortal, por isso ele se sente pago ao fazer os homens cômicos de que ele seguiu a mais nobre, a mais engenhosa a mais alta virtude no mundo. Demonstra também que ele aspirava à sua imortalidade. O que é o mais alto humor, a mais digna sede, que possa conquistar os corações de nós mortais. E todo homem deveria atender a isso acima de qualquer outra coisa. E por que se afadigaram tantos e tantos antigos até aos nossos dias, penetrados ilesos pela revolução das sortes e pela velocidade do

tempo, à mercê dos escritores, que celebrando as proezas nos anos e nas letras, conjuntamente tornaram-se imortais? E qual maior vitupério para nós, do que morrermos e soterrarmos-nos com o nome? Coisa própria aos animais irracionais. E por isso, qual maior contentamento de nós mesmos do que maior glória aos posteriores? Qual mais própria recompensa podemos render a Deus por nos ter feito homens? Do que deixar de nós uma virtuosa memória? Para que valeriam as virtudes? Por que nos deu a natureza o intelecto? Por que são estimados os homens e recomendados uns aos outros? Não já pela matéria ou forma, não já pelos bens de fortuna, mas sim bens pelas virtudes e artes. E qual de nós não sabe comer, beber e dormir? E qual não saberia deixar devorar os seus anos pelo ócio e pela inércia? Na verdade, todos! Nem nos escarneça aqueles ricos que têm a ignorância em reputação. Porquanto a boa fama é melhor do que a riqueza, como coisa que se goza em vida e na morte. O que é dito por Salomão. E eu não trago inveja a outros, que não aqueles imortais por suas virtudes.¹⁶²

LAURO:

Juro a Deus que, se vós me persuadistes a tornar-me luterano (que Deus nos livre de tal frenesi!)¹⁶³ dou-vos fé que me venceríeis, tanto as vossas razões são em minha opinião, penetrantes e prometo-vos pela minha vida, que não mais originar-se-á obra de minha mão, sem o seu pequeno boleto, burle quem quiser!

FÁBIO:

Antes, sereis louvado por quem saberá louvar-vos; e qual júbilo pensais vós que seja de Michiel Angelo Buonarroti, de Titiano e outros, que pela sua virtude, desfrutaram três vidas, uma natural, a outra artificial e a outra eterna? Oh, bem afortunados homens vistos por poucos e celebrados por todos, eleitos por Deus, favoritos pelos fados, bem criados pela natureza e pelos filhos abraçados pela arte! E de qual

arte? Daquela descoberta e usada pelo eterno pintor nosso Deus! Oh felizes e gloriosos espíritos, celebrem o mundo com tal virtude que vos faz dignos de serem nominados Deuses mortais!

LAURO:

Quero que saibais que hoje em dia existem valentes pintores. Façamos permanecer: Peruggino,¹⁶⁴ Giotto, florentino,¹⁶⁵ Raffaello de Urbino,¹⁶⁶ Leonardo Vinci,¹⁶⁷ Andrea Mantegna,¹⁶⁸ Giovan Bellino,¹⁶⁹ Albrecht Dürer,¹⁷⁰ Georgione,¹⁷¹ o outro Peruggino,¹⁷² Ambrosio, milanês,¹⁷³ Giacomo Palma,¹⁷⁴ Pordonone,¹⁷⁵ Sebastiano,¹⁷⁶ Perin dal Vago,¹⁷⁷ Parmeggiano,¹⁷⁸ Senhor Bernardo Grimani¹⁷⁹ e outros que estão mortos, mas falemos do vosso Andrea del Sarto,¹⁸⁰ de Giacomo di Pontorno,¹⁸¹ de Bronzino,¹⁸² Georgino Aretino,¹⁸³ Sodoma,¹⁸⁴ Don Giulio miniaturista,¹⁸⁵ Giovan Girolomo bresciano,¹⁸⁶ Giacomo Tintore,¹⁸⁷ Paris,¹⁸⁸ Dominico Campagnolla,¹⁸⁹ Stefano de Argine, jovem paduano,¹⁹⁰ Giosefo, o mouro,¹⁹¹ Camillo,¹⁹² Vitruvio¹⁹³ e depois outros, como Bonifacio,¹⁹⁴ Giovan Pietro Silvio,¹⁹⁵ Francesco Furlivese,¹⁹⁶ Pomponio.¹⁹⁷

Não incluo aqui nem Michiel Angelo nem Titiano, porque estes dois eu os tenho como deuses e como cabeças dos pintores e isto eu digo verdadeiramente sem paixão alguma.¹⁹⁸

FÁBIO:

Pela verdade desses e dos outros são suficientes e merecem ser nominados pintores, mas se Bronzino continua a ascender-se, ele virá a ser um excelentíssimo mestre e ousou dizer que ele me parece o mais belo colorista que pinta aos nossos dias.

LAURO:

Bronzino é um perito mestre, apraz-me muito o seu fazer e ainda sou partidário de suas virtudes, mas a mim mais

satisfaz Titiano. E se Titiano e Michiel Angelo fossem um só corpo, ou então, ao desenho de Michiel Angelo se juntasse a cor de Titiano, poder-se-ia dizer o deus da pintura, assim como igualmente são também deuses próprios e quem tem outra opinião é herético fetidíssimo.

FÁBIO:

Assim tenho eu verdadeiramente!

LAURO:

Não percamos mais tempo em tal coisa, porque as obras deles dão à pintura o mais claro testemunho. Atendei todavia de fornecer ao nosso raciocínio segundo a promessa.

FÁBIO:

E como fornecer? O que quereis que eu diga? Informai-me!

LAURO:

Oh! Pensai bem!

FÁBIO:

Pensai também vós!

LAURO:

Para fornecer ao vosso raciocínio resta o pecadilho do espanhol, escondido por ele na parte final da confissão como o mais leve, quando era o mais grave do que todos os outros juntos.¹⁹⁹

FÁBIO:

Estou a ouvir, não me tendes mais no alto sobre as asas.²⁰⁰

LAURO:

É conveniente declarar qual é a arte mais nobre: a pintura ou a escultura?

FÁBIO:

Está bem, vós me requireis estas resoluções como se eu fosse o mestre das sentenças, todavia, como a nossa honra concerne-se em tal dificuldade, eu me afadigarei em fazer-vos entender aquilo que é claro por si mesmo, mas com o pacto de que, dito isto coloquemos fim ao falar sobre pintura.

LAURO:

Estará a vós!

FÁBIO:

Muitos têm sido aqueles que têm movido esta dificuldade e com outra agudeza do que a minha, os quais têm sempre pretendido defender a escultura como a mais nobre, mas porque nenhum deles foi pintor não é maravilha se não deram a tal questão um resoluto fim. Querendo falar de tal coisa, não estou para citar as razões desses homens, mas só defendê-la com as verdadeiras razões da nossa arte.

A pintura e a escultura nasceram juntas e foram ambas produzidas pelos intelectos humanos para um mesmo fim e um só efeito: imitar e fingir as coisas naturais e artificiais, cujo fim nós nos aproximamos muito mais perfeitamente do que os estatuários.²⁰¹ Porquanto eles não podem dar a uma figura outra coisa senão a forma, que é o ser, mas nós pintores além da forma e do ser, a ornamos do bem ser integralmente e por isso é que juntamente fingimos a forma composta de carne, de onde se discerne a diversidade das compleições, os olhos distintos dos cabelos e dos outros membros, não digo só de forma mas de cor, como é também distinto no ser vivo. Nós fazemos ver uma aurora, um tempo pluvioso e ao fingir as coisas artificiais, nós faremos conhecer uma armadura, um pano de seda, de linho, um car-

mesim separado por um verde e semelhantes coisas. E se quiserdes dizer que estes são efeitos das cores, digo que não, porque o verde fará bem todas as coisas verdes, mas não dará a própria diferença do veludo, ou do pano de lã e por isso as cores não podem produzir tais efeitos por si, se ali não se une o mestre e o seu artifício.²⁰² Os escultores são imperfeitos, não tendo autoridade em imitar uma coisa distintamente que não só nos contornos.²⁰³

LAURO:

Quem pode contradizer ao verdadeiro que se vê?

FÁBIO:

Quero fazer-vos entender um ponto talvez jamais compreendido, mas não vos digo tal coisa como razão. O estatuário não pode formar por ordem comum coisa alguma.

LAURO:

Como diabo não? Oh! Que fábula dizeis?

FÁBIO:

Estais a ouvir? O escultor jamais forma o que ele faz, do modo direito de formar, como fazemos nós. Porquanto quando um pintor forma uma figura, ele principia pelo centro, e aí o ensina a natureza na ordem de seu operar, a qual começa pelas coisas simples e chega depois às mistas. Esboça-se primeiro o cadáver pelo modo anatômico, depois cobre-se-lhe de carne, distinguindo as veias, as ligaduras e os membros, reconduzindo-o pelos verdadeiros meios à sua íntegra perfeição.²⁰⁴

Mas o escultor vai retrocedendo esta manobra, como rito hebraico ao escrever²⁰⁵ e assim opera a arte ao oposto da natureza. Podemos dizer que, a escultura é tão inferior à pintura quanto é diferente a arte da natureza; e ele jamais fabrica na figura mas na superfície da pedra, a qual vem pouco a pouco tão reduzida e talhada pelo mestre, que somente

assim ele descobre a figura bem concebida por ele, de modo que, os pintores as acrescentam e eles as diminuem.²⁰⁶ Não sei se vós me entendeis?

LAURO:

Uma bela sutileza por Deus, e bastante verdadeira!

FÁBIO:

Encontrais um escultor que veio a ser pintor sem praticar o colorir? Jamais! Mas um pintor tornar-se-á bem escultor por si.²⁰⁷ Nem pode o estatuário operar coisa alguma, se quiser fazê-lo na sua arte sem o meio do desenho, o qual é o corpo da nossa arte. Mas engrandecem-se dizendo: “nós lhe damos o relevo e não somente satisfazemos ao ver, mas também ao tato,²⁰⁸ e por isso, aquele jovem ateniense enlouqueceu pela imagem de Vênus, seu ídolo.”²⁰⁹

Dos escultores, que se têm avantajado por causa do relevo, estes são deselegantes. A razão é que, os pintores dão o relevo às suas figuras formadas na superfície de uma matéria plana e lisa e com o seu artifício tirado do ser vivo fazem-nas parecer em relevo, assim é que enganam.²¹⁰ Mas os escultores fazem ver uma figura em um seixo, o qual é relevado por si mesmo e o relevo está naturalmente onde não é necessário, nem a arte lhe pode dar.²¹¹

LAURO:

Está muito bem! Militais ao nosso favor admiravelmente! Ainda que estes tais digam ser constrangidos a fazer uma figura de modo preciso, porque reduzindo dela um cascalho além do necessário a figura não pode reintegrar-se ou emendar-se.²¹²

FÁBIO:

Se o mestre é perfeito nisso ele conhece muito bem a natureza da pedra, e a persegue com tantos mimos e com tal diligência, que dela não tira sequer um átomo a mais daque-

le que lhe é conveniente, e se todavia fortuitamente ocorrer que a despedace, pode ajudá-la com estuques usados por eles. Porém mais claro, se vós co-enumerais a fragilidade da pedra entre a excelência da escultura, sem dúvida a pintura é mais perfeita por ser privada de tal perigo. Mas quanto aos corpos ou então matérias de tais artes, muito mais frágeis e débeis são os corpos da pintura, por serem de lenhos e telas, mas tal coisa não se contém na arte; e que assim seja! A escultura não é aquela pedra, mas por escultura entende-se aquela figura esculpida e formada nessa pedra, nem se deve louvar a solidez daquela matéria, mas a perfeição do artífice. E se acontecesse que à figura faltasse a cabeça ou então um braço, quereríeis por isso imputar ao mestre? Não na verdade, porque a falha é da pedra, tampouco resiste-se de louvar integralmente o escultor pelo estrago da figura. Mas se a figura pintada gasta-se ou na face, ou em outra parte, quem é aquele que pode repará-la? Todos os pintores e escultores juntos não seriam o bastante, porque sempre pareceria o reparo. (Mas quanto às esculturas), pode-se bem refazê-las e eles ainda podem reformá-las, reduzindo-as em menores formas, ora melhor.

Se tivéssemos esta meta na pintura, de não poder preterir os extremos sem ruína da figura, estejais certo de que sendo nós homens, como o são aqueles, saberíamos observar isso com maior diligência do que eles. Mas dando-nos a liberal pintura campo franco de comprazer-nos no fazer e desfazer, temos mais causa de agradecer-lá do que os escultores, que não têm razão de louvar a sua escultura.

LAURO:

Pelo meu corpo²¹³ que os tendes ligado à língua de modo que, todos os estatuários juntos não podem contradizer ou negar a imperfeição da escultura, porque são verdadeiramente nossos inferiores; todavia as suas obras são mais eternas do que as nossas.

FÁBIO:

Que as obras esculpidas são mais eternas do que as pintadas, cedo a eles, mas tal coisa não depende de sua engenhosidade, mas da solidez da pedra.²¹⁴

LAURO:

Esquivai desta estocada²¹⁵ oh estatuários! E talvez não se ensoberbeçam ao dizer que, para um escultor existem cem pintores, atribuindo-se grande louvor, dizendo que a dificuldade da escultura não é apetecida por tantos intelectos.

FÁBIO:

Eu vos direi a razão. Mas primeiro vos respondo que, quanto à grande abundância de pintores, jamais tive a intenção em nosso raciocínio de falar, senão daqueles verdadeiros pintores enquanto excelentes na arte, dos quais não creio que existam circundando todo o mundo em número de dez; mas que os homens apeteçam e apliquem-se mais à pintura do que à escultura, isto acontece porque a reconhecem mais perfeita e mais unida ao natural, que é o seu fim, mais delectável, porque dá mais íntegra similitude às coisas e ainda com mais brevidade se exprime o seu conceito. E por mais que ela participe menos do mecânico e laborioso,²¹⁶ cuja parte é evitada pelo intelecto, como seu contrário, mais a pintura é aceita por ele com tal doçura, porque os pintores liquefazem-se e dissolvem-se como Narciso na imagem de sua beldade.²¹⁷

LAURO:

Tendes-me satisfeito muito bem! E se a minha memória conserva o vosso raciocínio, fecharei a boca a estes que pretendam defender a escultura, quando de outro modo foram confundidos por Georgione da Castelfranco, nosso pintor celeberrimo e não menos digno de honra do que os antigos. Este, para perpétua confusão dos escultores, pintou em um quadro um São Jorge armado, em pé, a postos sobre um tronco de lança, com os pés nas extremas margens de uma

fonte límpida e clara, na qual transverberava toda a figura em escorço até o cimo da cabeça, depois havia fingido um espelho a postos em um tronco, no qual refletia toda a figura íntegra de costas e de flanco. Ali fingiu um outro espelho de outra parte, no qual se via todo o outro lado de São Jorge;²¹⁸ querendo sustentar que um pintor pode fazer ver integralmente uma figura a um só olhar, o que não pode assim fazer um escultor e foi esta obra perfeitamente entendida (como coisa de Georgione) em todas as três partes da pintura, isto é, desenho, invenção e colorir.

FÁBIO:

Pode-se facilmente acreditar nisso, porque ele foi (como dizeis) homem perfeito e raro, obra digna dele e apta a engrandecer as asas à sua clara fama.

LAURO:

Após terdes pintado a nossa pintura, assim tirada de outras virtudes e muito a exaltado sobre todas, estais ainda em dever a descobrir um pintor mais do que outros homens perfeito e deles extraído, como de capacidade íntegra a tanta inteligência.

FÁBIO:

E quem poderia distinguir um homem de um pintor, se é conveniente ao pintor de necessidade ser homem?

LAURO:

Não digo separado de matéria e forma, mas qualificá-lo e orná-lo assim como parece a vós, que comporte a grandeza de tal arte.

FÁBIO:

Como diabo encontrar um pintor? Por ventura são os pintores prometidos por Deus milagrosamente, ou esperados pelos homens como o Messias pelos Hebreus?

LAURO:

Eu bem me apercebo que dizeis estas palavras ruminando o princípio; acomodai-vos ao vosso azo. Sei que não podeis faltar-me, querendo agrupar juntos todos os louvores da pintura.

FÁBIO:

Coloquemos um fim pelo amor de Deus, porque hoje não vos aquietaríeis de todo e duvido que vos irritaríeis comigo!

LAURO:

Não sei ao certo se me indignaria, mas melindrar-me-ia!

FÁBIO:

São vários os juízos humanos,²¹⁹ diversas as compleições, temos extraído o intelecto do gosto, mesmíssimamente de um e de outro, cuja diferença causa o que não agrada igualmente a todos. E por isso há quem se aplique à grandeza das letras, outros mais sensatos entregam-se ao honrado apreço das armas, alguns mais modestos vestem-se de religião. É bem verdade que a tal variedade concorre o influxo das estrelas, as quais inserem em nós a propriedade de sua natureza (como querem os Astrónomos). Por isso, se ousa formar um pintor que satisfaça a todos os pintores, exponho-me ao impossível. Se ainda atendo a compor um pintor perfeitamente qualificado, igual ao mérito e grandeza da arte, parecerá a vós que eu negue a integridade de outros pintores, e tereis por impossível que os homens possam ser pintores perfeitos. Porquanto jamais nasceu um homem (falando-se de homens puros) integralmente ornado de todos aqueles dons juntamente por Deus e pela natureza, infundidos entre todos nós mortais. Portanto é conveniente a mim (para adequar a esta vossa humildade), pintar uma coisa possível entre nós. Para tanto, não desejarei que exista no nosso pintor outra coisa senão as qualidades necessárias e próprias da pin-

tura, de tal modo que não faço caso se o pintor nascer de sangue obscuro e de prosápia vil, porque não se preza no homem outra coisa senão a própria virtude como coisa adquirida por ele, e aqueles preguiçosos e inertes que consideram bastar-lhes o ensoberbecer-se no apreço adquirido pela virtude dos progenitores, são adulados e escarnecidos e não verdadeiramente estimados, e por isso, diz Heródoto²²⁰ que não se deve ter resguardo pelo homem que seja de pátria nobre mas a quem dela é digno.

Temos por experiência em nossa arte, muitos tornarem-se de incultos em excelentes pintores, como hoje em dia aparece. Isto porque somos guiados a tal perfeição por meio de uma boa disposição natural e esta vem infundida em nós por algumas conjunções dos mais benignos planetas, ou na nossa geração, ou então na natividade. E destes será o nosso pintor, a fim de que mais facilmente chegue à perfeição da arte. E ainda me apraz que o pintor seja ornado de boas maneiras, porque tem que negociar com pessoas públicas e elevadas.²²¹ E porque vê-se expresso que todas as criaturas cobicem ao seu semelhante,²²² não vem ao propósito que o pintor seja de estatura pequena ou disforme, porque poderia facilmente incorrer nos próprios erros pintando figuras anãs e monstruosas;²²³ e também muitos deles são inconsiderados e demasiado veementes.²²⁴ Não seja grande ao extremo, muitos dos quais são desgraciosos, preguiçosos e insípidos. Mas seja o pintor na proporção que já vos descrevi segundo Vitrúvio, porque terá mais fácil ádito de formar as figuras perfeitas, tirando o exemplo de si mesmo. Queria que fosse gracioso para compartilhar isso com as suas obras. É necessário que o nosso pintor seja como ébrio no estudo da arte²²⁵ de modo que, com a boa disposição torne-se prático no desenhar a qualidade e a quantidade das coisas, desperto nas invenções e perfeito no colorir; que a sua inteligência se estenda no universal, para ter êxito em todas as ocorrências como o pintar a óleo, a fresco, a têmpera, a seco e com cada outro modo; excelente nas figuras, douto nas paisagens e prá-

tico em outras bizzarices; consumado na perspectiva, vago na escultura. O que vem ao propósito ainda, fazer os modelos para ver-lhes os atos e acomodar os panos. (Que o pintor) seja amigo da arquitetura, como membro de nossa arte e franco no manejar as cores, de modo que, faltando uma delas ele saiba pôr em obra as outras, e entre muitas fazê-las produzir o efeito daquilo que ali não está. Não por isso quero que o nosso pintor enamore-se de outras pinturas,²²⁶ além de fazer figuras à imitação do natural, mas seja este o seu fundamento e o seu estudo principal.²²⁷ Em seguida a isso, ame grandemente o tornar-se prático e valente nos lugares distantes, dos quais são muito dotados os ultramontanos e isto acontece porque fingem as paisagens habitadas por eles, as quais pela sua selvatiqueza tornam-se agradabilíssimas. Mas nós italianos estamos no jardim do mundo, coisa mais deleitável de ver do que fingir; eu também tenho visto da mão de Titiano paisagens miraculosas, e muito mais graciosas, uma vez que as dos flamengos não o são. O Senhor Gierolemo Bresciano nesta parte era doutíssimo, de cuja mão já vi algumas auroras com reflexos do sol, certas obscuridades com mil descrições engenhosíssimas e raras, coisas as quais têm mais verdadeira imagem do próprio do que os flamengos. Esta parte no pintor é muito apropriada e deleitável a si mesmo e aos outros. E aquele modo de retratar as paisagens no espelho (como usam os alemães) vem muito ao propósito.

Mas entendo que o nosso pintor deva ter a vista aguda, a mão segura e estável, o intelecto livre, sem impedimentos de cuidados familiares, a fim de que perfeitamente distingua e faça eleições das mais belas e agraciadas partes. É conveniente a ele ser sequioso de honra, a fim de que com a deleitação reconduza o todo à perfeição. Aceitará porém a ordem tomada do grande Apeles, o qual para não faltar à integridade pôs as suas tábuas em público; às escondidas escutava a diversidade de opiniões as quais depois eram consideradas por ele com a qualidade da coisa pintada, as admitia ou reprovava segundo o seu juízo e entre outras coisas,

aceitou uma vez a oposição de um sapateiro, porque havia amarrado os sapatos de uma figura ao contrário, pelo que encaprichado o sapateiro e querendo proceder mais além disso no julgar as vestimentas das figuras, disse-lhe Apeles: "Irmão, isto cabe ao alfaiate e não a ti". Desse modo restou o sapateiro confuso.²²⁸

LAURO:

Não menos vencido permaneceu o nosso Paolo Pino retratando uma dona, e sobrevinda a mãe dela, disse-lhe: "Mestre, não existe esta mancha abaixo do nariz em minha filha!". Ao que respondeu Pino: "É o lume que causa a sombra abaixo do relevo do nariz." Disse-lhe então a velha: "E como pode ser que o lume faça sombra?" Confuso o pintor disse: "Isto é outra coisa não o pingar!" E ela, dando uma bofetadinha na filha, em modo de brincadeira disse: "Este outro é que é pintura, não vedes vós que aqui sobre esta face não existe também um sinal que não simulações tão obscuras?"

FÁBIO:

A presteza das argúcias é bastante familiar às mulheres. Queria Apeles (como tenho dito) conhecer mais opiniões, porque muitas vezes a virtude intelectual resta por demais freqüente operar como velada e obtusa. Porque amiúde nos ocorre que, julgando acrescentar perfeição nas obras se lhes crescemos desgraça. Não por isso quero que o nosso pintor exercite-se assiduamente no pintar, mas divirta-se do operar entretendo-se e restaurando-se com a doçura da poesia, ou então com a suavidade da música de voz e instrumentos diversos, ou com suas outras virtudes, das quais deve ser guarnecido todo verdadeiro pintor.²²⁹

LAURO:

Fazeis-me lembrar de Albrecht Dürer, alemão, o qual compôs uma obra em seu idioma que tratava também de pintura, a qual mereceu ser dignamente escrita em latim. E

de Leon Battista Alberto, florentino, muito erudito nas ciências, como é certificado pelas suas obras latinas nas quais escreveu fundamentadamente no livro que faz de perspectiva, opor-se a Vitruviuso perspéctico.²³⁰ E de Pordonone que foi bom músico, em muitas partes teve bom conhecimento de letras e manejava garbosamente mais espécies de armas. Fra-de Sebastiano del Piombo como resultou excelente no alaúde! Conheço vosso Bronzino que se deleita muito de letras, de poesia e de música. E Georgio da Rezzo jovem o qual, além de que promete ter raro êxito na arte é também virtuosíssimo e é aquele que, como verdadeiro filho da pintura, tem unido e recolhido em seu livro com dizer cândido, todas as vidas e obras dos mais esclarecidos pintores. Quase que me esquecia de Silvestro dal Fondaco, sobrinho da pintura por ser filho da música, irmã da nossa arte. Este tem um intelecto divino, todo elevado, toda virtude e é bom pintor. E não creio verdadeiramente que jamais existisse pintor totalmente privado de virtude, digo, além da pintura.

FÁBIO:

Todos esses homens foram pintores íntegros. E porque a pintura não requer laboriosidade corporal,²³¹ mas mantém o homem quieto e melancólico com as virtudes naturais fixadas na idéia, coisa útil será à conservação desse indivíduo²³² exercitar-se em cavalgar, jogar péla, lutar, jogar esgrima, ou ao menos caminhar por um certo espaço, confabulando com algum amigo sobre coisas alegres, porque tal coisa torna a pessoa ágil, acomoda a digestão, destrói a melancolia e ainda purifica a virtude do homem.²³³

E porque a arte da pintura se estende no imitar todas as coisas naturais e artificiais, não pouco importa que o pintor tenha deleitação em ver e entender semelhantemente todas as qualidades e natureza das coisas. É conveniente portanto, que nele exista tanto juízo, ao menos de letras, que seja capaz da língua latina e ame a vulgar, por meio das quais poder-se-á prevalecer das histórias²³⁴ e invenções antigas.

Parte honrada e útil ao nosso pintor será a fisiognomonía,²³⁵ como também quer Pomponio Gaurico,²³⁶ a fim de que, se se quiser pintar uma mulher casta, saiba muito bem distinguir os contornos e aplicar à effigie segundo a qualidade das coisas, imitando aquele pintor Demones Lacedemones, cujas pinturas eram tão semelhantes ao próprio, que naquelas reconhecia-se um avaro, um cruel, um vicioso e todas as outras propriedades naturais. Depois louvarei que ele não seja semelhante aos galináceos, que nascem, vivem e morrem no poleiro, mas que se separe do ninho, onde cada um por grande e raro que resulte, não vem a ser muito estimado. Isto é pela longa domesticidade e também porque no julgar um ao primeiro golpe, os homens percutem-se nas suas misérias, dizendo: “Não é este o tal, filho daquele sapateiro? O que fez, que teve, etc?” E para tanto o nosso pintor despenderá a sua juventude andando pelas mais nobres partes do mundo, como despenseiro de uma tão grande virtude, fazendo com a maravilha das suas obras ampla estrada à sua imortalidade, doando as tábuas aos senhores e grandes homens, os quais podem e devem sustentar tal virtude à sua conveniência, enquanto aqueles que podem dispensá-los das coisas não necessárias; por isso que é conveniente a ele peregrinar²³⁷ pelo mundo; se lhe desconvém o encargo de esposa, como aquela que resseca a nossa perfeição, e corta-nos a liberdade com o amor dos filhos e com a persuasão de esposa. E sobretudo aborreça-se o pintor de todos os vícios, como a avareza, parte vil e vituperosa no homem, do jogo pernicioso e de tratante, da crápula,²³⁸ mãe da ignorância e do ócio; nem viva para comer, mas alimente-se sobriamente para sustentação própria; esquive-se de usar o coito sem o bocado da razão, parte esta que debilita as potências viris, avilta o ânimo, causa melancolia e abrevia a vida. Não frequente pessoas vis, ignorantes ou precipitadas, mas a sua conversação seja com aqueles com quem se possa aprender a conquistar o útil e a honra. Vista-se honradamente e jamais esteja sem um servidor, use todas as comodidades que puder

e que são feitas pelo homem.²³⁹ Quero também que se conserve um certo quê de reputação não afetada, não censurável, mas mista com afabilidade e cortesia, aceitando a todos e tornando-se intrínseco com poucos. Desse modo não só conquistará a benevolência de muitos, como também conservar-se-á na amizade de todos.²⁴⁰

Não será oportuno estimular os homens com desenhos, ou com amplidão de promessas a fazer as obras, porque estas são as armas de quem entende pouco a arte. Mas o nosso pintor que será excelente atrairá cada um a procurá-lo e requerê-lo nas suas ocorrências, salvo porém se um outro seu rival tentasse abatê-lo. Neste caso quero que ele venha ao duelo da concorrência e faça uma obra para um, mas com o pacto de que seja admitida a mais perfeita, como já volveu fazer Giacompo Palma com Titiano na obra de São Pedro mártir aqui em Veneza.²⁴¹ E assim defender, conservar e engrandecer a sua honra. O que é lícito no céu e na terra. Mas Deus vos guarde dos juízos que tenham os olhos vendados, ou então as mãos interesseiras.²⁴² Nem apareça o nosso mestre com as mãos emplastradas de todas as cores com as vestes imundas e camisas sujas como ajudante de cozinha, mas seja delicado e limpo usando coisas odorosas, como confortadoras do cérebro. Use também aquelas formas de vestimentas que têm mais desenho, mas que contenham um quê de gravidade. Convém-lhe ainda do faceto no motejar e raciocinar sobre coisas que sejam conformes à profissão e natureza daquele com o qual se raciocina, e isto vale no retratar uma pessoa, porque aquele convir estar firme causa um certo quê de aborrecimento. Nesta parte o pintor deve ser expediente para não enfastiar o paciente, porque se se raciocina depois sobre isso e adquire um nome demasiado tedioso, torna-se odiado por todos, e ainda tira das pessoas aquela vontade de fazer-se retratar e fazer outras obras. Não seja o pintor despeitoso ao ser premiado mas condene-se, como aquele que mais preza a honra que o útil e aborreça-se com aquele que faz mercado, coisa verdadeiramente vilíssima e mecâni-

ca e também inconveniente à nossa arte. Porquanto o pintor não pode prometer de fazer uma obra perfeita, ainda que seja excelente, porque muitas vezes a indisposição e o demasiado amor que existe pela obra são contrários na maneira, de modo que, uma figura tirada com displicência no primeiro esboço nunca mais têm êxito, por isso contradigo à natural perfeição que pode existir no nosso pintor, porque esta indisposição não é causada pela inteligência, mas pela imperfeição dos nossos sentidos. De outra parte, aquele que opera, não pode saber o mérito daquela coisa que não se vê, nem ainda sabe-se imaginar. E por isso feita a obra aquela se premia, assim como merece a sua perfeição, a fim de que ele padeça menor oposição, depois que a bondade de Deus nos tem por seus eleitos. Seja o pintor bom cristão (como amante de sua salvação), porquanto os homens sempre viveram sob uma ordem de religião, a qual é a verdadeira e perfeita lei de Deus.

Seja este nosso pintor tão circunspecto e íntegro em cada uma parte necessária à nossa arte que mereça ser nomeado mestre, enquanto pleno de magistério e como aquele que pode perfeitamente ensinar aos outros a arte e a sua virtude. E se acontecesse que dela fosse requerido como mestre, reconhecerá o discípulo bem disposto e que tenha do engenhoso, deverá aceitá-lo e com amor instruí-lo na arte, imitando a natureza, a qual não só põe cuidado em conservar a já perfeita planta, mas também a faz produzir e nutrir os rebentos a fim de que (educados pela virtude da planta) aqueles conservem a espécie e rendam o mesmo fruto.

Nisso, Pânfilo,²⁴³ mestre de Apeles usava grande descortesia e se mostrava avaríssimo, porque ele não tomava discípulo algum por menos preço de um talento ático ao ano, que equivalia mais de seiscentos escudos dos nossos, nem se pode dizer que fizesse isso pela reputação da arte, porque bastava-lhe manter as suas tábuas em preço, mas antes, demonstrava não amar a arte por outra coisa senão pela utilidade, coisa a nós verdadeiramente censurável, tendo a alqui-

mia verdadeira no coração e sendo ricos de um tal tesouro que só a morte no-lo pode roubar.

LAURO:

Ora, dou-me por vós satisfeitiíssimo, nem quero de outro modo enfadar-vos em tal raciocínio, ainda que teria aqui muito a dizer.

FÁBIO:

Se não vos tenhais satisfeito de quanto tenho dito, supris por vós mesmos e eu estarei a ouvi-lo.

LAURO:

Voltemo-nos todavia a nos alegrarmos com a beleza de tão nobres damas. Eis aqui o gentilíssimo Sr. Pietro Antonio Miero,²⁴⁴ jovem paduano todo cintilante de virtude e amado pelo nosso Pino como a ele mesmo. Aproximemos-nos dele, se quereis certificar-vos de sua prudência.

FIM

Em Veneza, pelo *Comin da Trino di Monferrato*, ano de 1548.

BIBLIOGRAFIA

Fontes Primárias:

No trabalho de pesquisa empreendido para esta tradução foram localizadas apenas seis edições do *Dialogo di Pittura*, de Paolo Pino. São elas:

PINO, Paolo. Edição fac-símile aos cuidados de M. Jordan, Lipsia, Viena, 1872;

PINO, Paolo. *Dialogo di pittura di Messer Paolo Pino nuovamente dato in luce. In Vinegia per Pavolo Gherardo, MDXLLVIII.* Edição fac-símile de 1548 (com nota de Giorgio Nicodemi), Milão, 1945.

PINO, Paolo. *Dialogo di Pictura.* Edição crítica, com introdução e notas aos cuidados de Rodolfo e Anna Pallucchini, Veneza, 1946;

PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura.* Reimpressão aos cuidados de A. Fornari, Roma, 1948.

PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura.* Edição crítica, aos cuidados de Ettore Camesasca, *Rizzoli Editore, Milano*, 1954.

PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura.* in BAROCCHI, Paola (a cura di). *Trattati d'Arte del Cinquecento – Fra Manierismo e Controriforma, vol. primo.* Aos cuidados de Paola Barocchi. Bari, Gius. Laterza e Figli, 1960.

PALLUCCHINI, Rodolfo e Anna, *Introdução e notas ao Dialogo di Pittura*, de Paolo Pino, *Edizioni Daria Guarnati, Venezia*, 1946.

Fontes Secundárias:

- ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas, UNICAMP, 1989.
- ALBERTI, Leon Battista. *Della Pittura (Edizione critica a cura di Luigi Mallè)*. Firenze, G.C. Sansoni Editore, 1950. (Cotejo com a edição da UNICAMP).
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. São Paulo. Clássicos Garnier da Difusão Européia do Livro, 1959.
- BLUNT, Anthony. *Artistic Theory in Italy (1450-1600)*. London, Oxford University Press, 1985.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. São Paulo. Editora Martins Fontes, 1997.
- CENNINI, Cennino. *Il Libro dell'Arte (Edizione riveduta e corretta sui codici per cura di Renzo Simi)*. Lanciano R. Carabba Editore.
- DELLA CASA, Giovanni. *Galateo ou dos Costumes*. São Paulo. Editora Martins Fontes, 1999.
- DOLCE, Lodovico. *Dialogo Della Pittura*, in Barocchi, Paola (a cura di) *Trattati D'Arte del Cinquecento – Fra Manierismo e Controriforma*. Vol. I, Bari, Gius. Laterza e Figli, 1960.
- FIRENZUOLA, Agnolo. *Prose Scelte e Annotate*. Firenze. G. C. Sansoni Editore, 1895.
- HOLLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga e Diálogos de Roma*. Edição Comentada por Joaquim de Vasconcellos. Lisboa, Editora Renascença Portuguesa.
- HOLANDA, Francisco de. *Diálogos de Roma – Da Pintura Antiga* – Prefácio e notas de Manuel Mendes. Lisboa, Livraria Sá da Costa – Editora, 1955.
- KLEIN, Robert. *A Forma e o Inteligível – Escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP. 1998.

- KLIBLANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin e SAXL, Fritz. *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*. Paris, Gallimard, 1989.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- LEONARDO, da Vinci. *Trattato della Pittura*. Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1996.
- PLINIO SECONDO, Caio. *Storia Naturale, vol V – Mineralogia e Storia dell'arte – Libri 33-37*. Tradução e notas de Antonio Corso, Rossana Mugellesi e Gianpiero Rosati. Torino. Giulio Einaudi Editore, 1988.
- QUINTILIANO, M. Fábio. *Instituições Oratórias*. Volumes 1 e 2. São Paulo, Edições Cultura, 1944.
- RUDEL, Jean. *A Técnica do Desenho*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1980.
- SCHLOSSER, Julius von. *La Letteratura Artistica – Manuale delle Fonti della Storia dell'Arte Moderna*. Firenze. “La Nuova Italia” Editrice, 1956.
- VARCHI, Benedetto. *Libro Della Beltà e Grazia*, in Barocchi, Paola (a cura di) *Trattati D'Arte del Cinquecento – Fra Manierismo e Controriforma*. Vol. I, Bari, Gius. Laterza e Figli, 1960.
- VENTURI, Lionello. *Storia della Critica d'Arte*. Torino. Giulio Einaudi Editore, 1964.
- VITRUVIO, Marco Lucio. *Los Diez Libros de Arquitectura*. Barcelona. Editorial Iberia S.A., 1955.
- VITRÚVIO POLIÃO, Marco. *Da Arquitetura*. São Paulo. Tradução e notas de Marco Aurélio Lagonegro. Editora HUCITEC, 1999.

Obras de Referência:

- AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Editora Delta S.A. 1964.
- BUENO, Silveira. *Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa*. São Paulo, Saraiva Livrários Editores. 1968.
- CASTIGLIONI, Luigi e MARIOTTI, Scevola. *Vocabolario Della Lingua Italiana Latino-Italiano – Italiano-Latino*. Torino, Loescher Editore. 1996.
- COLONNA, Barbara. *Dizionario dei Sinonimi e dei Contrari*. Roma, Grandi Tascabili Newton. 1995.
- CORTELAZZO, Manlio e ZOLLI, Paolo. *Dizionario Etimologico Della Lingua Italiana*. Bologna, Nicola Zanichelli S.p.A. Editore. 1985.
- ENCICLOPEDIA ZANICHELLI. *Dizionario Enciclopedico di Arti, Scienze, Tecniche, Lettere, Filosofia, Storia, Geografia, Diritto, Economia*. Bologna, Zanichelli Editore S.p.A. 1996.
- FERNANDES, Francisco. *Dicionário Brasileiro Contemporâneo*. Porto Alegre, Editora Globo S.A. 1975.
- _____. *Dicionário de Verbos e Regimes*. São Paulo. Editora Globo S.A. 1998.
- _____. *Dicionário de Regimes de Substantivos e Adjetivos*. São Paulo. Editora Globo S.A. 1997.
- FERREIRA, António Gomes. *Dicionário de Português-Latim*. Porto. Porto Editora.
- MEA, Giuseppe. *Dicionário de Português-Italiano*. Porto, Porto Editora.
- PARLAGRECO, Carlo, *Dizionario Portoghese-Italiano – Italiano-Portoghese*. São Paulo, Editora Martins Fontes. 1992.
- SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo Dicionário Latino-Português*. Rio de Janeiro – Belo Horizonte, Livraria Garnier. 1993.

- SPINELLI, Vincenzo e CASASANTA, Mário. *Dizionario Completo Italiano-Portoghese (Brasiliano) e Portoghese (Brasiliano)-Italiano*. Milano, Editore Ulrico Hoepli. 1983.
- ZINGARELLI, *Vocabolario Della Lingua Italiana*. Bologna. Zanichelli Editore S.p.A. 1997.

Notas da Introdução

- 1 PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura di Messer Paolo Pino nuovamente dato in luce*. In *Vinegia per Pavinolo Gherardo, MDXXLVIII*. Edição fac-símile de 1548 (com nota de Giorgio Nicodemi), Milão, 1945, p. 2.
- 2 *Id., ibid.*, p. 6.
- 3 *Id., ibid.*, p. 34.
- 4 Cf. PALLUCCHINI, Rodolfo e Anna. *Introduzione e note al Dialogo di Pittura di Paolo Pino, Edizioni Daria Guarnati, Venezia, 1946*, p. 25.
- 5 O *Dialogo* de Pino é um tratado singular. Julgo que, do mesmo modo em que ele se propôs a expor seus conceitos sobre a arte por meio de um gênero usado na Antiguidade, (como o faziam outros letrados de sua época), escolhendo como figura retórica a prosopopéia, ou seja, personificar os seus interlocutores, no mesmo sentido ele escolheu seus nomes, de maneira a relacioná-los intrinsecamente à proposição do tratado. Lauro é veneziano, Fábio, um “forasteiro” (e, como dito acima, provavelmente da Toscana). Ambos são pintores. Segundo a narrativa de Plínio, (vide nota 65 da tradução), devido ao romano Manílio Fábio ter pintado o “Templo da Saúde,” todas as pessoas chamadas Fábio foram cognominadas pintores, tal a reputação criada pelo primeiro. Portanto aqui levantamos a seguinte hipótese: no contexto de Pino, Fábio não é somente o “forasteiro” que se encontra na região vêneta. É a ele que pertencem no texto as falas mais relevantes que discorrem sobre a pintura, numa atitude evidente de doutrinação.

- Compete a Fábio doutrinar Lauro na arte da pintura, uma vez que todas as matérias discutidas no texto são introduzidas por ele. Fábio, pelo renome obtido por seu ancestral citado por Plínio, torna-se assim o mestre que ensina o discípulo. Lauro, por sua vez, é aquele que possui as falas mais breves, comportando-se no texto, exceto em poucos momentos, como um interlocutor que ouve e assente o discurso do “mestre”. Em latim, *laureatus* significa laureado, ornado de loureiro; a *láurea* era uma coroa de louros com a qual se premiavam os poetas na Antiguidade. Na língua italiana ela representa o símbolo de aprovação ao final de um curso universitário, de doutoramento. Nesse sentido, no texto de Pino, o personagem Lauro seria o “laureando”, o discípulo que ouve atentamente o mestre e aprende com sua lição.
- 6 LAUSBERG, Heirinch. *Elementos de Retórica Literária*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993. p. 252-3.
 - 7 PINO, Paolo, op. cit., p. 5.
 - 8 *Id., ibid.*, p. 15.
 - 9 *Id., ibid.*, p. 8.
 - 10 *Id., ibid.*, p. 15.
 - 11 *Id., ibidem.*
 - 12 *Id., ibid.*, p. 16.
 - 13 *Id., ibid.*, p. 17.
 - 14 *Id., ibid.*, p. 19.
 - 15 *Id., ibidem.*
 - 16 *Id., ibid.*, p. 17.
 - 17 *Id., ibid.*, p. 24-5.
 - 18 *Id., ibid.*, p. 24.
 - 19 *Id., ibid.*, p. 5.
 - 20 Como fez Zêuxis que escolheu o detalhe mais belo de cada uma das cinco virgens crotonienses a fim de pintar uma Vênus perfeita.
 - 21 PINO, Paolo, op. cit., p. 10.
 - 22 LEONARDO DA VINCI. *Trattato della pittura*. Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, Newton & Compton Editori, 1996, p. 21.
 - 23 PINO, Paolo, op. cit., p. 11.
 - 24 *Id., ibid.*, p. 8.
 - 25 *Id., ibid.*, p. 9.
 - 26 *Id., ibidem.*
 - 27 *Id., ibid.*, p. 8.
 - 28 *Id., ibid.*, p. 10.
 - 29 *Id., ibid.*, p. 15.

- 30 ALBERTI, Leon Battista. *Della Pittura. Edizione critica a cura de Luigi Mallè. Firenze. G.C. Sansoni Editore*, 1950, p. 82 e 85.
- 31 LEONARDO DA VINCI, op. cit., p. 59
- 32 DOLCE, Lodovico. *Dialogo Della Pittura*, in Barocchi, Paola (a cura di) *Trattati D'Arte del Cinquecento – Fra Manierismo e Controriforma*. Vol. I, Bari, Gius. Laterza e Figli, 1960, p. 164.
- 33 PINO, op. cit., p. 16
- 34 *Id., ibid.*, p. 25.
- 35 *Id., ibid.*, p. 26
- 36 *Id., ibidem.*
- 37 *Id., ibidem.*
- 38 LEONARDO DA VINCI, op. cit., p. 23
- 39 *Id., ibid.*, p. 26.
- 40 PINO, op. cit., p. 27.
- 41 *Id., ibidem.*
- 42 *Id., ibidem.*
- 43 ALBERTI, op. cit., p. 103-5.

Notas da Tradução

- 1 ****Da Pintura*, de Leon Battista Alberti, não é um tratado escrito para matemáticos, mas sim para pintores, conforme afirma o próprio Alberti. ALBERTI, Leon Battista. *Della Pittura. Edizione critica a cura de Luigi Mallè. Firenze. G.C. Sansoni Editore*, 1950, p. 55 “Mas em todo o nosso palavrear peço humildemente que se considere a mim não como matemático, mas como pintor que escreve sobre estas coisas”. No Livro I Alberti desenvolve preceitos geométricos e perspectivísticos próprios a todo aquele que pretenda ser um bom pintor (superfícies, raios – extremos, médios, cêntrico, cores e luzes, triângulos, intersecções, pirâmides, isto é, os rudimentos da arte). No Livro II, são tratadas as partes da pintura: circunscrição, composição, recepção de luzes e importância da história como tema pictórico.

co. No Livro III Alberti discorre sobre os conhecimentos práticos do pintor, sua instrução, e sua postura moral.

- 2 *** Os tratados de Albrecht Dürer sobre a arte são: “*Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit in Linien*,” “*Ebenen und gantzen Corpora (Nurembergue 1515)*,” “*Etliche Unterricht von Befestigung der Stett, Schloss und Flecken (Nurembergue 1527)*,” “*Proportionlehre (Nurembergue 1528)*,” Segundo Schlosser, Pino cita o tratado de Dürer, “*Unterweisun ...*” com grande louvor pela primeira vez na literatura italiana.
- Cf. SCHLOSSER, Julius von *La Letteratura Artistica – Manuale delle Fonti della Storia dell’Arte Moderna*. Firenze. “*La Nuova Italia*” Editrice, 1935, p. 243 “O apreço da arte nórdica não se limita aos Países Baixos. Pino ao lado de suas fontes italianas, Alberti e Gaurico, nomina expressamente como fonte “*Unterweisung*”, de Dürer com grandes louvores pela primeira vez na literatura italiana, pela posição que deu ao mestre alemão por suas impressões mais fortes e mais decisivas. O livro de Dürer coliga-se sem dúvida com a teoria da arte italiana, especialmente com aquela da Itália setentrional, e se afirma rapidamente na península”.
- 3 ** No italiano *buona vita*: existem as expressões idiomáticas: *fare una buona vita: vivere negli agi* [viver das oportunidades]; *fare una bella vita: vivere comodamente, senza preoccupazioni o fatica* [viver comodamente, sem preocupações ou fadiga]; *fare la bella vita: si dice di chi è dedito ai piaceri mondani* [diz-se de quem é inclinado aos prazeres mundanos]. Quanto à primeira, *agi* no plural significa: *le comodità e il benessere derivanti dalla ricchezza* [as comodidades e bem-estar derivados de riquezas]. Portanto a meu ver, ao cumprimentar Lauro desta maneira, Fábio almeja que ele possa usufruir e se comprazer da comodidade e bem estar daquele sarau do qual ambos participarão em seguida.
- 4 ** No italiano *sprucchiato*: forma antiga de *spruzzato*, de *spruzzare, sprazzare, sprizzare*. Significados: *spargere una sostanza liquida a spruzzi, a piccole gocce; aspergere, bagnare con spruzzi di sostanza liquida; spargere sopra*. [espargir uma substância líquida por borrifos, por pequenas gotas; aspergir, banhar com borrifos de substância líquida, espargir, espalhar sobre]. *Spruzzare* origina-se do germânico *spritzen*, que significa: deitar água a, regar, borrifar, esquichar, pulverizar, vaporizar, etc. A tradução literal do termo seria portanto aspergido ou borrifado com alguma substância. Entre os diversos sinônimos para o termo, optei por *perfumado*, para se adequar ao que o próprio Fábio pro-

põe ao final do Diálogo, maneiras de civilidade que ele gostaria de encontrar no pintor, tais como não apresentar-se com roupas sujas de tintas, mas vestir-se de forma asseada e odorosa.

Porém, na edição crítica do *Dialogo* de 1946, Rodolfo Palluchini propõe além da acepção “perfumado,” *sprucchiato* como *benedetto*, ungido e portanto abençoado, bem aventurado, pelas musas, pela virtude.

Cf. CAMESASCA, E. in PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura. A cura de Ettore Camesasca*. Milano. Rizzoli Editore, 1954, p. 78, nota 1 “O casal Pallucchini interpreta *spruzzato* por essência, isto é, perfumado, o que harmoniza com *galante* e dá um tom de cordial ironia à saudação. Poderia talvez também entender-se *spruzzato* como *bendito* (abençoado) pelas musas e pela virtude; de qualquer maneira, em sentido figurado”.

- 5 ** No italiano *matrone*: ao referir-se às mulheres Pino se utiliza ao longo do diálogo de quatro denominações: *donna, femmina, madonna e matrona*. *Donna: femmina fisicamente adulta della specie umana; ogni essere umano di sesso femminile considerato rispetto alle caratteristiche intellettuali o morali; signora, padrona; titolo riservato alle nobildonne e alle signore di riguardo*. “Mulher fisicamente adulta da espécie humana; todo ser humano do sexo feminino considerado com respeito às características intelectuais ou morais; senhora, patroa; título reservado às donas nobres e às senhoras de resguardo.” *Femmina: nelli organismi a sessi separati, l’individuo portatore dei gameti femminili atti a essere fecondati da quelli maschili al fine della riproduzione della specie; donna*. “Nos organismos de sexos separados, o indivíduo portador dos gametas femininos aptos a serem fecundados pelos gametas masculinos para fim da reprodução da espécie.” *Madonna: signora, come titolo di rispetto per donna d’alta condizione preposto al nome; donna de casta e dolce bellezza*. “Senhora, como título de respeito por ser dona de alta condição preposta ao nome; dona de casta e doce beleza.” *Matrona: nell’antica Roma, signora de rango elevato; nobile signora; donna formosa e imponente; dama*. “Na antiga Roma, senhora de classe elevada; nobre senhora; dona formosa e imponente; dama.” Para diferenciá-las segundo suas acepções, optei pelas seguintes traduções: *donna*: dona; *femmina*: mulher; *madonna*: madona; *matrona*: dama.
- 6 *** O “ser melancólico” está ligado à Teoria dos Quatro Humores (referida mais à frente). A melancolia é o humor presente na maturidade do homem, ligada fisicamente à bilis preta e ao elemento terra. Segundo Pino é uma característica inerente aos pintores, como ve-

mos não só nesta passagem, como em outra, quando ele estabelece os preceitos para o “pintor perfeito”: “E porque a pintura não requer laboriosidade corporal, mas mantém o homem quieto e melancólico com as virtudes naturais fixadas na idéia, coisa útil será à conservação desse indivíduo exercitar-se em cavalgar, jogar péla, lutar, jogar esgrima, ou ao menos caminhar por um certo espaço, confabulando com algum amigo sobre coisas alegres, porque tal coisa torna a pessoa ágil, acomoda a digestão, destrói a melancolia e ainda purifica a virtude do homem.” “[...] esquite-se de usar o coito sem o bocado da razão, parte esta que debilita as potências viris, avilta o ânimo, causa melancolia e abrevia a vida.”

- 7 ***Depreende-se quase ao final do texto que Fábio é da Toscana, pela fala de Lauro: “[...] mas falemos do vosso Andrea del Sarto, de Giacomo di Pontormo, de Bronzino [...]” Del Sarto e Bronzino são pintores florentinos, Jacopo Carucci, da vila toscana de Pontormo.
- 8 ****Vaghezza* origina-se da palavra *vago* em latim, e na língua italiana abrange as significações: “*caratteristica, condizione di ciò che è vago, indeterminato, impreciso; (nella letteratura): bellezza, grazia, attrattiva; cosa vaga, bella, che accende d’ammirazione e similare; piacere, diletto; desiderio, voglia.*” [característica, condição do que é vago, indeterminado, impreciso; (na literatura): beleza, graça, atrativo; coisa vaga, bela, que suscita admiração e similar; prazer, deleite, desejo, vontade]. No latim, as palavras de origem estão entre o *vago*, do verbo *vagare*, cujo significado é “vaguear, andar errante; ser agitado pelo vento; ondear, ondular;” e entre o “*vagus* (adjetivo),” que significa: “vagabundo, errante, que anda por uma e outra parte, ambulante; que percorre os lugares; ondeante; flutuante, agitado, que se espalha; inconstante, vario, mudável, leviano; incerto, perplexo, vacilante, cambaleante, titubante, mal seguro, vago, incerto, indeciso, indeterminado, etc” A meu ver a noção de *vaghezza* presente no tratado de Pino, compreende uma acepção mais ampla, que encerra ambos os significados acima, ou seja, *vaghezza* como um misto de “beleza” e “graça,” contendo também algo do vago, indeterminado, volúvel, impreciso, instável, sendo ao mesmo tempo vagueante, ondulando entre uma característica e outra. A *vaghezza*, enquanto *grazia*, estaria ligada à “*venustas, venustà, bellezza, grazia, leggiadria, eleganza; finezza piacevolezza, decoro,*” [venusto, venustidade, beleza, graça, leveza, elegância; fineza, amabilidade, decoro], palavra por sua vez originada de Vênus. Ao responder a Lauro que o convida a se comprazer com a contemplação das damas venezianas, Fábio respon-

de: “Parece-me que estas madonas tirariam Marte do regaço de sua amada Vênus com tais lascívia blandícias! São vagueantíssimas e vestem-se mais levemente e com maior venustidade, do que se queiram às donas do mundo!” Penso que *vaghissime* nas palavras de Fábio, encontre-se exatamente nas acepções acima mencionadas. A ambigüidade da qual ele reveste o termo apresenta um tom pejorativo, ao definir as mulheres, como “belíssimas, mas também tão vagas, volúveis, ondeantes, quanto as damas do mundo, as cortesãs.” É interessante observar que há uma relação intrínseca entre as palavras *Venere, vaghissime, leggiadramente, venustà*, [Vênus, vaguíssimo, elegantemente, venustidade] todas ligadas a um mesmo campo semântico. A palavra é mencionada novamente nesta fala de Fábio: “A pintura é aquela poesia que vos faz não só acreditar, mas ver o céu ornado do Sol, da Lua e das estrelas; a chuva e a neve, as névoas causadas pelos ventos, a água e a terra. Faz com que vos deleite na variedade da primavera, na vaguidade do verão e restringir-vos à representação da fria e úmida estação de inverno.” A meu ver, para Pino *vaghezza* neste trecho tem o sentido de “beleza e graça” inerente à estação do verão.

Ainda num terceiro momento Pino volta a citá-la quando discorre sobre o pintor vago. Lauro: [...] Como vos apraz o pintor vago? Fábio responde: “Apraz-me sumamente, e digo-vos que a vaguidade é o condimento de nossas obras, não por isso entendo vaguidade o azul ultramar [...]” Penso que *vaghezza* refira-se a uma pequena porção de indeterminação, incerteza, imprecisão na disposição de ânimo que todo pintor deveria ter, uma vez que esta característica poderia se tornar o condimento para a feitura de suas obras. Optei na tradução de todos estes momentos pelo vocábulo *vaguidade*, que está próximo de *vaghezza* quanto à sonoridade, no entanto longe de sua significação italiana, uma vez que o conceito em português é o mesmo da língua latina, não encontrando o paralelo de beleza e graça, que a língua italiana lhe confere, portanto a necessidade em se discutir o termo.

- 9 ***Segundo Pino, a natureza produz a beleza em suas obras utilizando-se de linhas, proporções e medidas e ordens. Nesse sentido, para ele a “beleza natural” nada mais é do que produto de uma construção geométrica, de regras matemáticas.”
- 10 *ALBERTI, op. cit., p. 55 “Escrevendo sobre pintura nestes brevíssimos comentários, a fim de que o nosso dizer seja bem claro, tomaremos dos matemáticos primeiramente aquelas coisas as quais

pertencem à nossa matéria, e tendo-as conhecido quanto o engenho nos mostra, exporemos a pintura pelos princípios primeiros da natureza. Mas em todo o nosso palavrear, peço humildemente que se considere a mim não como matemático, mas como pintor que escreve sobre estas coisas. Aqueles que têm só o engenho separado de toda matéria, medem as formas pelas coisas. Nós, porque queremos que as coisas sejam postas para serem vistas, usaremos o quanto dizem a mais opulenta Minerva e bem estimaremos o bastante se, de qualquer modo esta matéria certamente difícil e por nenhum outro que a conheça a tenha descrito, quando nos ler a entenderá. Portanto peço humildemente que os nossos ditos sejam interpretados só pelos pintores.”

11. *** Se a beleza natural segue preceitos geométricos, a beleza artística também. E para produzi-la, o pintor está submetido a duas regras: primeiro, imitar a natureza e escolher dela as porções mais belas e segundo empregar artifícios matemáticos, como a perspectiva que lhe permita reproduzir a similitude dessas porções eleitas, unindo-as e reconduzindo-as em suas obras, como fez Zêuxis.
12. *GAIO PLINIO SECONDO. *Storia Naturale. Libro XXXV. Traduzioni e note di Antonio Corso, Rossana Mugellesi e Gianpiero Rosati. Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1988. pp. 357-363* “Depois de Apolodoro, entrou Zêuxis de Heracléa, no quarto ano da 95a. Olimpíada o qual deu grande fama à arte do pincel ... Acumulou também deste modo grandes riquezas que por ostentação, andava mostrando em Olímpia o seu nome entrelaçado com letras de ouro em placas aplicadas aos seus indumentos. Em seguida começou a presentear as suas obras, pois que dizia não podiam ser pagas com nenhum preço suficientemente digno, e assim presenteou a “Alcmena” aos Agrigentini e o “Pan” a Arquelau. Fez também uma Penélope na qual parece ter pintado as suas qualidades interiores e um “Atleta” do qual se regozijou a tal ponto de escrever abaixo no quadro um verso famoso de então, a saber: “poder-se-á mais facilmente invejá-lo do que imitá-lo.” Magnífico é também o seu Júpiter no trono circundado pelos deuses em pé e o Hércules criança que estrangula duas serpentes na presença da mãe Alcmena amedrontada e de Anfitríão. Exprobrava-se-lhe todavia, de ter feito demasiado grandes as fronteiras e as articulações, mas de resto foi assim exageradamente preciso que, devendo fazer um quadro para os Agrigentini, para dedicar publicamente como despesas públicas no templo de Juno Lacínia, quis primeiramente examinar suas meninas desnudas; delas escolheu cinco como modelos, a

fim de que a pintura se tornasse aquilo que existia de mais belo em cada uma. Pintou ainda dez pinturas monocromáticas em branco. Seus contemporâneos e rivais foram Timantes, Andrócides, Eupompo, Parrásio ... Fez também obras em terracota, as únicas que foram deixadas em Ambrácia, quando Fúlvio Nobiliore de lá transportou as Musas a Roma. Da mão de Zêuxis existe em Roma, uma pintura de “Helena.”

13. *Tal relato é matéria recorrente em Alberti e Cícero. Cf. ALBERTI, op. cit., pp. 107-108 “Zêuxis, prestantíssimo e entre outros, exercitadíssimo pintor, para fazer uma tábua que o público colocou no templo de Lucina próximo a Crotona, não confiou de modo excessivo em seu engenho, como hoje faz todo pintor, mas pensava não poder encontrar em um só corpo quantas belezas ele procurava, porque estas não eram dadas pela natureza a um só unicamente. Assim, de toda a juventude daquela terra elegeu cinco meninas, as mais belas para tirar daquelas qualquer beleza louvada em uma mulher.” Cf. CICERO, Marcus Tullius. *De Inventione*. London, Cambridge University Press, p. 167, 169. (confirmar dados desta referência). “The citizens of Croton, once upon a time, when they had abundant wealth and were numbered among the most prosperous in Italy, desired to enrich with distinguished paintings the temple of Juno, which they held in the deepest veneration. They, therefore, paid a large fee to Zeuxis of Heraclea who was considered at that time to excel all other artists, and secured his services for their project. He painted many panels, some of which have been preserved to the present by the sanctity of the shrine; he also said that he wished to paint a picture of Helen so that the portrait though silent and lifeless might embody the surpassing beauty of womanhood. This delighted the Crotonians, who had often heard that he surpassed all others in the portrayal of women. For they thought that if he exerted himself in the genre in which he was supreme, he would leave an outstanding work of art in that temple. Nor were they mistaken in this opinion. For Zeuxis immediately asked them what girls they had of surpassing beauty. They took him directly to the wrestling school and showed him many very handsome young men. For at one time the men of Croton excelled all in strength and beauty of body, and brought home the most glorious victories in athletic contests with the greatest distinction. As he was greatly admiring the handsome bodies, they said: “There are in our city the sisters of these men; you may get an idea of their beauty from these youths.” “Please send me then the most beautiful of these girls, while I am painting the picture that I have promised, so that the true beauty may be transferred from the living model to the mute likeness.”

Then the citizens of Croton by a public decree assembled the girls in one place and allowed the painter to choose whom he wished. He selected five, whose names many poets recorded because they were approved by the judgement of him who must have been the supreme judge of beauty. He chose five because he did not think all the qualities which he sought to combine in a portrayal of beauty could be found in one person, because in no single case has Nature made anything perfect and finished in every part. Therefore, as if she would have no bounty to lavish on the others if she gave everything to one, she bestows some advantage on one and some on another, but always joins with it some defect."

“Era uma vez, quando os cidadãos de Crotona tinham abundante riqueza e eram enumerados entre os mais prósperos na Itália, almejavam enriquecer com pinturas distintas o templo de Juno, pela qual eles tinham a mais profunda veneração. Por esse motivo, pagaram uma volumosa gratificação a Zêuxis de Heracléa o qual era considerado naquele tempo por exceder todos os outros artistas e assegurou seus préstimos para o projeto deles. Zêuxis pintou muitos painéis, alguns dos quais tinham sido preservados até o presente devido a inviolabilidade do santuário; da mesma forma ele disse que desejava fazer uma pintura de Helena de modo que o retrato embora silencioso e sem vida pudesse personificar a inigualável beleza do sexo feminino. Isso deleitou os crotonienses, os quais tinham freqüentemente ouvido que ele superava todos os outros no retrato de mulheres. Por causa disso, eles pensaram que se Zêuxis se esforçasse no gênero no qual ele era supremo, ele legaria um importante trabalho de arte para aquele templo. Eles não tinham se enganado em sua opinião. Por isso Zêuxis imediatamente pediu a eles quais donzelas haviam em Crotona de inigualável beleza. Eles o levaram diretamente para a escola de luta romana e mostraram a ele muitos jovens de autêntica beleza. Naquela época os homens de Crotona excediam todos em vigor e beleza de corpo, e trouxeram para a casa as mais gloriosas vitórias em disputas atléticas com as maiores distinções. Como Zêuxis estava admirando grandemente os corpos vistosos, eles disseram: “Há em nossa cidade as irmãs desses homens, você pode obter uma idéia das belezas de suas juventudes.” “Por favor envie-me então as mais belas dessas donzelas, enquanto eu estou fazendo a pintura que eu havia prometido, de modo que a verdadeira beleza possa ser transferida do modelo vivo para o mudo sem vida.” Então os cidadãos de Crotona por um edito público reuniu as donzelas em um lugar e permitiu ao pintor escolher quem ele desejava. Zêuxis selecionou cinco, cujos nomes

muitos poetas registraram, porque eles foram aprovados por seu juízo o qual deve ter sido o supremo juízo de beleza. Zêuxis escolheu cinco porque ele não pensou que todas as qualidades que procurava combinar em um retrato de beleza poderia ser encontrado em uma única pessoa, uma vez que, em nenhum caso singular a natureza tinha feito tudo perfeito e completo em toda parte. Por esse motivo, como teria ela generosidade para esbanjar com os outros se ela tivesse dado tudo a um só? Assim a natureza doa algumas vantagens para um e outras para um outro, mas sempre as une com algum defeito.”

- 14 ***No italiano *maniera*: representa a “mão” de cada mestre em sua própria obra. Segundo Robert Klein em *A Forma e o Inteligível*, já na Florença do século XV era corrente o dito “*ogni dipintore dipinge sé*,” [todo pintor pinta a si mesmo], porque era possível determinar uma “individualidade” no modo de pintar de cada artífice. Pintar-se nas obras significava criar um retrato moral de si mesmo, a “*maniera*” específica e inerente a cada um. Pino menciona a palavra nos termos acima descritos em dois momentos, primeiramente: “... por duto que seja um mestre na arte, as suas obras o conduzem entre a esperança dos louvores e o temor da censura e algumas vezes os ignorantes impregnam-se de tão má impressão que, desagradando-lhes uma figura, uma mão feita por um pintor, tomam-no por odioso na *maneira*, que nunca mais se comprazem com as suas obras.” Num segundo instante, mais à frente: “E porque vê-se expresso que todas as criaturas cobicem ao seu semelhante, não vem ao propósito que o pintor seja de estatura pequena ou disforme, porque poderia facilmente incorrer nos próprios erros pintando as figuras anãs e monstruosas ...”
- 15 ***A frase de Pino “Antes, é perfeitíssima enquanto arte, mas a arte de necessidade é inferior à natureza ...” ou seja, o pintar unicamente para sobreviver é um assunto antigo e recorrente em vários autores, desde Plínio. Nas passagens do livro XXXV, de sua *Naturalis Historia*, Plínio relata alguns exemplos: Zêuxis que pintava por encomenda, e por isso os Crotonienses lhe pediram que produzisse uma imagem para colocar no templo de Juno; assim como doava suas obras porque, segundo ele, não podiam alcançar preço digno. Aristides, que vendeu uma figura de Bacco por cem talentos. E Pânfilo, mestre de Apeles, que não instruíra os discípulos exceto se fosse por uma grande soma em dinheiro o que fazia por uma questão de utilidade, uma vez que suas tábuas conseguiam bom preço. Pino discorre sobre o assunto colocando dois pontos de vista: por um lado ele considera inferior pintar somente para ganhar dinheiro (segundo a frase acima), de

modo que um pintor somente é considerado excelente quando sua obra é julgada perfeita, e para torná-la perfeita é preciso despende muito tempo para realizá-la: “E depois não se julga na nossa arte a quantidade de tempo empregado na obra, mas só a perfeição dessa obra, pela qual se conhece o mestre excelente do desajeitado.”

Ainda segundo ele, a pintura seria à sua época muito mais estimada do que pelos Antigos, se os pintores não a realizassem unicamente por dinheiro: “...e tendeis por certo que a nossa arte resplandeceria mais do que nunca perfeita, e seria aos nossos dias muito mais do que pelos Antigos estimada e premiada, se os pintores não a operassem por necessidade. Mas o maior número de nós tem dois inimigos, a pobreza e a avareza. Uma não nos deixa aperfeiçoar-nos, a outra nos avilta, de modo que, não adquirimos nem riqueza nem honra.” Por outro lado, ele sabe que o procedimento acima, despende bastante tempo entre a realização de uma obra e outra, pode levar o pintor à completa pobreza (ou a não ser capaz de subsistir), como afirma por meio de Lauro: “E quando com isso tiraríamos o dinheiro? A pobreza é assassina, digo-vos! E não se paga tanto por uma obra, que o dinheiro supra até o fim da outra. Solicita quem pode e o pior, que algumas vezes vos convém pintar até os assentos, não tendo com qual outra utilidade entreter-se, por não ser tal arte necessária.” A matéria é também recorrente em Alberti e Leonardo.

ALBERTI, op. cit., p. 81 “E ajudar-vos-á recordar-vos que a avareza foi sempre inimiga da virtude; raro poderá conquistar um nome âni-mo algum que seja dado ao ganho. Eu vi muitos quase na primeira flor de aprender subitamente caídos no ganho, daí sem conquistar nem riqueza nem louvor, os quais certamente se tivessem acrescido o seu engenho com estudo, facilmente teriam se elevado com muito louvor e lá teriam conquistado riquezas e bastante prazer.”

LEONARDO DA VINCI. *Trattato della pittura. Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, Newton & Compton Editori, 1996, pp. 43-44* “Há uma certa geração de pintores, os quais pelo seu pouco estudo neces-sita que vivam sob a beleza do ouro e do azul. Com suma estultícia alegam estes homens não colocar em obra as boas coisas senão por tristes prêmios, e que saberiam ainda fazer melhor outras coisas se fossem bem pagos. Ora vede que gente estulta! Não sabem tomar estes tais qualquer boa obra, senão dizendo: esta é de bom prêmio, esta é de mediano, e esta da sorte, e mostrar de ter obras de todo prêmio?” “Portanto tu pintor, guardaí que a cobiça do ganho não

supere em ti a honra da arte, porque o ganho da honra é muito maior que a honra das riquezas.”

16 *** No italiano *specchio*, do verbo *specchiare*: fixar (o olhar), remirar, contemplar, observar. Do latim *speculum*: espelho, imagem, fiel reprodução. É no sentido de um especular, observar, que o espelho é um instrumento demasiadamente importante ao pintor. De acordo com Alberti, ele representa um bom juiz porque as coisas pintadas aparecem mais graciosas quando confrontadas num espelho, assim como os vícios parecem mais disformes, de modo que, o espelho ajuda a corrigir os erros de uma pintura. Para Leonardo, o espelho é o mestre do pintor. Porque é observando o ser vivo mirado num espelho e a sua idêntica imagem representada numa tela que o pintor verifica se existe conformidade na similitude de ambas. O espelho é plano assim como a superfície de uma tela e tanto nele como na pintura, todas as coisas aparecem com relevo circundadas de sombra e luz, e destacadas. Ambos, espelho e pintura mostram a similitude das coisas representadas. De forma que, ele não só ajuda o pintor a retratar as coisas do natural com verdadeira propriedade, como o auxilia a corrigir os erros que possa cometer. Pino ecoa estes dois autores ao reafirmar a similitude entre a pintura e o espelho, em dois momentos no texto, primeiro nesta passagem: “A nossa arte produz o efeito que faz o espelho, o qual recebe em si aquela forma (sem o movimento) que se lhe opõe diante.” E em segundo, quando ele discorre sobre a pintura de paisagens: “Esta parte no pintor é muito apropriada e deleitável a si mesmo e aos outros. E aquele modo de retratar as paisagens no espelho (como usam os alemães) vem muito ao propósito.”

ALBERTI, op. cit., p. 100 “E estará a ti conhecer como bom juiz o espelho, não só porque as coisas bem pintadas muita graça têm no espelho como também é uma coisa maravilhosa que todo o vício da pintura nele se manifeste disforme. Portanto, as coisas tomadas da natureza se corrigem com o espelho.”

LEONARDO DA VINCI, op. cit., pp. 36-37 e 134-135 “O engenho do pintor quer ser a similitude do espelho, o qual sempre se transmuta na cor daquela coisa que ele tem por objeto, e de tantas similitudes se enche, quantas são as coisas que lhe são contrapostas.”

“O pintor deve ser solitário e considerar aquilo que ele vê e falar consigo mesmo elegendando as partes mais excelentes das espécies de qualquer coisa que ele vê, fazendo a similitude do espelho, o qual se transmuta em tantas cores, quantas são aquelas das coisas que se

lhe põem diante; e fazendo assim, parecer-lhe-á ser uma segunda natureza.”

“Quando tu quiseses ver se toda a tua pintura conjunta tem conformidade com a coisa retratada do natural, tenhai um espelho faças dentro dele espelhar-se a coisa viva, e compares a coisa espelhada com a tua pintura, consideres bem se a matéria de uma e a similitude da outra tenham conformidade juntas. Sobretudo deve-se tomar o espelho por mestre; entendo o espelho plano, porquanto sobre sua superfície as coisas têm em muitas partes similitude com a pintura; isto é, tu vês a pintura feita sobre um plano demonstrar coisas que parecem relevadas e o espelho sobre um plano faz o mesmo; a pintura é uma única superfície e o espelho também; a pintura é impalpável para aquilo que parece redondo e destacado e que não se pode circundar com as mãos, o espelho faz semelhante. O espelho e a pintura mostram a similitude das coisas circundadas de sombra e lume e um e outro parecem bastante além de sua superfície. E se tu conheceres que o espelho por meio de lineamentos, sombras e lumes, te faz parecer as coisas destacadas e tendo tu entre as tuas cores as sombras e os lumes mais potentes que aqueles do espelho, certamente se tu souberes bem compô-las juntas, a tua pintura parecerá ainda uma coisa natural vista em um grande espelho.”

- 17 *** Nesta passagem Pino sugere ao pintor que use o procedimento do véu (que supõe-se, tenha sido inventado por Alberti) nas figuras para executar suas obras, mais à frente ele o condenará. ALBERTI, op. cit., p. 83 “... é um véu finíssimo de tecido rareado tingido com a cor que a ti agradar, distinto por fios mais grossos em quantas paralelas te agradar. Este véu eu o coloco entre o olho e a coisa observada, de tal modo que a pirâmide visiva penetre pela rareira do véu. Estenda este véu de modo certo não com breve comodidade; primeiro que ele sempre representa a ti a mesma superfície não movida onde tu deves colocar certos termos, súbito descubra a verdadeira cúspide da pirâmide, o que certamente seria difícil sem interseção. E saiba o quanto é impossível contrafazer bem uma coisa a qual não continua a servir a uma mesma presença; daí portanto são mais fáceis de retratar as coisas pintadas do que as esculpidas e conheça como mudadas a distância e a posição do centro, aquilo que tu vês parece muito alterado. Portanto o véu te dará como disse, não pouca utilidade, onde sempre que vir a pirâmide será uma mesma coisa. A outra utilidade é que tu poderá facilmente constituir os termos das orlas e das superfícies.”

- ALBERTI, Leon Battista, *Da Pintura*. Tradução e notas de Antônio da Silveira Mendonça. Campinas, Editora da UNICAMP, 1992. nota 2 do parágrafo 31, pg. 149 “No texto latino o autor atribui a si a invenção do “véu.” De qualquer modo, ainda que o uso de um tal instrumento seja atestado na tarda Idade Média, sua função não podia ser então a que mais tarde foi idealizada pelo autor em estreita relação com suas teorias ópticas e de perspectiva.”
- 18 *ALBERTI, op. cit., p. 55 “... o ponto é um signo o qual não se pode dividir em partes. Signo que apelo para qualquer coisa que esteja à superfície, de modo que o olho possa vê-la.”
- LEONARDO DA VINCI, op. cit., p. 3 “Portanto, o ponto é o primeiro princípio da geometria; e nenhuma outra coisa que possa estar na natureza ou na mente humana, pode dar princípio ao ponto.”
- 19 *Id., ibid., p. 295 “Existem horizontes de várias distâncias do olho, sendo assim aquilo que é denominado horizonte onde a claridade do ar termina com termo da terra, é em tantos lugares visto de uma mesma perpendicular sobre o centro do mundo, quantas são as alturas do olho que o vê.”
- 20 *ALBERTI, op. cit., pp. 58-59 “Alguns destes raios alcançando a orla das superfícies medem todas as suas quantidades. Portanto, porque assim vão de encontro às últimas e extremas partes da superfície, nomei-os extremos ou se quiseses raios extrínsecos. Outros raios saem de toda a proeminência da superfície até o olho e estes têm os seus ofícios, porquanto daquelas cores e lumes mais acesos e dos quais a superfície resplandece cobrem a pirâmide, sobre a qual diremos o seu lugar mais abaixo; e estes assim se chamam raios medianos. Eis que entre os raios visivos, um é denominado cêntrico. Este, quando alcança a superfície faz daqui e de lá vir em torno de si os ângulos retos e iguais, diz-se cêntrico pela similitude daquela já mencionada linha cêntrica. Portanto encontramos três diferentes raios: extremos, medianos e cêntricos.”
- 21 *** A visão de cosmo aqui exposta é ainda do sistema geocêntrico de Ptolomeu, que afirmava ser a Terra o centro do universo. Teoria aceita pela comunidade científica da época e imposta como doutrina oficial pela Igreja Católica até o século XVI, quando surge a teoria heliocêntrica de Nicolau Copérnico afirmando ser o sol o centro do universo, teoria defendida e afirmada por Galileu no século XVII.
- 22 ** No italiano: “*ne altro è linea, ch’una circonscrittione indistinta.*” Segundo Pino, a linha não é um signo distinto.

23 *ALBERTI, op. cit., p. 96 “Pouse a mente como o homem em todo o seu pousar, abaixo estabeleça que todo o corpo deva sustentar a cabeça, membro entre todos os outros pesadíssimo; e pousando-se em um pé sempre fixe a perpendicular sob a cabeça como a base de uma coluna, e sempre que alguém esteja à direita, a vista se apresenta onde se ergue o pé. Vejo o movimento da cabeça quase sempre ser tal que abaixo de si tem alguma parte do corpo a sustentá-la, de tal modo é grande o seu peso; ou então certo na parte contrária, como no estilo de uma balança, distenda um membro o qual corresponda ao peso da cabeça, e vejamos que, quem sustém um peso sobre o braço distendido, fixando o pé como agulha de balança, toda a outra parte do corpo se contrapõe a contrapesar o peso. Parece-me ainda que, levantando a cabeça nenhum mais apresente a face em alto se não quando se vê em meio ao céu, nem em lado algum mais se volve a vista senão quando o queixo toque a espádua; naquela parte do corpo onde te cinges, quanto o mais tanto te torces que a ponta da espádua seja perpendicular ao umbigo. Os movimentos das pernas e dos braços são muito livres, mas não pretenderia eu que se cobrisse alguma digna e honesta parte do corpo, e vejo que a natureza quanto mais as mãos se levantam sobre a cabeça, nem os cotovelos sobre a espádua nem o pé sobre o joelho e nem entre um pé e o outro há mais espaço do que de um só pé; e pouse a mente, distendendo uma mão no alto, porque até ao pé toda aquela parte do corpo a subsiga, tal que o mesmo calcanhar do pé se levante do pavimento.”

24 **Id.*, *ibid.*, p. 92 e pp. 96-97 “Censuro aqueles pintores os quais onde querem parecer copiosos não deixando vácuo em nada, ali não disseminam composição, mas sim dissoluta confusão, portanto não parece que a história realize qualquer coisa digna, mas parece que em tumulto ela esteja envolvida.”

“Encontra-se aqueles que exprimem movimentos demasiado ousados em uma mesma figura fazendo com que de um trato se veja o peito e as costas; coisa impossível e não condizente, crêem ser louvados porque percebem aquelas imagens muito parecidas com as vivas, as quais muito projetam todo o seu membro; e por isso fazem suas figuras parecerem esgrimistas e histriãs, sem alguma dignidade de pintura, as quais não só são sem graça e sem gentileza de modos, como também mostram o engenho do artífice demasiado ardente e furioso.”

25 *** A relação entre o indivíduo e o cosmos é um assunto bastante recorrente no tratado de Pino. Em algumas passagens ele observa a importância do influxo das esferas e como por meio do nascimento

ele afeta a natureza do homem, delineando o seu modo de ser e de agir. Primeiro, ao estabelecer os preceitos de uma beleza feminina perfeita: “... que seja gerada em boa conjunção com as sete estrelas e sob o benigno influxo dessas segundas causas ...” E nos seguintes momentos: “São vários os juízos humanos, diversas as compleições, temos extraído o intelecto do gosto, mesmissimamente de um e de outro, cuja diferença causa o que não agrada igualmente a todos. E por isso há quem se aplique à grandeza das letras; outros mais sentidos entregam-se ao honrado apreço das armas, alguns mais modestos vestem-se de religião. É bem verdade que a tal variedade concorre o influxo das estrelas, as quais inserem em nós a propriedade de sua natureza (como querem os Astrônomos).” “Isto porque somos guiados a tal perfeição por meio de uma boa disposição natural, e esta vem infundida em nós por algumas conjunções dos mais benignos planetas, ou na nossa geração ou então na natividade.”

26 *** A referência de Paolo Pino aos humores bem temperados relaciona-se à doutrina dos Quatro Humores da antiga medicina, que pressupunha uma relação direta entre microcosmo e macrocosmo, entre físico e mental. Assim, os quatro temperamentos do indivíduo, sanguíneo, colérico, melancólico e fleumático, derivam de quatro partes do corpo, visíveis e verificáveis pela medicina, como sangue, bílis amarela, bílis preta e fleuma. Estas corresponderiam, por sua vez, respectivamente, a quatro elementos cósmicos (ar, fogo, terra e água) e a quatro diferentes épocas da vida (infância, adolescência, maturidade e velhice). Segundo Raymond Klíbanky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, o estabelecimento desta doutrina é devido a um filósofo naturalista do início da Idade Média e a referência inicial é a obra anônima *De mundi celestis terrestisque constitutione*, publicada nos escritos de Beda. Diz a doutrina: “Sunt enim quattuor humores in homine, qui imitantur diversa elementa; crescunt in diversis temporibus, regnant in diversis aetatibus. Sanguis imitatur aerem, crescit in vere, regnat in pueritia. Cholera imitatur ignem, crescit in aestate, regnat in adolescentia. Phlegma imitatur aquam, crescit in hieme, regnat in senectute. Hi cum nec plus nec minus iusto exuberant, viget homo.”

“Existem com efeito, quatro humores no homem que imitam os diversos elementos; eles aumentam em estações diferentes, reinam em épocas diversas. O sangue imita o ar, aumenta na primavera, reina na infância. A bílis [amarela] imita o fogo, aumenta no verão, reina na adolescência. A melancolia [ou bílis preta] imita a terra, aumenta no

outono, reina na maturidade. A fleuma imita a água, aumenta no inverno, reina na velhice. Quando eles não abundam nem mais nem menos do que na justa medida, o homem está em pleno vigor.”

Cf. KLIBLANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin e SAXL, Fritz. *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art.* Paris, Gallimard, 1989, p. 31.

- 27 ***O conceito de beleza feminina perfeita em Pino dialoga intensamente com aquele descrito por Agnolo Firenzuola em seu *Dialogo della perfetta bellezza d'una donna*, como se percebe pelas referências abaixo:
- FIRENZUOLA, Agnolo, *Prose Scelte e annotate da Severino Ferrari, Firenze, G.C. Sansoni Editore, in Dialogo della perfetta bellezza d'una donna* 1895, p. 145 “Ora, para voltarmos a falar sobre a personagem digamos que vós Sra. Amorriscas, a tenhais entre a magra e a gorda, carnosa e sucosa, em uma proporção acomodada, de onde se apóia o ágil e destro juntamente, com um certo quê de aroma de rainha.”
- 28 *Id., ibid., pp. 141-142 “Os cabelos portanto, segundo o que mostram aqueles que alguma vez raciocinaram sobre eles por meio de cartas, devem ser finos e louros e ou semelhantes ao ouro, ora ao mel, ora como os raios de sol claro resplandecente, crespos, espessos, copiosos e longos.”
- 29 *Id., ibid., p. 151 “... digo que as maçãs do rosto pedem uma branqueza mais lânguida do que aquela da frente, isto é, um pouco menos lustrosa...”
- 30 *Id., ibid., pp. 152-153 “Eis-nos a boca, fonte de todas as amorosas doçuras, a qual desejar-se-á antes inclinar-se para o pequeno do que para o grande; não deve ser aguçada, nem plana, e ao abri-la, máxime quando se apresenta o riso, ou sem palavras, não haveria de mostrar mais do que cinco ou seis dentes, daqueles acima. Não sejam os lábios muitos finos nem também demasiado grossos, mas em guisa de que o vermelho deles apareça sobre o róseo que os circunda, e queiram que ao cerrar a boca unam-se aos pares, que os lábios superiores não avancem os inferiores, nem os inferiores os superiores e queiram fazer em direção ao seu fim, uma certa diminuição atenuada em ângulo obtuso.”
- “Mas tudo isto seria pouco, se a beleza dos dentes não concorresse com o fato de serem pequenos, mas não diminutos, quadrados, iguais, separados com bela ordem, cândidos e sobretudo semelhantes ao marfim; e das gengivas, que antes pareçam orlas de raso carmesim do que de veludo vermelho, orladas, ligadas e reforçadas.”

- 31 *Id., ibid., pp. 147-148 “As orelhas, que se pintam com cor mais semelhantes aos balaxes do que aos rubis, antes se colorem com as rosas de um rosa vivaz e não com as rubras, quero eu por ti Selvaggia, cuja beleza como bem mostram as tuas, é necessária uma forma mediana, com aqueles seus retorces ordenados com garbo e com conveniente relevo, porém de mais viva cor que as partes planas e aquela orla que as circunda em torno deve transparecer e resplandecer de rubro semelhante aos grânulos das romãs, e sobretudo deve a sua graça estar no ser fracas e lânguidas, assim como se lhes apresentar sólidas e presas.”
- 32 *Id., ibid., p. 154 “O pescoço deve ser redondo, ágil, cândido e sem uma mancha, e produzir no volver-se para cá ou para lá, certas dobras que mostrem ou uma ou outra das duas cordas que impliquem nos tubos vitais, com uma vaguidade doce a contemplar, mas difícil de contar.”
- 33 *Id., ibid., p. 155 “Seja o colo branco mas um pouco avermelhado, senão em tudo igual, ao menos que os ombros assim não se avolumem, mas que pendam ponto a ponto à corcova, e aquela que quase vale da nuca às costas se inclina, deve ser pouco afundada; por isso que, além da própria deformidade faria parecer as espáduas grossas e o busto da veste se relevaria demasiadamente, de maneira que quando assim acontecesse, fizesse vista feia.”
- 34 *Id., ibid., pp. 156-157 “Tomaremos portanto os teus braços (Selvaggia) porque eles são daquele proporcionado comprimento que nós vos mostramos num outro dia, no enquadramento da estatura humana; e além disso são branquíssimos, com um pouco de sombra de róseo sobre os lugares mais relevados, carnosos e musculosos, mas com uma certa suavidade, que não pareçam aqueles de Hércules quando aperta Cacco, mas aqueles de Pálade quando era antes um pastor. Têm de ser plenos de uma essência natural, a qual dê a eles uma certa vivacidade e um certo frescor que gerem uma solidez, a qual exacerbe-se sobre um dedo; que a carne convalide-se e se embranqueça toda de um trato na parte oprimida, mas em guisa de que subitamente retirado o dedo, a carne volte ao seu lugar, a brancura desapareça e dê lugar ao róseo.”
- 35 *Id., ibid., p. 157 “Os dedos são belos quando são longos, uniformes, delicados, os quais vão se adelgçando um pouquinho para cima, mas pouco, de modo que apenas se observe sensivelmente. As unhas têm de ser claras e como balaxes ligados em rosas de cor rosadas, como a folha da flor de romã; não longas, não redondas, nem de todo quadra-

das, mas com um belo gesto, e com um pouco de curvatura; despidas, limpas, bem sustentadas de tal modo que, por baixo apareça sempre aquele arco branco, e de cima avance pela polpa do dedo, como o dorso de um pequeno cutelo, sem que todavia um mínimo indício da orla negra apareça sobre o seu termo, e que toda a mão conjuntamente procure uma suave maciez, como se tocássemos um delicada seda, ou finíssimo algodão.”

36 *Id., *ibid.*, p. 157 “A perna Selvaggia deverá ser comprida, um pouco estreita e uniforme nas partes de baixo, mas com as polpas grossas o quão necessário e brancas como a neve.”

37 *Id., *ibid.*, p. 156 “O pé, nos apraz que seja pequeno, delgado, mas não magro, nem sem o gesto de sair da proeminência, de prata, disse Homero quando falou sobre aquele de Tétis; branco, digo eu, como o alabastro, para quem tivesse de vê-los nus. A mim bastaria vê-lo coberto com um sapato fino, estreito, ajustado e talhado segundo a verdadeira arte que pretende ao pé que tende em comprimento aos entalhes nas transversais, ao largo e à direita; mas pequenos, na medida, com desenho, com invenção e sempre com novos modos. Fazei com que a chinela seja curta, baixa, polida...”

38 ***Nesta passagem Pino retoma um conceito antigo sobre a relação entre a beleza e o bem, ao afirmar que esta deve estar intrinsecamente ligada à bondade. Leonardo também ecoa este preceito. LEONARDO DA VINCI, *op. cit.*, p. 61 “A beleza dos semblantes podem ser de igual bondade em diversas personagens, mas jamais semelhantes nas figuras; antes, serão de tantas variedades quanto é o número daquelas que estão unidas.”

39 *VITRUVII. *De Architectura. Libri Decem. Lipsiae. In Aedibus B.G. Teubneri.* p. 64 “*item corporis centrum medium naturaliter est umbilicus. namque si homo conlocatus fuerit supinus manibus et pedibus pansis circinique conlocatum centrum in umbilico eius, circumagendo rotundationem utrarumque manuum et pedum digiti linea tangentur. non minus quemadmodum schema rotundationis in corpore efficitur, item quadrata designatio in eo invenietur. nam si a pedibus imis ad summum caput mensum erit eaque mensura relata fuerit ad manus pansas, invenietur eadem latitudo uti altitudo, quemadmodum areae quae ad normam sunt quadratae. ergo si ita natura composuit corpus hominis uti proportionibus membra ad summam figurationem eius respondeant, cum causa constituisset videntur antiqui ut etiam in operum perfectionibus singulorum membrorum ad universae figurae speciem habeant commensus exactionem. igitur cum*

in omnibus operibus ordines traderent, [tum] maxime in aedibus deorum, [quorum] operum et laudes et culpa aeternae solent permanere.”

POLIÃO, Marco Vitruvius. *Da Arquitetura.* São Paulo, Editora HUCITEC, 1999, p. 93, tradução e notas de Marco Aurélio Lagonegro. “Analogamente, o umbigo é o centro médio natural do corpo porque de fato, se um homem for posto deitado, com mãos e braços estendidos, e a ponta de um compasso for colocada em seu umbigo, descrevendo-se uma circunferência, os dedos das mãos e dos pés serão tocados pela linha. E ainda, assim como o corpo sujeita-se ao esquema da circunscrição, do mesmo modo submeter-se-ia à quadratura. Com efeito, se o corpo fosse medido da planta dos pés até o sincipício, e essa medida fosse transportada para os braços estendidos, encontrar-se-iam a mesmas altura e largura, da mesma forma que nas superfícies quadradas traçadas com esquadro. Logo, se a natureza assim compôs o corpo humano, de modo que seus membros, medidos até o extremo de sua configuração, se relacionassem com base em proporções, parece que os antigos estabeleceram com razão que, na execução das obras, a figura como um todo mantivesse relações de medida com a forma de cada um dos elementos. Assim, ao serem aplicadas as regras a todos os edifícios, principalmente aos recintos sagrados, o mérito e os defeitos dessas obras costumam permanecer expostos para sempre.”

40 ***No italiano *soggetto*: ao longo do tratado Pino se utiliza de duas acepções inerentes a esta palavra. No sentido latino de *subjectum* (proposição, tese, assunto), como nestas frases: “... e por isso acredita-se que o homem tirasse as coisas artificiais do homem, como sujeito mais misterioso e mais notável.” “É ainda invenção, o bem distinguir, ordenar e compartilhar as coisas ditas pelos outros, acomodando bem as matérias aos atos das figuras...” “... a declaração da matéria se incluía em poucas figuras...” E por último: “... sendo a pintura a própria matéria visiva.” Em todos estes momentos, *soggetto* tem o sentido de tema, assunto, matéria. Quando utilizado nesta acepção, optei por traduzi-lo como “matéria.” Uma outra acepção é como “sujeito” (indivíduo), como neste trecho: “Esta é aquela divina invenção, cujo sujeito se alça à distinção dos dois mundos...” Neste sentido optei por traduzi-lo literalmente como “sujeito.”

41 *ALBERTI, *op. cit.*, p. 89 “Vitruvius, arquiteto, media o comprimento do homem por meio dos pés; parece-me coisa mais digna para os outros membros que se reportem à cabeça, se bem que conside-

rando-se a mente quase comum em todos os homens, o pé é tão comprido quão é do queixo ao cocuruto da cabeça.”

- 42 ***O juízo não representava no século XVI um ato puramente ligado à razão, à capacidade de dedução a partir de proposições pré-estabelecidas e ao discernimento. *Giudizio* encontrava-se neste período num meio termo entre o intelecto e os sentidos. Segundo Robert Klein, “o juízo é semelhante à *aestimativa* dos animais, a sua faculdade de “julgar” instintiva ou afetivamente as coisas e as sensações ... uma reação imediata ao percebido.” Dentre as variações contidas na palavra *giudizio*, podemos encontrar: *cogitativa*, *scrutinium*, *imaginativa*, *discretio*. Ainda conforme Klein, na Veneza do século XVI, a *discretio* veio a substituir *giudizio*. É exatamente o que vemos nesta parte do tratado quando Pino afirma que para se aplicar o cânone vitruviano de proporção humana às figuras que se pretende medir é necessário que haja por parte do pintor a discríção (enquanto discernimento), o que para ele significa o “bom juízo.”

Cf. KLEIN, Robert. *A Forma e o Inteligível – Escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP, 1998, p. 333.

- 43 *VITRUVII, op. cit., p. 64. “*corpus enim hominis ita natura composuit uti os capitis a mento ad frontem summam et radices imas capilli esset decimae partis, item manus palma ab articulo ad extremum medium digitorum tantundem, caput a mento ad summum verticem octavae, cum cervicibus imis ab summo pectore ad imas radices capillorum sextae, [a medio pectore] ad summum verticem quartae. ipsius autem oris altitudinis tertia est pars ab imo mento ad imas nares, nasus ab imis naribus ad finem medio superciliarum tantundem, ab ea fine ad imas radices capilli frons efficitur item tertiae partis. per vero altitudinis corporis sextae, cubitus quartae, pectus item quartae. reliqua quoque membra suas habent commensus proportionibus, quibus etiam antiqui pictores et statuarii nobiles usi magnas et infinitas laudes sunt adsecuti. similiter vero sacrarum aedium membra ad universam totius magnitudinis summam ex partibus singulis convenientissimum debent habere commensus responsum. item corporis centrum medium naturaliter est umbilicus.*”

POLIÃO, op. cit., p. 92. “A natureza compôs o corpo humano de tal forma que o rosto, do queixo até o alto da testa, onde começam a brotar os fios de cabelo, fosse a décima parte de sua altura, assim como a palma da mão estendida, do pulso à ponta do dedo médio, a mesma coisa. A cabeça, do queixo até o sincipício, a oitava parte; da cerviz até a base da raiz dos cabelos, a sexta parte; do meio do peito

até o sincipício, a quarta parte. A terça parte da altura do rosto vai do queixo até a base do nariz; o nariz, das narinas até a região intermediária do supercílio, outra terça parte; e daí até a base da raiz dos cabelos, a testa guarda ainda uma terça parte. O pé possui a sexta parte da altura do corpo; o antebraço a quarta parte, e o tronco, o mesmo. Os demais membros também guardam suas relações de proporção, fazendo uso das quais, antigos pintores e escultores célebres alcançaram reputação magnífica e eterna. Semelhantemente, as partes dos edifícios sacros devem corresponder com muita exatidão ao conjunto em toda a sua grandeza a partir de cada um dos elementos. Analogamente, o umbigo é o centro médio natural do corpo [...].” Cf. GAURICO, Pomponio *De Sculptura, a cura di H. Brockhaus, Leipzig, 1886, pp. 130 ss.* citado por Barocchi, Paola *Trattati D'arte del Cinquecento – fra Manierismo e Controriforma. Vol. Primo, Bari, Gius. Laterza e Figli. 1960, p. 402-403* “*Sed age. Non enim de Timaeo Platonis, qui et a Cicerone latinis explicatus est litteris, hominem ego vobis referam, quod ad nostrum hunc institutum sermonem attinet. Eum longe aliter quam architectus, vivum stantemque dimetiamur, scilicet in novem de longitudine portiones. Ita etenim hominem ipsum sollers natura formavit, ut faciem hanc summo loco spectandam proponeret, caeteraque totius corporis partes commensum inde susciperent. Constat autem ipsa tribus pariter dimensionibus: una erit ab summo frontis, qua capilli nascuntur; haec ad intercilia, altera haec ad imas nares, ultima ab naribus haec ad mentum; prima sapientiae, secunda pulchritudinis, tertia bonitatis sedes. Hae autem ipsae per se, ut aiunt, multiplicatae, integram quanta erit humani corporis staturam reddent novem portiones. Prima erit facies ipsa, secundam faciet portionem pectus, ab summo stomacho ad umbilicum tertia, ab hoc ad imum femur quarta; duas continebunt coxendices ad poplitem, totidemque ab hoc ad nodum crura, pars autem haec infima, quae est a nodo ad imam plantam, gutturque hoc, quod est ab summo pectoris ad summum gulae, atque hic semicirculi arcus, qui fit ab summa fronte ad summum verticem, unam aliam conficiet portionem. Nam horum iuncturae nodi poplitesque tamquam interfinia nullis suam cedunt proprietatem. Constabit igitur humanae staturae longitudo portionibus, ut dictum est, novem; quamquam alii octo, alii, quod rarius est (est enim tamquam in musice dissonum ferme), septem, alii, quod et rarum etiam est, decem fecerint. Nos medium et quod in plerisque omnibus mortalibus frequentius erat secuti sumus.*”

BAROCCHI, Paola (aos cuidados de) *Scritti d'Arte del Cinquecento. Tomo II, Milão-Nápoles Riccardo Ricciardi Editore, pp. 1733-1735* “Pois bem, não vos apresentarei o homem segundo o *Timeo*, de Platão,

o qual foi também exposto por Cícero em latim, mas segundo isto que é pertinente ao tema desse nosso discurso. Nós devemos medi-lo de modo completamente diferente do Arquitecto: isto é, vivo e em pé, vale a dizer, em nove partes com respeito ao comprimento, uma vez que a perspicaz natureza tem formado o homem de modo tal a expor a face na posição mais alta, para que venha a ser admirada e dela se tome por comensuração as remanescentes partes de todo o corpo. A própria face consta de três partes: uma, da parte mais alta da fronte onde nascem os cabelos, até o espaço do entremeio das sobrancelhas; a segunda daí à ponta do nariz, a última das narinas ao queixo. A primeira parte é a sede da sabedoria, a segunda, da beleza, a terceira, da bondade. Estas três partes multiplicadas como dizem, por si mesmas, darão a inteira estatura do corpo humano, isto é, às suas nove partes. A primeira parte será a própria face, a segunda será constituída pelo peito, a terceira irá da parte mais alta do estômago ao umbigo, a quarta, deste ponto à extremidade do fêmur, duas serão compreendidas das coxas até o joelho e as outras duas das tíbias até os tornozelos, enfim, aí será a parte extrema do tornozelo à planta do pé e ainda uma outra parte, constituída pelo pescoço, que vai da parte mais alta do peito àquela da garganta, enquanto o arco de semicírculo que se desenvolve do cume da fronte à parte mais alta do crânio, constituirá uma outra parte. Com efeito, as juntas destas partes, isto é dos tornozelos e dos joelhos, como linhas de divisão, não se confundem com nenhuma daquelas. O comprimento da estatura humana resulta portanto, como foi dito, de nove partes, se bem que outros dele tenham calculado oito, outros, mais raramente (porque é quase como que uma dissonância na música), sete, outros enfim, o que não é menos raro, dez. Nós aqui temos nos atido à média e a isto que é mais freqüente na maior parte dos homens.”

44 * Cf. CAMESASCA, Ettore in PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura. A cura di Ettore Camesasca. Milano. Rizzoli Editore, 1954, p. 81, nota 15* “Frase não totalmente clara; tomada em consideração pelos Pallucchini que a entendem como “eco de especulações caras à Patrística, no tocante à correspondência entre a forma humana e atividade do espírito,” especulações de origem oriental, recolhidas também por Gaurico, o qual subdivide o rosto em três partes: fronte, faixa central (até ao nariz) e faixa inferior (até o queixo), respectivamente correspondentes à sabedoria, beleza e benevolência. Esta subdivisão encontra-se também em Dolce.”

Cf. DOLCE, Lodovico. *Dialogo Della Pittura*, in Barocchi, Paola (a cura di) *Trattati D'Arte del Cinquecento - Fra Manierismo e Controriforma*. Vol. I, Bari, Gius. Laterza e Figli, 1960, p. 174 “Digo portanto que, tendo a prudente natureza formado a cabeça do homem, como principal rocha de toda esta admirável fábrica que é chamada pequeno mundo, dela, a mais elevada parte do corpo, todas as outras partes desse corpo devem convenientemente tomar a sua medida. Divide-se a cabeça, ou digamos face, em três partes: uma, da parte superior da fronte, onde nascem os cabelos até os cílios; a outra dos cílios até a extremidade das narinas; a última das narinas até o queixo. A primeira é tida como a sede da sabedoria, a segunda, da beleza e a terceira, da bondade.”

Cf. GAURICO, Pomponio, *De Sculptura, a cura di H. Brockhaus, Leipzig, 1886, pp. 130 ss.*; citado por BAROCCHI, Paola. *Trattati del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*. Bari. Gius. Laterza e Figli Editore, 1960, p. 402. “*Constat autem ipsa tribus pariter dimensionibus: una erit ab summo frontis, qua capilli nascuntur; heic ad intercilia, altera heinc ad imas nares, ultima ab naribus heic ad mentum; prima sapientiae, secunda pulchritudinis, tertia bonitatis sedes.*”

BAROCCHI, Paola, op. cit., pp. 1733-1734 “A própria face consta de três partes: uma, da parte mais alta da fronte onde nascem os cabelos, até o espaço do entremeio das sobrancelhas; a segunda daí à ponta do nariz, a última das narinas ao queixo. A primeira parte é a sede da sabedoria, a segunda, da beleza, a terceira, da bondade.”

45 * Cf. GAURICO, Pomponio, *De Sculptura, a cura di H. Brockhaus, Leipzig, 1886, pp. 132 ss.*; citado por BAROCCHI, Paola. *Trattati del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*. Bari. Gius. Laterza e Figli Editore, 1960, p. 403 “*Brachiorum autem alterutri pariter lacerti sexquialteram continebunt portionem, manus unam aliam, quamquam sint qui metiantur sic: ab humeris extrinsecus ad iuncturas articularum, ab axillis vero intrinsecus ad confinia palmae ac digitorum facies tres, alterutri autem articuli una. Quomodocumque id parum refert, modo brachiorum tota longitudo septem contineatur faciebus, ut dispessae manus rectam ipsam corporis longitudinem definire inveniantur. Pedes autem ita ab extremis talis ad extremum unguem producuntur, ut eandem bis ter et uno altero tribus fere minus digitis commetiantur.*”

BAROCCHI, Paola, op. cit., pp. 1736-1737 “Em seguida, o antebraço e o braço contereão uma parte e meia, a mão uma outra parte, se bem que aí seja quem mede desse modo: externamente da espádua até o pulso, e internamente das axilas até a ligação da palma e dos

dedos, três faces, e os dedos das duas mãos uma face. De qualquer maneira, isto não importa, contanto que o inteiro comprimento dos braços consista em sete vezes a medida da face, de modo que entre a extremidade das mãos seja compreendida o mesmo comprimento do corpo. A qual se mede ainda em seis pés, tomados do calcanhar à ponta da unha, mais um sétimo pé diminuído em cerca de três dedos.”

46 ***A divisão colocada por Pino não corresponde à proporção correta. Para que haja igualdade nas medidas de divisão da face é necessário que a primeira comece da barba à parte inferior das narinas, a segunda, das narinas à sobrancelha, a última, da sobrancelha à parte superior da fronte. Ao invés das sobrancelhas, Pino afirma que a terceira linha de cisão encontra-se nos cílios dos olhos, em contraposição a Gaurico que se refere a *intercilia*, ou seja, “o entremeio das sobrancelhas,” e não *ciglia*, os cílios, como coloca Pino em seu tratado.

47 *Cf. GAURICO, Pomponio, *De Sculptura, a cura di H. Brockhaus, Leipzig, 1886, pp. 134 ss.*; citado por BAROCCHI, Paola. *Trattati del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*. Bari. Gius. Laterza e Figli Editore, 1960, pp. 403-404 “*Consideranda vero et ipsa inter se partium aualogia, quam alibi proportionem, heic ni fallor proprie comensum dixerimus. Quanta est longitudo ab interciliis ad summas nares, tanta erit productio menti ab iugulo; quantaque est ab summis naribus ad mentum, tanta ab iugulo ad imam gulam, hoc est semiportione; quantum est superioris labri intervallum ab ore heinc ad nares imas, tantumdem erit summarum narium prominentia ad labro, tandumdemque et oculorum ab interciliis ad interiores angulos concavitas. Praeterea in manibus, quod est extrinsecus ab summo ungue indice ad iuncturam hanc imam, continebitur semiportione. Ac rursus heinc ad eam qua brachio colligatur manus, alia; sic et intrinsecus ab summo ungue medio. Primus autem hic indicis articulus maior correspondebit fronti; secundus hic cum onychio ad extremum unguis, naso; primus item medii huic quod est ab naribus ad mentum; eiusdem secundus huic quod est ab imo mento ad inferioris labii supremum; eiusdem onychius huic quod est ab ore ad inferiora narium; in dicit eodem ab supremo labri superioris; maior pollicis articulus coaequabitur huic quod est ab mento ad summum labii inferioris; minor huic quod est ab nare ad eodem. Onychiorum autem articularum omnium dimēdiatam sibi partem occupabunt ungues. In latitudinem vero frons ab hac media, quam et discriminaticem appellare possumus, linea, heinc inde ad prima heic tempora definietur sua bis longitudine, ab interciliis ad extremos oculorum angulos*

atque heinc ad primas aureis harumque longitudo tantumdem. Id vero spacium quod est inter utramque extremitatem oculorum, ex duabus iisdem dimensionibus in tres partes distinctum, duas oculi, unam sibi intermedius nasus vindicavit. Oris latitudo, si per summum labii metiamur, respondebit fronti nasove, sin circino illi spacio, quod est pollicis articulo maiore definitum, ad labro superiore ad mentum. Pectoris latitudo faciebus continebitur duabus...”

BAROCCHI, Paola, op. cit., pp. 1737-1739 “Além disso é levada em consideração também a analogia das partes entre si, que em outro lugar temos chamado de proporção, e aqui se não estou errado, comensuração. Quão é a distância entre a raiz e a ponta do nariz, tanto será aquela do queixo à garganta, e quão é a distância da ponta do nariz ao queixo, tanto será aquela do pescoço, isto é, uma meia parte. Quão é a distância do lábio superior ao nariz, outro tanto será a saliência da ponta do nariz ao lábio, e outro tanto será a cavidade dos olhos nos ângulos internos a partir da zona do entremeio das sobrancelhas. Além disso nas mãos, o traço externo que vai da ponta da unha do dedo indicador à última articulação, será compreendido em uma meia parte, e em uma outra será compreendido o traço que vai do metacarpo ao pulso àquela junta, isto é, que coliga a mão com o braço. E o mesmo diga-se para o traço interno, a começar da ponta da unha ao dedo médio. Em seguida, a primeira falange do indicador, a maior, corresponderá à fronte; a segunda, junto com a falangeta até a ponta da unha, corresponderá ao nariz. Igualmente a primeira falange do dedo médio corresponderá ao traço que vai das narinas ao queixo; a segunda falange do mesmo dedo corresponderá ao traço que vai da ponta do queixo à parte mais alta do lábio inferior; a falangeta do mesmo dedo corresponderá ao traço que vai da boca à extremidade inferior do nariz; a falangeta do indicador corresponderá ao traço que chega ao mesmo ponto a partir da parte mais alta do lábio superior. A maior falange do polegar será igual ao traço que vai do queixo à parte mais alta do lábio inferior; a falange menor será igual à distância que corre do nariz até o mesmo ponto. Depois as unhas ocuparão a metade de todas as falangetas. Depois quanto ao comprimento, a fronte, medida a partir de sua linha mediana, que se pode chamar discriminadora, até o início das duas têmporas terá uma extensão duas vezes maior de sua altura. E igual serão as distâncias que intercorrem do espaço entre as sobrancelhas aos ângulos externos dos olhos, e daqui ao início das orelhas, e o comprimento destas últimas. O espaço que intercorre entre uma e outra

extremidade dos olhos é dividido, a partir de duas medidas idênticas, em três partes: duas são ocupadas pelos olhos, a intermédia pelo nariz. A largueza da boca, se a medirmos ao longo da superfície do lábio, corresponderá à frente ou ao nariz, se pelo contrário, a medirmos com o compasso, corresponderá aquele espaço, igual à articulação maior do polegar, que vai do lábio superior ao queixo. A largueza do peito será constituída de duas faces ...”

- 48 *Cf. LEONARDO *Trattato Della Pittura*, citado por BAROCCHI, Paola. *Trattati del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*. Bari. Gius. Laterza e Figli Editore, 1960, p. 404, nota 2 da p. 106 “Os mestres (da escultura) não confiam no juízo do olho, uma vez que ele sempre se engana, como prova quem quer dividir uma linha em duas partes iguais pelo juízo do olho, porque amiúde a experiência o engana.”
- 49 ***As quatro artes matemáticas: aritmética, geometria, astronomia e música, ou *quadrivium*.
- 50 *ALBERTI, op. cit., p. 77 “E quem duvida que a pintura não seja mestra ou certamente pequeno ornamento de todas as coisas? Tome o arquiteto se eu não erro, também o pintor as arquitraves, as bases, os capitéis, as colunas, frontispícios e similares a todas as outras coisas; e com regra e arte do pintor, todos os fabros, os escultores, toda oficina e toda arte se rege. Nem por ventura se encontrará arte alguma tão vilíssima, que não considere a pintura, tal que qualquer um encontre beleza nas coisas daquela que pode dizer nascida pela pintura.”
- 51 *Cf. CAMESASCA, E. in PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura*. A cura de Ettore Camesasca. Milano. Rizzoli Editore, 1954, p. 81, nota 6 “Frase um tanto obscura que poderia significar a faculdade inventiva ou então, que o homem consiga com o trâmite da pintura elevar-se à compreensão do mundo racional ao sensível, conceito que superaria aquele de Alberti.”
- 52 *ALBERTI, op. cit., p. 76 “E assim é certo que o semblante de quem já esteja morto vive longa vida por causa da pintura, e que a pintura tenha expresso os deuses que são adorados pelo povo, foi certamente sempre um grandíssimo dom dos mortais; e é por isso que a pintura assim muito favorece àquela pedra pela qual somos conjuntamente unidos aos deuses e a manter os nossos ânimos plenos de religião.” LEONARDO DA VINCI, op. cit., pp. 4-5 “A pintura representa ao sentido com mais verdade e certeza as obras da natureza, o que não fazem as palavras e as letras, mas as letras representam com mais

verdade as palavras ao sentido, o que não faz a pintura. Mas digamos ser mais admirável aquela ciência que representa as obras da natureza, do que aquela que representa as obras do obreiro, isto é, as obras dos homens, que são as palavras, como é a poesia e similares, que passam pela língua humana.”

- 53 *ALBERTI, op. cit., p. 76 “A pintura tem em si força divina não só pelo quanto se diz da amizade, a qual faz com que os homens ausentes estejam presentes, porém mais, faz com que os mortos depois de muitos séculos estejam quase vivos, de tal modo que com muita admiração do artífice e com muita voluptuosidade, se lhes reconhecem.”
- 54 *Id., ibid., p. 76 “... coisa nenhuma que seja tão preciosa me dará aquilo que feito pela pintura torna-se muito mais caro e muito mais gracioso. Coisas caras como o marfim, as gemas e similares, pela mão do pintor tornam-se mais preciosas e também o ouro trabalhado com a arte da pintura, se contrapesa com muito mais ouro.”
- 55 *LEONARDO DA VINCI, op. cit., p. 8 “Com a pintura se enganam os animais; eu já vi uma pintura que enganava o cão mediante a similitudine com o seu senhor, para a qual esse cão fazia grandíssima festa; e semelhantemente tenho visto os cães ladrarem e querer morder os cães pintados; e uma símia fazer infinitas extravagâncias contra uma outra símia pintada. Vi a andorinha voar e pousar-se sobre os ferros pintados que se estendem fora das janelas dos edifícios, todas as operações do pintor maravilhosíssimas.”
- 56 *** Os Antigos não consideravam a pintura como arte liberal, mas sim mecânica. A discussão de que a pintura devesse ser considerada como tal teve início na Idade Média, mas é no século XV que alguns pintores tomam a si a tarefa de defendê-la como Leonardo ao relacionar a pintura à ciência por ser criada através de preceitos matemáticos, e portanto concebida no intelecto. Pino retoma esta discussão e dá a sua contribuição à contenda que se assemelha à de Leonardo. Cf. CAMESASCA, Ettore in PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura*. A cura de Ettore Camesasca. Milano. Rizzoli Editore, 1954, p. 82, nota 2 “Na verdade entre todos os autores clássicos, somente Galeno defende que à pintura pertença a qualificação de arte liberal. De resto ainda durante as considerações da Idade Média, permanecia um comportamento de desconfiada oposição. Só com o Renascimento na *Cronica rimata*, do pai de Rafael, Giovanni Santi (morto em Urbino em 1494), e nos escritos de Francesco di Giorgio Martini (Siena, 1439 – 1502) aparece sustentado pela primeira vez o direito da pintu-

ra de ser colocada entre as artes liberais. Pino em particular em vários de seus argumentos diz respeito àqueles expressos por Alberti no livro *De Pictura*, e por Leonardo, e ali infunde um calor que faz desta passagem uma verdadeira e própria reivindicação de caráter social, diremos hoje, a pró dos pintores.”

- 57 *** Retomando a Alberti, Pino escreve “*fu la pittura tra quelle celebrata e approbata da tutti i filosofi, come referisce Laertio, Diogene e Demetri;*” faz de Diógenes Laércio e Demétrio três indivíduos distintos, quando na verdade são dois: Diógenes Laércio (século III d.C.), escritor grego, sobretudo gramático, autor das *Vite e sentenze dei filosofi*, reunidos em dez livros. E Demétrio Falério (Falero cerca de 350 – cerca de 285 a.C.), escritor, orador e político ateniense. Governou Atenas de 317 a 307 a.C. Peripatético, foi discípulo de Teofrastos. Escreveu numerosas obras, perdidas, de argumento filosófico, gramatical e histórico e de uma obra autobiográfica sobre sua experiência de governo.

ALBERTI, op. cit., p. 78 “Conta Diógenes Laércio que Demétrio fez comentários sobre a pintura.”

- 58 *** Julgo que, Pino tenha pretendido afirmar por meio desta sentença que um pintor não pode produzir na pintura efeito algum que provenha puramente de sua faculdade imaginativa; ele tem que seguir preceitos pictóricos. Como foi visto em sua discussão sobre a beleza, o pintor deve imitar as coisas vivas e próprias, e não produzir a obra unicamente a partir de sua imaginação. Assim, o que é pensado deve primeiro provir dos sentidos, daquilo que eles recolhem e se apercebem do verdadeiro, para depois ser levado à presença da idéia de maneira íntegra sem ser contaminado pela fantasia, de forma que o intelecto o entenda perfeitamente, por meio do que lhe é próprio, a sua faculdade intelectual (ou o juízo). Nesse sentido, estas “impressões” associadas ao juízo são elaboradas no intelecto vindo a ser uma “concepção mental” do que vai se transformar em arte. Portanto, segundo Pino, a pintura é uma arte intelectual, um “trabalho mental.” Por isso ela não deve ser denominada mecânica unicamente por causa de sua prática, que se concerne no lidar com a diversidade de cores ou com a circunscrição do pincel. A pintura é concebida primeiro no intelecto (e por meio de ordens geométricas) como também a sua prática está ligada ao pensar.

Conforme o exposto em nota anteriormente citada regras geométricas são inerentes à beleza natural e à beleza artística. O pintor constrói sua obra pela imitação da natureza e por preceitos matemáticos.

De modo que, segundo Pino, por não ser mecânica mas arte liberal, a pintura deveria estar unida às quatro ciências matemáticas. Não há uma afirmação clara no tratado, mas depreende-se desta última frase que Pino também considerava a pintura como uma ciência, do mesmo modo que Leonardo.

LEONARDO DA VINCI, op. cit., pp. 3-4-21 “É dito ciência aquele discurso mental o qual tem origem a partir de seus últimos princípios, dos quais nenhuma outra coisa pode-se encontrar na natureza que não seja parte dessa ciência, como na quantidade contínua, isto é, a ciência da geometria, a qual começando pela superfície dos corpos, encontra-se por ter origem na linha, termo dessa superfície; e nisto não restamos satisfeitos, porque nós conhecemos que a linha tem o seu termo no ponto, e o ponto é aquele do qual nenhuma outra coisa pode ser menor.”

“Nenhuma investigação humana pode demandar verdadeira ciência se esta não passar por demonstrações matemáticas, e se tu disseres que as ciências que principiam e terminam na mente têm verdade, isto não se admite mas se nega por muitas razões, e primeira porque em tais discursos mentais não acontece experiência, sem a qual nada dá de si certeza.”

“Digo ser mecânico aquele conhecimento que é gerado pela experiência e ser científico aquele que nasce e termina na mente, e outro ser semi-mecânico, o qual nasce da ciência e termina na operação manual. Mas parece-me que as ciências que são vãs e plenas de erros, são aquelas as quais não são natas pela experiência, mãe de toda a certeza e que não terminam em manifesta experiência, isto é, são aquelas na qual a sua origem, meio, ou fim, não passa por nenhum dos cinco sentidos.”

- 59 ** No italiano *quattrini*: moeda de cobre ou de prata de quatro *denari* cunhada em muitas oficinas italianas (denominadas *zecche*) em torno do século XIV, em particular em Roma e na Toscana. *Denaro*: unidade monetária de prata romana, republicana e imperial, primeiramente do valor de 10 *assi* e em seguida de 16; moeda de prata medieval instituída por Carlos Magno e base de seu sistema monetário. *Asse*: unidade da antiga moeda romana de bronze, divisível em doze onças, que variou no tempo de valor e de peso. *Oncia*: unidade de medida de peso usada na Itália e em outros países, primeira da adoção do sistema métrico decimal, com valores diversos, porém pelo mais em torno de 30 gramas.

- ⁶⁰ *GAIO PLINIO SECONDO, op. cit., pp. 293 e 295 “Ao tratar tais argumentos, nós perseguiremos uma brevidade útil ao nosso plano, todavia sem descuidar de nada que seja necessário ou conforme à natureza, e por primeira coisa diremos o quanto ainda resta em torno à pintura, arte há um tempo nobre – quando a procuravam reis e povos – e capaz de enobrecer aqueles os quais era digna de ser transmitida aos posteriores; agora porém foi suplantada completamente pelos mármore e até pelo ouro, ao ponto de que não só todas quantas são as paredes estão recobertas, mas têm-se ainda mármore marchetados e revestimentos marmóreos em forma de mosaico que representam coisas e animais.”
- ⁶¹ ***Pacúvio, Marco (*Marcus Pacuvius*) (Brindisi cerca de 220 – Taranto cerca de 130 a.C.). Poeta trágico latino, sobrinho de Ênio. Em Roma esteve em contato com os Sípiones. Escreveu *cothurnatae*, da qual se conhecem doze títulos (*Cryses*, *Niptra*, *Armorum indicium*) e uma *praetexta* (*Paulus*, para L. Emílio Paolo). Em sua obra prevaleceram temas de tons macábricos e patéticos.
- ⁶² ***Pino faz de Nero e Valentiniano um só indivíduo, conforme supõe-se constar da edição na qual ele leu Plínio. Foram ambos imperadores romanos. Nero, Lúcio Domício (*Neo Claudius Caesar Drusus Germanicus*) (*Anzio 37 – Roma 68 d.C.*). E Valentiniano (*Valentinianus*). Nome de três imperadores romanos. Segundo Camesasca Pino talvez se refira ao primeiro que viveu entre 321 a 375 d.C. (*Pannonia 321 – Brigezio 375*). Além do que Pino o denomina de Valentiniano.
- ⁶³ ***Severo Alexandre, Marco Aurélio (*Marcus Aurelius Severus Alexander*) (*Arca Cesarea 208 – Magonza 235 d.C.*). Imperador romano, último dos Severos.
- ⁶⁴ *ALBERTI, op. cit., p. 80 “Houve certamente um grande número de escultores e de pintores naqueles tempos, quando príncipes, plebeus, doutos e indoutos se deleitavam com a pintura, assim como entre os primeiros poderes das províncias quando se colocavam nos teatros tábuas pintadas e imagens. E procedeu no entanto que Paolo Emílio e não poucos de outros cidadãos romanos, entre as boas artes, benefícios e bem-aventurado viver, ensinavam aos filhos a pintura.”
- ⁶⁵ *id., *ibid.*, p. 79 “Muitas coisas semelhantes contou Plínio, pelas quais tu conhecerás os bons pintores que sempre tinham estado próximo de todos em muitas honras, tanto que muitos nobilíssimos cidadãos, ainda filósofos e não poucos reis, deleitavam-se bastante não só com coisas pintadas mas também ao pintá-las com sua própria mão. Lúcio Manílio, cidadão romano e Fábio, homem nobilíssimo foram pinto-

res; Turpílio, cavaleiro romano, pintou em Verona. Sitédio, homem que tinha sido pretor e pró-cônsul, conquistou um nome pintando. Pacúvio, poeta trágico, sobrinho de Ênio poeta, pintou Hércules no fórum romano. Sócrates, Platão, Metrodoro, Pirro, ficaram conhecidos pela pintura; Nero, Valentiniano e Alexandre Severo, imperadores, foram estudiosíssimos em pintura.”

GAIO PLINIO SECONDO, op. cit., pp. 313-315 “Também junto aos Romanos a pintura logo teve honra, se é verdadeiro que, da bastante famosa família dos Fábios derivou o cognome de Pintores e o primeiro que levou este cognome pintou o templo da Saúde no ano 450 de Roma (304 a.C.). Esta pintura durou até os nossos tempos, pois que o templo incendiou-se sob o principado de Cláudio. Depois daquela, teve grande fama no Fórum Boário, no templo de Hércules, a pintura do poeta Pacúvio. Nascido de uma irmã de Ênio, ele tornou ainda mais ilustre a arte da pintura com a sua fama de tragediógrafo. Em seguida porém a pintura não foi mais praticada pelos cidadãos de classe, a menos que não se queira recordar Turpílio, cavaleiro romano, proveniente de Veneza e nosso contemporâneo, cujas belas obras ainda hoje se conservam a Verona. Ele pintava com a mão esquerda, fato que não é recordado precedentemente por outros autores; deleitava-se com pequenos quadrinhos na velhice avançada Titédio Labeão, morto há pouco, já pretor, e ainda pró-cônsul da província Narbonense; mas foi ludibriado por esta atividade, porque veio a ser diretamente motivo de ignonímia. Resguardo à pintura foi ainda uma célebre decisão tomada por parte de ilustres homens romanos e dos quais não quero omitir a menção: o fato verificou-se quando Quinto Pédio, sobrinho de Quinto Pédio era ex-cônsul, triunfador e designado por César, ditador cujo co-herdeiro com Augusto, resultou mudo de nascimento. O orador Messala de cuja família era provinda a avó do menino, decidiu que ele deveria aprender a pintura, e o divino Augusto também aprovou. Mas o menino, que já havia feito grandes progressos naquela arte morreu.”

- ⁶⁶ *Id., *ibid.*, pp. 467-469 “Existiram também mulheres pintoras: Timarete, filha de Micone que pintou uma Diana, um quadro que se encontra em Éfeso, de pintura bastante antiga; Irene, filha e discípula do pintor Crátino, pintou a “Menina,” quadro que se encontra em Eleusis; “Calipso,” que pintou o “Velho e o Prestigiador Teodoro” e o “bailarino Alcistene;” Aristarete, filha e discípula de Nearco, que pintou um Esculápio. Iaia de Cízico, que permaneceu núbil, foi a Roma quando Marco Varrão era jovem e lá pintou seja a têmpera,

seja com cestro sobre marfim, retratos especialmente de mulheres; em Nápoles fez uma velha em um quadro de grande formato e além disso o seu auto-retrato ao espelho. Nenhuma outra mão foi mais veloz do que a sua a pintar e o fez com tanta arte, a ponto de superar em muito nos preços de venda os dois mais famosos retratistas daquela época, Sópoli e Dionísio, de cujos quadros estão plenas as pinacotecas. Foi também pintora uma certa Olímpíade, da qual sabe-se somente que teve como discípulo Autóbulo.”

67 *ALBERTI, op. cit., p. 80 “Ou melhor, foi ainda às mulheres honra o saber pintar. Marzia, filha de Varrão, foi louvada junto aos escritores porque sabia pintar.”

68 ***Varrão, Marco Terêncio (*Marcus Terentius Varro*) (*Rieti 116 – Roma 27 a.C.*). Erudito e polígrafo latino. De família plebéia foi ligado a Pompeu, e depois de sua derrota se aproximou de César, que lhe confiou o encargo de direção das bibliotecas públicas. Escreveu 74 obras em 620 livros em grande parte perdidos, compreendendo obras antiquárias; amplas compilações sobre povos, costumes e religiões; obras didascálicas; obras de história literária e linguística; tratados etimológicos, morfológicos e sintático-estilísticos; obras literárias de argumento filosófico, moral e político. A obra de Varrão em seu complexo, constitui uma das tentativas de compilação mais notáveis da cultura latina e essa influenciou por longo tempo poetas e literatos.

69 *LEONARDO DA VINCI, op. cit., p. 6-7 “A pintura se estende somente na superfície dos corpos, e a sua perspectiva se estende no acréscimo e decréscimo dos corpos e de suas cores, porque a coisa que se torna distante do olho perde tanto em grandeza como em cor, quanto ela adquire de remoção. Portanto a pintura é filosofia, porque a filosofia trata do movimento aumentativo e diminutivo, o qual se encontra na acima mencionada proposição; da qual faremos o contrário e diremos: a coisa vista pelo olho adquire tanto de grandeza, conhecimento e cor, quanto ela diminui o espaço interposto entre aquela e o olho que a vê. Quem vitupera a pintura, vitupera a natureza, porque as obras do pintor representam as obras daquela natureza, e por isto o mencionado vituperador tem carência de sentimento. Prova-se que a pintura é filosofia porque ela trata do movimento dos corpos na prontidão de suas ações, e também a filosofia se estende no movimento. Todas as ciências que terminam em palavras têm assim prestes tanto a morte como a vida, exceto a sua parte manual, isto é, o escrever, que é parte mecânica.”

“Se tu desprezares a pintura a qual é somente imitadora de todas as obras evidentes da natureza, por certo tu desprezarás uma sutil invenção, a qual com filosófica e sutil especulação considera todas as qualidades das formas: mar, lugares, plantas animais, ervas, flores, as quais são cingidas de sombra e lume. E verdadeiramente esta é ciência e legítima filha da natureza, porque a pintura é gerada dessa natureza; mas para dizer mais corretamente, diremos sobrinha da natureza, porque todas as coisas evidentes têm sido geradas pela natureza, entre as quais é nascida a pintura. Portanto, honradamente a chamaremos de sobrinha dessa natureza e parente de Deus.”

70 *GAIO PLINIO SECONDO, op. cit., pp. 377-379 “... mas a seguir superou todos aqueles nascidos antes dele, como também os posteriores, Apeles de Cos, florescido na 112a. Olimpíada. Pode-se dizer que sozinho ele fez mais progressos na pintura, do que todos os outros colocados juntos, publicando ainda volumes que continham as suas teorias. A graça de sua arte era incomparável, ainda sim tendo vivido na mesma época grandíssimos pintores, mas ainda admirando as suas obras, depois de tê-las todas louvadas, dizia que faltava nelas aquela peculiar graça que os gregos chamavam *charis*; todas as outras qualidades podiam bem possuí-las, mas nesta somente ninguém lhe era par. E atribuiu-se a ele um outro título de glória, admirando a obra de Protógenes, fruto de imensa fadiga, e de uma atenção meticulosa até ao excesso, disse de fato que em tudo era par a ele ou a ele superior. Porém em uma coisa somente Apeles lhe era superior, porque sabia tirar a mão de um quadro, o que é uma regra para não esquecer, freqüente excesso de escrúpulo prejudica o resultado. A sua simplicidade não foi inferior à sua arte.”

Cf. CORSO, Antonio, MUGELLES, Rossana e ROSATI, Gianpiero in GAIO PLINIO SECONDO. *Storia Naturale. Libro XXXV. Traduzioni e note di Antonio Corso, Rossana Mugellesi e Gianpiero Rosati. Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1988. p. 379 nota 1 do parágrafo 79 “Apeles nasceu em Éfeso ... pois que Plínio e Ovídio o definiram como “sendo de Cos,” é provável que ele tivesse sido condecorado com a cidadania desta ilha, onde se estabeleceu por ventura depois dos funerais de Alexandre, em 322 a.C., e o qual tinha dado a sua obra mais célebre, a Afrodite que surge do mar. A 112a. Olimpíada ocorreu entre 332-329 a.C., ela assinala provavelmente o momento central da vida do pintor (nascido em torno de 375 e morto cerca de 300 a.C.), quando ele celebrou em pinturas oficiais Alexandre à época de suas maiores empresas. A sua atividade de tratadista reentrava*

na tradição siciônica. Apeles com a estética da graça, fazia consistir a essência da obra de arte não em uma rica experiência especulativa e técnica, fruto de um longo processo aquisitivo (como os Sicíones), mas na capacidade de colher o momento criativo, que só se pode ter por natureza, ou então mais, afinar, mas não adquirir. Esta concepção individualística e que surgia do belo, reflete a época de Alexandre, caracterizada pelo afirmar-se através da personalidade de exceção e por uma concepção de mundo dominada pela “Fortuna,” em si mesma, instável e provisória.”

- 71 *** Conforme consta na edição da *Naturalis Historia*, pesquisada para a realização deste trabalho, de 1988, a favorita de Alexandre chamava-se Pancaspe.
- 72 *GAIO PLÍNIO SECONDO, op. cit., pp. 383-385 “Ou melhor, Alexandre com um episódio famosíssimo lhe demonstrou toda a sua estima. Tendo com efeito ordenado a Apeles que pintasse nua pela beleza de suas formas Pancaspe, uma de suas favoritas e predileta entre as outras, apercebendo-se que ele na medida em que executava a ordem, dela se havia enamorado, doou a Apeles a mulher; foi grande no ânimo, mas ainda maior pelo controle de si, e não é menos ilustre por este episódio que por qualquer outra vitória; com efeito ele venceu a si mesmo e não doou ao artista só a sua concubina, mas ainda uma mulher cara a ele, sem ser tampouco perturbado pelo respeito para com os sentimentos de sua favorita, ela que, tendo sido até ontem a mulher do rei, agora era a mulher de um pintor.”
- 73 *Id., ibid., p. 383 “(Apeles) Soube ser ainda muito afável e por isto foi bastante caro a Alexandre Magno, que costumava vir freqüentemente em sua oficina – com efeito, como dissemos, tinha ordenado com um edito que nenhum outro fizesse o seu retrato – mas quando começava a falar muito e com despropósito, Apeles o exortava gentilmente ao silêncio, dizendo-lhe que fazia rir os rapazes encarregados de misturar as cores. Um tal direito lhe conferia a sua autoridade frente ao rei, que por outra parte, tinha um caráter irascível.”
- 74 *** Demétrio, rei da Macedônia (cerca de 336 a 283 a.C.).
- 75 *GAIO PLÍNIO SECONDO, op. cit., pp. 401-403 “No mesmo período como foi dito floresceu também Protógenes, A sua pátria foi Cauno e pertencia a uma gente vinculada a Rodes. A extrema pobreza inicial e a excessiva escrupulosidade artística tornaram a sua produção limitada. Não parece possível estabelecer quem foi o seu mestre, alguns dizem que pintou naus até aos cinquenta anos e disso seria

prova o fato de que quando pintava em Atenas, no mais freqüentado dos lugares, os propileus do santuário de Minerva, onde fez o famoso Páralo e a Amoníade que alguns chamam Nausicaa, acrescentou também pequenas naus de guerra entre aquelas peculiares, que em jargão pictórico chamam-se *pareggia* (pormenores de preenchimento do quadro que ficam entre as figuras principais), para que ficasse claro que ao impelir suas obras por aqueles inícios é que elas chegaram a tal vértice de fama.”

- 76 *ALBERTI, op. cit., p. 7 “... e dizem que Rodes não foi queimada pelo rei Demétrio porque este receava que uma tábua de Protógenes percesse, podemos portanto afirmar que a cidade de Rodes foi resgatada dos inimigos por causa de uma só pintura.”
- GAIO PLÍNIO SECONDO, op. cit., p. 405 “Sobre seu exemplo diz-se que parece ter acontecido. Verificou-se com Nealce que fez a escuma de um cavalo obtida arremessando a esponja, no momento em que pintava o rapaz que entretinha o animal assobiando. Assim Protógenes deu um belo exemplo também pela fortuna. Próprio à causa deste Iálio – para não queimar o quadro que o representava – o rei Demétrio absteve-se de incendiar Rodes, dado que podia tomar a cidade somente por aquela parte na qual se encontrava o quadro; e deste modo, para poupar a pintura, perdeu a ocasião da vitória. Então Protógenes encontrava-se em sua hortazinha fora da cidade onde encontrava-se o acampamento de Demétrio, e por nada perturbado pela batalha interrompeu as obras iniciadas, senão quando foi chamado pelo rei. A este, que lhe perguntava com qual tranquilidade podia se encontrar fora dos muros, respondeu: “Sei que fazeis a guerra aos rodienses, não às artes.” O rei dispôs então a sua tutela às sentinelas, contente de salvar aquelas mãos cuja obra (Iálio) tinha poupado, e para não distraí-lo demasiado freqüente do trabalho, foi ele, o inimigo, que andou a encontrá-lo e, esquecendo os seus propósitos de vitória, quis contemplar em meio à batalha e aos assaltos às muralhas, a obra do artista.”
- 77 *Id., ibid., pp. 395-397 “As suas invenções beneficiaram também a arte dos outros; em uma só coisa ninguém pôde imitá-lo, que ao trabalho acabado ele passava uma mão de *atramentum* (verniz transparente à base de preto) de tal modo leve que, formando um estrato que se refletia, o qual produzia uma cor branca devido à luminosidade e ao mesmo tempo protegia a pintura da poeira e da sujeira; podia-se vê-lo somente observando de perto, mas também neste caso com extrema perspicácia; dosava a luz para evitar que a luminosidade das

cores golpeasse a vista, como que através de uma pedra especular, enquanto por quem observava à distância este procedimento tornava, sem fazer dar-se conta, mais destemperadas as cores demasiado acedidas.”

- 78 *Id., *ibid.*, pp. 393-395 “Existe ou existiu um cavalo seu pintado para uma contenda, na qual ele ofereceu apelação contra o juízo dos homens, recorrendo aquele dos mudos quadrúpedes. Tendo de fato se apercebido que os rivais estavam vencendo por corrupção dos juizes, fez vir os cavalos, mostrou a eles as pinturas dos participantes em separado, esses relincharam somente diante do cavalo de Apeles e isto aconteceu sempre ainda seguidamente, tanto que este procedimento pareceu uma contra prova do valor de sua arte.”
- 79 *Id., *ibid.*, p. 387 “Entre os amigos de Alexandre (Apeles) não tinha boas relações com Ptolomeu, sob cujo reino, foi impelido a Alexandria por uma violenta tempestade; foi convidado ao palácio real por um bufão de corte corrompido pelo ardid dos rivais do pintor. Ele foi portanto ao jantar e Ptolomeu indignado indicou-lhe os servos encarregados dos convites, para que lhe dissesse por qual deles tinha sido convidado, Apeles então tomou um pedaço de carvão apagado da lareira, desenhou sobre a parede um retrato no qual, já apenas iniciado, o rei reconheceu o rosto do bufão.”
- 80 *Id., *ibid.*, pp. 389 e 463-465 “Apeles tinha iniciado ainda uma outra *Vênus em Cos*, com a qual queria também superar a precedente. A morte em seguida o impediu e uma vez que dela tinha sido executada uma parte, não se conseguiu encontrar quem o substituísse na obra segundo os traços indicados.] [...] como a *Íris*, de Aristides, os *Tindarides*, de Nicômaco, a *Medéia* de Timômaco e a *Vênus* de Apeles da qual dissemos acima, são mais admiradas assim do que se tivessem sido finalizadas; nessa última de fato, podem-se observar as linhas do projeto da parte faltante, e colher então o próprio pensamento do artista e o lamento de sua mão vinda a faltar em plena atividade, o que seduz e alimenta a admiração do público.”
- 81 *Id., *ibid.*, pp. 397-401 “Contemporâneo de Apeles foi Aristides, de Tebas. Este foi quem primeiramente pintou o ânimo de seus personagens e expressou os sentimentos humanos que os gregos chamavam *ethos*, e também as paixões, mas era um pouco demasiado duro nas cores. Uma de suas obras foi a “*Criança*” que, depois da tomada de uma cidade arremessa-se sobre o seio da mãe que morre por causa de uma ferida, e compreende que a mãe ao também se aperceber disso teme que, secado o leite, a criança chupe o sangue. Alexandre Magno

tinha levado este quadro a Péla, sua pátria. Aristides pintou também uma batalha com os persas, compreendendo bem cem homens no seu quadro e para cada um destes, tinha prometido dez minas de Mnasone, tirano de Elatéia. Pintou também quadrigas em corrida e um súplice que parecia quase falar; caçadores com a presa; Leôncio, amiga de Epicuro, a menina que morre por amor ao irmão, ainda Baco e Ariadne admirados em Roma no templo de Ceres; um ator trágico com um menino, no templo de Apolo; a beleza deste quadro foi perdida por causa da imperícia de um pintor ao qual o pretor Marco Giunio havia dado para limpar, devido à iminência dos jogos apolinários. É possível admirar ainda no templo da Fé sobre o Capitólio, o quadro de um velho com uma lira através da qual ensina um menino. Pintou ainda um enfermo que jamais deixa de louvar; a sua arte foi apreciada ao ponto de que o rei Átalo, como conta-se, adquiriu um só quadro seu por cem talentos.”

- 82 **No italiano *talento*: antiga unidade de peso grega de 60 ou 50 minas e de peso diverso, segundo o sistema de peso em uso na região; moeda antigamente em uso na Grécia e na Palestina. *Mina*: unidade de peso grega de peso diverso segundo os sistemas, igual a 1/50 ou 1/60 do talento e a 100 ou 120 *dramme*. *Dramma*: a principal unidade monetária dos antigos gregos, de vários pesos, segundo os lugares e os tempos, com numeros múltiplos e submúltiplos.
- 83 **No italiano *ducato*: moeda de ouro italiana cunhada primeiramente em Veneza, depois também em outros estados italianos e estrangeiros.
- 84 *** Átalo II. Rei de Pérgamo (220 – 138 a.C.).
- 85 **No italiano *sesterzio*: pequena moeda romana originariamente de prata, depois de bronze, do valor de dois *assi* e meio, depois de quatro *assi*. *Asse*: vide nota 60.
- 86 **No italiano *libbra*: principal unidade de peso junto aos romanos e na Itália antiga, com diversos valores. Também unidade de peso da Itália na Idade Média e na época moderna, até a adoção do sistema decimal, com valores diversos segundo os lugares.
- 87 *** Lúcio Múmio. Cônsul romano que expugnou a cidade de Corinto no século II a.C.
- 88 *ALBERTI, *op. cit.*, p. 79 “Conta-se sobre os preços inacreditáveis das tábuas pintadas. Aristides Tebano vendeu uma única pintura por cem talentos ...”
GAIO PLINIO SECONDO, *op. cit.*, p. 319 “Mas o primeiro a conferir publicamente em Roma prestígio a quadros estrangeiros foi Lúcio

Múmmio, cuja vitória na Grécia deu-lhe o cognome de Acaico. De fato, no momento em que viu que o rei Átalo, na venda dos despojos de guerra, tinha comprado um quadro de Aristides por 600.000 moedas, que figurava Baco, maravilhou-se com o preço e suspeitando que naquela obra estivesse contida alguma virtude desconhecida por ele, quis novamente o quadro de volta, não obstante Átalo ter se lamentado muito disso, o expôs no templo de Ceres. Creio que tenha sido a primeira pintura estrangeira exposta em Roma, em seguida vejo que tornou-se de uso comum expô-las também no fórum.”

- 89 ***Candaule, rei da Lídia (antiga região da Ásia Menor ocidental entre a Mísia, a Frígia e a Cária, localizada à parte sul do Mar Egeu), no século VIII a.C.
- 90 *GAIO PLÍNIO SECONDO, op. cit., p. 347 “Por ventura não é outro tanto manifesto que o quadro do pintor Bularco no qual era figurada a batalha dos Magneti foi comprado a peso de ouro por Candaule, rei da Lídia, último dos Heráclios, chamado também Mírsilo? Grande assim era já naquele tempo a reputação da pintura! O fato deve ter acontecido em torno da época de Rômulo, pois que Candaule morreu na 18a. Olimpíada ou, como dizem alguns, no mesmo ano de Rômulo; já aquele tempo, se não me engano, vê-se bem como aquela arte tinha alcançado um tal grau de perfeição por conquistar a celebridade.”
- 91 *** Calígula (*Caius Iulius Caesar Germanicus*) (Anzio 12 – Roma 41 d.C.). Imperador Romano.
- 92 *** Conforme consta da edição da *Naturalis Historia*, pesquisada para a realização deste trabalho, de 1988, não foi Pôncio, legado de Calígula, o homem que se enamorou por uma Helena pintada, mas sim o próprio imperador que caiu de amores pela pintura. GAIO PLÍNIO SECONDO, op. cit., pp. 311-313 “Semelhantemente a Lanúvio, onde Atalanta e Helena tinham sido figuradas uma próxima à outra nuas pelo mesmo artista, ambas de perfeita beleza (mas uma representada como virgem), não danificadas nem mesmo pelo abalo do tempo. O Imperador Caio Calígula, enamorado dela tentou levá-la de lá, teria conseguido se a natureza do reboco tivesse permitido.”
- 93 *Id., ibid., pp. 365-371 “Parrásio, nascido em Éfeso, deu também uma grande contribuição à pintura. Primeiramente deu a ela a simetria, primeiro cuidou das peculiaridades da fisionomia, da elegância dos cabelos, da beleza da boca, e por reconhecimento de outros artistas, conquistou o primado nas linhas de contorno do corpo, e isto

constitui em pintura o máximo requinte... Pintou o povo ateniense com um recurso pictórico deveras engenhoso. De fato, o mostrava com caracteres variáveis: irascível, injusto, inconstante, ao mesmo tempo aplacável, clemente, misericordioso, vaidoso, sublime, humilde, feroz, tímido, e tudo isso junto. Também ele pintou um Teseu, que encontrava-se em Roma no Capitólio, e um Navarco, vestido de uma couraça; e num só quadro que está em Rodes, pintou Meleagro, Hércules e Perseu; este quadro foi golpeado três vezes por um raio sem que tivesse sido danificado, o que acresce a sua celebridade... Artista fecundo certamente, mas ninguém se vangloriou com mais arrogância pela fama artística do que ele; de fato deu também a si próprio alcunhas chamando-se “o homem da doce vida” e em outros versos: “príncipe da arte pictórica,” por ele levada à máxima perfeição, mas sobretudo dizia ter nascido da estirpe de Apolo e de ter pintado Hércules que se encontra a Lindo, no modo que freqüentemente o tinha visto em sonho...”

- 94 *Id., ibid., pp. 361-363 “Conta-se que Parrásio veio a contenda com Zêuxis; enquanto este apresentou uma uva bem pintada a tal ponto que os pássaros miseravam-se a voar sobre o quadro, Parrásio expôs uma tenda pintada com muita veracidade de maneira que, Zêuxis pleno de orgulho pelo juízo dos pássaros, solicitou que, tirada a tenda finalmente fosse mostrado o quadro; depois de ser dar conta do erro, concedeu a vitória a Parrásio com nobre modéstia; se ele havia enganado os pássaros, Parrásio tinha enganado a ele, um pintor.”
- 95 *GAIO PLÍNIO SECONDO, op. cit., p. 363 “Conta-se que em seguida Zêuxis também pintou um menino que levava uma uva e sobre a qual, como de costume voavam os pássaros; onde com a mesma espontaneidade, colocou-se frente ao quadro irritado e disse: “Pintei a uva melhor do que o menino, porque se também eu o tivesse feito bem, os pássaros deveriam ter medo dele.”
- 96 *Id., ibid., p. 361 “Exprobrava-se-lhe todavia de ter feito demasiado grande as frentes e as articulações ...”
- 97 *ALBERTI, op. cit., p. 81 “Que seja lícito confessar por mim mesmo: se mais pelo meu prazer me dou a pintar, não é coisa rara quando entre outras de minhas maiores ocupações eu encontro o ócio; ali com tanta voluptuosidade estou firme ao trabalho de tal modo que freqüentemente me maravilho por ter passado assim três ou quatro horas.”
- 98 *Id., ibid., p. 80 “Ou melhor, a própria natureza parece deleitar-se ao pintar, a qual vemos o quanto nas fissuras dos mármore

frequentemente ela pinta hipocenturos e mais faces de reis barbados e cabeludos.”

99 *** A circunscrição para Pino representa o esboço da pintura, ou seja, linhas e claros-escuros. Já para Alberti a circunscrição significa o contorno da superfície.

100 ** No italiano *carta tinta*: “A denominação *carta tinta* se deve ao fato de que a superfície dos primeiros papéis utilizados, como a *carta bambagina* (ou *bambycina*) não tinha uma cor agradável portanto precisava ser corrigida no estúdio. Era modificada de diferentes maneiras: podia ser reforçada e passada no gesso e polida como no caso do gesso dos painéis de madeira. Quando foi possível ter papéis melhores, estes eram coloridos, fosse esfregando-lhes a superfície com o pó de cinábrio (*carta rossa*) às vezes misturado com osso pulverizado, fosse passando uma tinta de aquarela à base de água gomada e de *terras* (boas para cobrir) que acentuavam a gama dos ocre (vermelhos, amarelos, terra escura, terra verde) e até mesmo às vezes, com uma tintura de anil ou ainda com uma tinta de bistre. O carbono e o branco de chumbo associados davam também uma cor cinza, perfeita para a meia-tinta do claro-escuro.” Cf. RUDEL, Jean, *A técnica do desenho*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1980, pp. 67-68. (Vide referência em Cennino Cennini, *Il Libro dell'arte*).

101 ** No italiano *lapis nero*: “pedra negra ou pedra da Itália: xisto argiloso carbonífero semiduro, de grão compacto, que contém às vezes inclusões de cristais silicosos. Ela pode ser cortada na massa, mas também pode ser tratada por trituração e por lavagem; dela se fazem bastonetes. A pedra negra, qualquer que tenha sido a sua forma, representou, em relação à pena, uma verdadeira revolução no desenho italiano. Contanto que a sua textura seja homogênea, ela permite, com efeito, um traço preciso, ligeiramente graxo, suave. Ela sublinha bem as inflexões que lhe queira dar a mão, assegurando assim boas gradações no modelado. Por isso, ela levou os artistas florentinos do século XV a praticar pouco a pouco um desenho menos incisivo que aqueles feitos com a pena, mais nitidamente linear, já captando de algum modo uma sensação de espaço.”

Cf. RUDEL, op. cit., pp. 56-57.

102 * No italiano *biacca*: alvaiade. GAIO PLINIO SECONDO, op. cit., pp. 281-283 “Também o *psimizio*, isto é o alvaiade, provém das oficinas de onde se trabalha o chumbo, o mais famoso fabrica-se em Rodes. Obtém-se colocando pela raspagem do chumbo muito fino sobre um vaso de vinagre fortíssimo fazendo-a assim destilar. Isto

que cai no vinagre uma vez seco, vem a ser esmagado, peneirado e de novo misturado ao vinagre; vem dividido em pastilhas e posto a secar ao sol no verão. Prepara-se também de um outro modo: em recipiente de barro para vinagre coloca-se o chumbo e deixa-se fechado por dez dias, então raspado para fora daquela espécie de depósito o que é formado, novamente o chumbo é colocado no vinagre até que não se dissolva de todo. Isso que é raspado para fora vem a ser triturado, peneirado e aquecido em pratos, e misturado novamente com espátula até que se torne rubro e semelhante à sandáraca (arsênico rubro); então vem a ser lavado em água doce até que nem todas as manchazinhas desapareçam; depois seca-se como tínhamos dito precedentemente e divide-se em pastilhas. O alvaiade tem as mesmas propriedades das substâncias tratadas acima, só que a sua ação é mais branda dentre todas; serve além disso às mulheres para clarear a pele; se bebida é venenosa como a espuma de prata. Enfim, também o alvaiade se aquecido, torna-se rubro.”

CENNINI, Cennini. *Il Libro dell'Arte*. Edizione riveduta e corretta sui codici per cura di Renzo Simi. Lanciano R. Carabba Editore, 1933, pp. 47-48 “O branco é uma cor feita por alquimia do chumbo, que se chama alvaiade Este alvaiade é forte, ardente e se encontra como pãezinhos ou como pastilhas, na forma de pequenos recipientes. E se quiseres conhecer aquele que é o mais fino, tome sempre daquele de cima de sua forma, que é semelhante a uma taça. Quanto mais se tritura esta cor, mais ela se torna perfeita e é boa para tábuas. Bem que se pode ainda empregar em muro. Conserve dela o quanto puder, porque pelo espaço de tempo vem a ser negra. Tritura-se com água clara, resistirá a todas as temperaturas e ela é o teu guia para clarear toda cor na tábua, como ti faz o branco no muro.”

103 * No italiano *toccar d'acquaticie*: Cf. CAMESASCA, Ettore in PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura*. A cura de Ettore Camesasca. Milano. Rizzoli Editore, 1954, p. 85, nota 7 “*Pacquerellare con inchiostro diluito in acqua*.” [o aquarelar com tinta diluída em água]. Segundo Cennini o “aquarelar com tinta diluída em água” era um preparado para criar sombras em cartas-tintas.

CENNINI, op. cit., p. 34 “Como tu podes branquear as aguadas de alvaiade, assim como tornar escuro de aguada de tinta: ainda eu te aviso, quando tu fores mais prático a querer perfeitamente branquear com aguada, assim como fazes a aguada de tinta, tome o alvaiade triturado com água e tempere-o com gema de ovo, e esfume ao modo da aguada de tinta.”

- 104 **No italiano *penna*: pena ou cálamo. As penas utilizadas para o desenho no século XVI, podiam ser: de ave (ganso, peru, cisne, corvo ou gralha) e a pena vegetal de junco (ou bambu).
- 105 *ALBERTI, op. cit., p. 87 “Composição é aquela razão de pintar através da qual as partes das coisas vistas se colocam conjuntamente na pintura. A obra do pintor torna-se grandíssima como um colosso; mas quanto à história, maior louvor pelo engenho rende a história que seja um colosso. Parte da história são os corpos, parte dos corpos os membros e parte dos membros, a superfície. Portanto, as primeiras partes do pintar são as superfícies. Nasce da composição da superfície aquela graça nos corpos a qual denominam beleza. Vede um semblante que tenha em sua superfície algo de grande e algo pequeno, ali bem relevados e aqui bem atrás recôndito, semelhante ao semblante das velhinhas, o qual é de um aspecto brutíssimo. Mas aqueles semblantes que tenham as superfícies unidas de modo que apanhem sombras e lumes amenos e suaves e não tenham aspereza alguma de cantos relevados, certamente diremos serem estes semblantes formosos e delicados. Portanto, nesta composição de superfícies muito se buscam a graça e a beleza das coisas, parecendo-me a quem queira segui-las não haver nenhuma outra mais apta e mais certa via do que tirá-las da natureza, colocando a mente no modo com o qual a natureza maravilhosa artífice das coisas, bem tenha composto as superfícies em belos corpos.”
- 106 *Id., *ibid.*, pp. 91-92 “Direi ser aquela história copiosíssima, quando aos seus lugares estejam mesclados velhos, jovens, meninos e meninas, mulheres, crianças, frangos, cachorrinhos, passarinhos, cavalos, ovelhas, edifícios, províncias e todas as coisas semelhantes. E louvarei qualquer copiosidade que se refira àquela história a qual intervenha onde, quem quer que observe por cima, esteja contemplando todas as coisas, de modo que ali a copiosidade do pintor adquira muita graça. Mas pretenderei que esta copiosidade seja ainda ornada de certa variedade moderada, grave em dignidade e verecúndia.”
- 107 *Id., *ibid.*, p. 98 “Do mesmo modo ainda se fazem as pregas e que elas nasçam como o tronco da árvore e seus ramos. Nestas portanto seguem-se todos os movimentos tal que nenhuma parte do pano esteja sem um vácuo de movimento, mas sejam, o quanto freqüentemente me recordo, os movimentos moderados e doces, antes, que apresentem graça a quem mire a maravilha sem fadiga alguma (do pintor). Mas como se queiram assim os movimentos

- dos panos, sendo estes de natureza pesada e contínua ao cair por terra, seria bom na pintura colocá-los à face do vento zéfiro ou austro que sopra entre as nuvens, onde os panos ventilam.”
- 108 ***Galeno. (Pérgamo 129 – Roma cerca de 200 d.C.). Médico e filósofo grego.
- 109 *ALBERTI, op. cit., p. 104 “E faça-se deleitar-se com os poetas e oradores, porque eles têm muitos ornamentos comuns com os pintores e são copiosos no conhecimento de muitas coisas; muito ajudarão ao belo compor da história, da qual todo louvor consiste na invenção, as quais costumam ter esta força quando vemos que sem a pintura, por si só a bela invenção está grata.”
- 110 *Cf. CAMESASCA, Ettore in PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura*. A cura de Ettore Camesasca. Milano. Rizzoli Editore, 1954, p. 85, nota 9 “Sante Zago (nascido em Veneza em uma data imprecisa e morto entre 1556 e 1568). Em 1530 aparece inscrito no registro da fradaria (do italiano *fraglia* ou *frataglia*, no vêneto corporação medieval de artes e ofícios) veneziana dos pintores com esta denominação: “Santo figurador, denominado El Zago,” sobretudo hábil fresquista. Decorou várias fachadas de edifícios venezianos, especializando-se em representar “histórias romanas ..., fantasias ... e várias invenções (Ridolfi), porém desta atividade subsiste somente algum pequeno vestígio (tampouco de modo concorde a ele atribuído) da fachada do Palácio Bárbaro, no campo F. Morosini de Veneza. Nesta cidade, Boschini faz menção como pertencente a ele um “Tobias com o anjo,” na Igreja de Santa Caterina, obra que mais modernamente chega a ser atribuída a Ticiano jovem ou, de qualquer maneira, ao círculo de Ticiano, do qual não teria feito parte Zago, tendo ele se orientado melhor em direção ao “Maneirismo” da Itália central (von Hadeln), como faria fé o tema que, no dizer de Dolce, Sante preferiu decorar em uma fachada, o “Crepúsculo de Michelângelo.”
- 111 **No italiano *paesi*: país, região, território, nação, pátria, aldeia. Do latim *pagus*: aldeia, povoação, distrito. De *paese* originar-se-á a palavra *paesaggio*. *Paese* é constante tanto no tratado de Pino, quanto no *Trattato della Pittura*, de Leonardo. Penso que nos dois contextos ele tenha a acepção de “fundos paisagísticos,” portanto optei pela acepção “paisagem.”
- 112 *ALBERTI, op. cit., pp. 91-92 e 111 “Deverá ser a história aquela a qual tu possas louvar e se maravilhar, tal que com suas afabilidades se apresente assim ornada e agraciada, de modo que ela mantenha com leite e movimento de ânimo qualquer douto ou indouto que

a mire. Aquilo que primeiramente dá voluptuosidade à história vem da copiosidade e variedade das coisas ...”

“Mas em toda história a variedade sempre foi jubilosa e primeiro de tudo, sempre foi agraciada aquela pintura na qual estejam os corpos muito dissimilares em suas posturas. Ali portanto estejam alguns eretos que mostrem toda a face, com as mãos no alto e com os dedos jocosos, firmes em um pé. A outros seja o semblante contrário e os braços condescendentes, com os pés unidos; e assim a cada um esteja o seu ato e a flexão dos membros; outros que se sentam, outros pousam sobre um joelho, outros se deitam. E se assim ali for lícito, esteja algum desnudo ou algumas partes desnudas e partes vestidas, mas sempre servindo à vergonha e à pudicícia.”

“Porque a história é suma obra do pintor, na qual deve haver copiosidade e elegância de todas as coisas, convém cuidar para que saibamos pintar não só um homem, mas ainda cavalos, cães, todos os outros animais e todas as outras coisas dignas de serem vistas. Isto assim convém para bem fazer copiosa a nossa história.”

LEONARDO DA VINCI, op. cit., pp. 72-73 “Nas histórias os homens devem ser de várias compleições, idades, carnações, atitudes, adiposidades, magrezas; grossos, finos, grandes, pequenos, gordos, magros, ferozes, civilizados, velhos, jovens, fortes e musculosos, frágeis e com poucos músculos, alegres, melancólicos, com cabelos abundantes e distendidos, curtos e longos, movimentos prestes e lânguidos, e do mesmo modo, várias vestimentas, cores e qualquer outra coisa que essa história requeira.”

“Deleite-se o pintor nas composições das histórias com a copiosidade e variedade e evite o replicar alguma parte que naquela seja feita, a fim de que a novidade e abundância atraia a si e deleite o olho do observador. Digo que na história se requer acontecendo aos seus lugares, mistos de homens de diversas efigies, com diversas idades e vestimentas, juntamente mistos com mulheres, meninos, cães, cavalos, edifícios, campinas e colinas.”

113 *Id., ibid., p. 72 “É sumo erro do pintor fazer semblantes que se assemelham a um outro, do mesmo modo como a réplica dos atos é um vício grande.”

114 *ALBERTI, op. cit., p. 87 “Grandíssima a obra do pintor que seja como um colosso; mas a maior história louva o engenho que a torna um colosso.”

115 ***Esta frase insere Pino no grupo de autores retóricos do *ut pictura poesis*, assim como a poesia a pintura, ambas aparentadas como dis-

ciplinas à Retórica. Às partes da Retórica: *inventio, dispositio e elocutio*, corresponderiam respectivamente às da pintura: *invenzione, disegno, colorir*.

Se por um lado Pino estabelece uma relação entre a pintura e a poesia, Leonardo discorre sobre a diferença de ambas, defendendo a primazia de pintura em relação à poesia.

LEONARDO DA VINCI, op. cit., pp. 4-5-7-12 “... porque a poesia põe as suas coisas na imaginação das letras, e a pintura realmente concede as mesmas fora do olho, o qual recebe as similitudes não de outra maneira como se elas fossem naturais, e a poesia lhes dá sem essa similitude, porque não passam à impressão pela via da virtude visiva como a pintura.”

“A pintura representa ao sentido de modo mais verdadeiro e com mais certeza as obras da natureza, o que não fazem as palavras ou as letras, mas as letras representam de modo mais verdadeiro a palavras ao sentido, o que não faz a pintura.”

“A pintura serve mais dignamente ao sentido do que a poesia, e faz de modo mais verdadeiro as figuras das obras da natureza do que o poeta, e são muito mais dignas as obras da natureza do que as palavras, que são obras do homem, porque tal proporção é das obras dos homens para aquelas da natureza, assim como é daquela que é do homem para aquela que é de Deus.”

“A pintura é uma poesia que se vê e não se sente, e a poesia é uma pintura que se sente e não se vê. Portanto estas duas poesias, ou se quiseres dizer duas pinturas, têm permutado os sentidos através dos quais elas deveriam penetrar no intelecto. Porque se uma e outra são pintura, devem passar do sentido comum para o sentido mais nobre, isto é, o olho; e se uma e outra é poesia, elas têm que passar pelo sentido menos nobre, isto é, o ouvido.”

“A pintura é uma poesia muda e a poesia é uma pintura cega e uma e outra vêm imitando a natureza quanto é possível com suas potências e por uma e por outra pode-se demonstrar muitos costumes morais, como fez Apeles com a sua “Calúnia.” Mas pela pintura porque serve ao olho, sentido mais nobre do que os ouvidos, objeto da poesia, dela resulta uma proporção harmônica.”

116 *ALBERTI, op. cit., pp. 104 e 105 “E faça-se deleitar-se com os poetas e oradores, estes têm muitos ornamentos comuns com os pintores e são copiosos no conhecimento de muitas coisas; muitos serão úteis ao belo compor da história, da qual todo louvor consiste

na invenção, a qual costuma ter esta força quando vemos que, sem a pintura por si só a bela invenção está agraciada.”

“Portanto se vê quanto louvor apresentam semelhantes invenções ao artífice, assim aconselho a cada pintor que muito se familiarize com os poetas, retóricos e outros semelhantes doutos em letras, para que esses homens doem novas invenções ou certamente ajudem ao belo compor de sua história as quais por certo adquirirão em sua pintura, muito louvor e nome.”

117 *Id., *ibid.*, p. 92 “Censuro aqueles pintores os quais onde querem parecer copiosos em nada deixam vácuo, ali não composição mas dissoluta confusão disseminam, portanto assim não parece que na história haja qualquer coisa digna, mas sim, que ela esteja em tumulto envolvida.”

118 *Id., *ibid.*, p. 113 “Não em poucas coisas mais se preza a diligência do que o engenho, mas é conveniente evitar aquela dizimação daqueles os quais, querendo que em toda coisa não exista vício, devendo tudo ser demasiado limpo, fazem com que em suas mãos a obra torne-se antes velha e suja do que terminada.”

“Merecidamente isto, porquanto bem seja conveniente esforçar-nos quanto em nós seja engenho para que as coisas sejam bem feitas com nossa diligência; mas também querer em todas as coisas, mais do que a ti seja possível, parece-me ato de pertinácia e bizarrice, não de homem diligente.”

“Portanto para as coisas deve-se ter diligência moderada, e tenha em si o conselho dos amigos e ao pintar abra-se a quem quer que seja que venha e ouça a cada um.”

119 *A afirmação de Pino condenando o uso do “véu” remonta a Leonardo e em divergência a Alberti. Cf. LEONARDO *Trattato Della Pittura*, citado por BAROCCHI, Paola. *Trattati del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*. Bari. Gius. Laterza e Figli Editore, 1960, p. 412, nota 3 da p. 116 “Existem alguns que por meio de vidros, papéis ou véus transparentes observam as coisas feitas pela natureza e ali nas superfícies das transparências as perfilam; e a elas com as regras das proporcionalidades circundam de perfis, acrescentando-lhes algumas vezes em seu interior claros-escuros, marcando-lhes a posição do lugar, a quantidade e figura das sombras e lumes. Mas isto é para ser louvado naqueles que sabem fazer da fantasia próximo aos efeitos da natureza, mas os quais só usam tal discurso para tirar uma certa quantidade de fadiga, a para não faltar em nenhuma partícula a verdadeira imitação daquela coisa, que com precisão deve-

se fazer assemelhar. Mas esta tal invenção é para ser vituperada naqueles que não sabem por si retrair nem discorrer com seu engenho, porque com tal preguiça eles o destroem, assim como jamais sabem operar alguma coisa boa sem tal ajuda.”

120 *ALBERTI, *op. cit.*, p. 90 “Portanto assim convém que todos os membros condigam a uma espécie e ainda pretendo que, os membros correspondam a uma cor, porquanto quem tenha o semblante rosado, cândido e venusto, a este pouco condiz o peito e outros membros brutos e indecorosos.”

121 *LEONARDO DA VINCI, *op. cit.*, p. 176 “Devem-se retratar os panos do natural, isto é, se quiseres fazer pano de lã, use as pregas segundo aquele, e se for de seda ou pano fino, rústico, de linho, ou véu, a cada um vá diversificando as suas pregas, e não faça vestimentas como fazem muitos, sobre modelos cobertos de papéis ou courama fina, porque te enganarás fortemente.”

122 *ALBERTI, *op. cit.*, p. 76 “E quanto às delícias de um ânimo honestíssimo e à beleza das coisas, acrescente-se que pela pintura pode-se por outro lado e antes de tudo por quem vê, que a mim não dará coisa nenhuma tão preciosa a qual não seja feita pela pintura de modo muito mais caro e gracioso. O marfim, as gemas e outras coisas caras semelhantes, pela mão do pintor tornam-se mais preciosas e ainda o ouro trabalhado com a arte da pintura se contrapesa com muito mais ouro. Antes ainda o próprio chumbo, metal entre outros vilíssimo, feito nas figuras pela mão de Fídias ou Praxíteles, estimar-se-ia mais precioso que a prata.”

123 ***No italiano *rimesso: tarsia* em madeira de diversas cores. *Tarsia*: técnica decorativa em lenho ou pedra, que consiste no encostar elementos de várias cores ligando-os segundo um desenho preestabelecido. *Rimesso/tarsia*: poderia ser também marchetaria: obra composta de diferentes bocados de madeira preciosa, de marfim, ou de pedras duras e de cores variadas, que se aplicam sobre uma peça qualquer de madeira, apresentando à vista um desenho, um mosaico. Poderia ser também mosaico: embutido de pedras mais ou menos pequenas de várias cores, com que se formam figuras e outros desenhos, imitando pintura. *Camesasca* refere-se a *rimesso* como *intarsio*, que seria: em ebanisteria, arte do ebanista (marceneiro, ensamblador), trabalho que consiste no inserir em uma superfície lenhosa, pedacinhos de madeira de outra cor, fragmentos de materiais raros e de valor, quais tartaruga (substância óssea, semitransparente e de bela cor, extraída das placas córneas da tartaruga, usada

para pentes, varetas de leque, montagem de óculos), madrepérola e similares, para obter particulares efeitos decorativos.

Penso que ao afirmar que as cores não devem ser como o *rimesso*, Pino queira dizer que as cores não devem aparecer na pintura nitidamente separadas umas das outras, como acontece com essa técnica decorativa, mas, muito bem unidas.

ALBERTI, op. cit., pp. 101-102 “Será esta comparação ali na beleza de cores mais claras e mais leves; e encontra-se certa amizade entre as cores, porque uma junto com a outra faz com que sejam apresentadas com dignidade e graça. A cor avermelhada próxima ao verde e ao celeste dão conjuntamente honra e vista. A cor branca não só próxima ao cinzento e ao cróceo, mas quase próximo a tudo que foi colocado, apresenta alegria. As cores obscuras estão entre as claras não sem alguma dignidade e assim as claras bem se envolvem entre as obscuras. Assim portanto, para o quanto eu disse, o pintor disporá de suas cores.”

124 *ALBERTI, op. cit., p. 82 “Deste modo digo que, nesta circunscrição deva-se observar muito que ela seja feita de linhas finíssimas, tal que quase se evite sejam vistas. Nas quais costumava Apeles pintor exercitar e rivalizar com Protógenes.”

GAIO PLINIO SECONDO, op. cit., p. 381 “Entre Protógenes e Apeles aconteceu um divertido episódio. Protógenes vivia em Rhodes e Apeles tendo lá desembarcado, subitamente dirigiu-se à sua oficina; ansioso por conhecer diretamente as obras daquele artista, que lhe era conhecido unicamente pela fama. Protógenes estava ausente e uma velha era a única que custodiava um quadro de notável grandeza posto sobre o cavalete. Ela respondeu que Protógenes estava fora e Apeles pediu para que ela lhe dissesse que ele o havia procurado. “Isto” disse Apeles e tomando um pincel traçou no quadro uma linha colorida extremamente fina. No retorno, a velha contou a Protógenes o que era sucedido. Conta-se que o artista ao ver a sutileza da linha, no primeiro momento disse que tinha vindo Apeles – nenhum outro podia fazer nada assim perfeito; em seguida no interior daquela traçou uma linha mais fina de outra cor, e indo embora ordenou a ela que, se Apeles retornasse ela deveria mostrá-la e acrescentar que este era o homem que ele procurava. E assim foi. Com efeito, Apeles retornou e envergonhando-se de ter sido vencido, com uma terceira cor cortou pelo meio as linhas, não deixando mais espaço para um traço mais fino. Mas Protógenes reconhecendo-se vencido, precipitou-se ao porto para procurar o hóspe-

de e decidiu assim como estava, de deixar aos posteriores aquele quadro, objeto de admiração para todos, mas em particular para os artistas.”

125 *ALBERTI, op. cit., p. 98 “Resta falar sobre a recepção de lumes. Nos rudimentos acima demonstramos suficientemente o quanto os lumes têm força ao se variar as cores, porque ensinamos como pelo modo como está uma determinada cor, segundo o lume e a sombra que ela recebe a sua vista se alterará.”

126 *LEONARDO DA VINCI, op. cit., pp. 46, 51 e 58 “O lume para retratar do natural deve ser o transmontano, a fim de que não tenha mudança, e se tu fizeres ao meio-dia, tenhais a janela empanada, a fim de que o sol iluminando todo o dia não tenha mudança. A altura do lume deve ser situada de modo que todo corpo faça uma sombra tão longa por terra, quanto é a sua altura.”

“O lume grande e alto e não demasiado potente será aquele que tornará as particularidades dos corpos muito agraciadas.”

“A pintura deve ser vista de uma única janela, como aparece por razão dos corpos assim feitos, ou se tu quiseres fazer um retábulo redondo, necessitas fazê-lo longo a esta similitudine, e estar tão atrás que este encurtando, pareça redondo.”

127 *ALBERTI, op. cit., p. 107 “E em todas as partes vos aprazera não somente produzir-lhes similitude porém mais, acrescentar-lhes beleza, pois que na pintura a vaguidade (enquanto beleza e graça) não é menos agraciada quando requerida.”

“Por isto auxiliar-vos-á tomar de todos os belos corpos cada parte louvada e sempre aprenda muita vaguidade, esforce-se com estudo e com indústria, bem que sendo tal coisa difícil, porque elas não se encontram em um só corpo com consumada beleza, mas estão dispersas e são raras em mais corpos.”

128 *No italiano *scudo*: moeda de ouro ou prata, de vários valores portadora do escudo (peça em que se representam os brasões da nobreza; fundo ou campo sobre os quais se representam as figuras das armas nobiliárias; arma defensiva de forma geralmente circular, oval ou oblonga, mas que podia também apresentar outras variadas configurações, e que se enfiava no braço esquerdo por meio de braçadeiras) do príncipe ou do Estado emitentemente figurado sobre uma das faces.

129 *CENNINI, op. cit., p. 41 “O vermelho é uma cor que se chama laca. É uma cor artificial. Todas elas têm muitas receitas, mas eu te aconselho pelo teu dinheiro que apanhes as cores feitas, por amor à

prática; mas guardai de conhecer a boa porquanto é feita com mais critérios. Faz-se laca do desbaste de tecido ou então de pano, e é muito bela ao olhar. Guardai sobre esta, pois que ela sempre mantém em si gordura por razão do lume, e não dura nada nem com as tempéries, nem sem elas e subitamente perde a sua cor. Guardai bem sobre esta. Mas apanhe a laca a qual se trabalha com goma, é seca, sem gordura, granulosa que quase parece terra e tem cor sanguínea. Esta não pode ser outra coisa, a não ser boa e perfeita. Apanhe esta, triture-a na pedra esmagando-a com água clara; é boa para pintar tábuas. E também se emprega em muro com têmpera, mas o ar é seu inimigo. Há alguns que a trituram com urina, mas vem a ser desagradável, porque subitamente começa a cheirar mal.”

- 130 ***No italiano: “*L’ispedizione riesce in tutte le cose, mà la prestezza nell’huomo è disposition natural, et è quasi imperfettione.*” A palavra *spedizione*, tanto no italiano, como no latim *expeditionis*, ou no português “expedição” têm um significado diferente daquele que Pino confere ao termo. No tratado, o termo *ispedizione* está ligado ao fato do pintor “ser expedito,” ser desembaraçado, ativo, diligente, rápido no ato de pintar. Como em português “expedição” tem o sentido de “envio, remessa, ou grupo militar/científico enviado a cumprir determinada missão,” optei na tradução por utilizar “o ser expedito.”

Para Paola Barocchi, o termo *ispedizione* é um sinônimo de *facilità*, e resultante do *ingegno* e do *esercizio* do pintor, opondo-se à *prestezza*, no sentido de *fretta* (pressa) o que para Pino é um dom natural dos homens e quase imperfeição. O pintor que se torna expedito devido ao exercício constante de seu ofício concluindo sua pintura de maneira diligente, é bem diferente daquele que termina a pintura às pressas finalizando-a desajeitadamente. Mas segundo o próprio Pino, mais à frente, ambos os extremos são censuráveis, nem o pintor diligente ao extremo, e nem o pintor apressado demais. Seu pensamento vai de encontro à Alberti e a Leonardo.

ALBERTI, op. cit., pp. 112 “Ao trabalhar a história teremos aquela presteza de fazê-la unida à diligência, a qual para nós não dá fastio ou tédio trabalhando, e evitaremos aquela cupidez de terminar as coisas a qual nos faz achavascar o trabalho.”

“Não ajuda fazer como alguns os quais empreendem mais obras começando hoje esta e amanhã aquela outra, e assim não as deixando perfeitas; mas faça a obra de maneira a torná-la acabada em toda parte.”

Cf. LEONARDO *Trattato Della Pittura*, citado por BAROCCHI, Paola. *Trattati del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*. Bari. Gius. Laterza e Figli Editore, 1960, p. 416, nota 1 da p. 119 “Quando tu desenhador quiseses fazer bom e útil estudo, use de fazer o teu desenhado com lentidão ... E quando tu tiveres feito a mão e o juízo com esta diligência, virá a ti feita de modo presto a ponto de que dela não te darás conta, a prática.”

- 131 *GAIO PLINIO SECONDO, op. cit., p. 379 “E atribui-se um outro título de glória a Apeles: admirando a obra de Protógenes fruto de imensa fadiga e de uma atenção meticulosa ao excesso, disse de fato que em tudo era parecido a ele ou a ele superior; em uma coisa somente ele era superior, porque sabia tirar a mão de um quadro, o que é uma regra para não esquecer, freqüente excesso de escrúpulo prejudica o resultado.”
- 132 *ALBERTI, op. cit., p. 112 “Houve um pintor ao qual Apeles respondeu quando este lhe mostrava uma pintura sua, dizendo que hoje havia feito aquela. Disse-lhe: “não me maravilho se bem tivesse feito outras mais semelhantes.”
- 133 ***Schiavone, cognome de Andrea Meldolla (Zara 1518 – Veneza 1563). Pintor e gravador.
- 134 *ALBERTI, op. cit., p. 112 “Vi alguns pintores e escultores, também retóricos e poetas. Nesta época encontram-se retóricos e poetas que se entregam ao estudo de qualquer obra com ardentíssimo estudo, depois arrefecido aquele ardor do engenho deixam a obra começada e grosseira e com nova cupidez se entregam a novas coisas. Eu certamente vituperarei homens como estes, porquanto qualquer um que queira que as suas coisas sejam para aqueles que venham posteriormente, agraciadas e aceitas, convém primeiro que bem pense aquilo que a ele condiga e em seguida com muita diligência a torne bem perfeita.”
- 135 *GAIO PLINIO SECONDO, op. cit., p. 311 “De fato a pintura já tinha alcançado a perfeição também na Itália. Existem é verdade ainda hoje pinturas anteriores à fundação de Roma, em alguns templos de Ardéia, pinturas que certamente admiro como nenhuma outra e que resistem assim há longo tempo a céu aberto como se fossem novas.”
- 136 ***Nesta passagem Pino retoma ao *Timeo*, de Platão, onde Deus é figurado como construtor, arquiteto e modelador do cosmo.
- 137 *ALBERTI, op. cit., p. 78 “Dizia Quintiliano que os pintores antigos costumavam circunscrever as sombras ao sol e assim daí em

seguida encontrou-se esta arte crescida. Dizem que um certo Filocles Egípcio e um outro, Cleanto, foram os primeiros inventores desta arte. Os egípcios bem afirmam entre eles que há seis mil anos a pintura esteve em uso primeiramente antes que fosse transladada para a Grécia. Da Grécia dizem os nossos, a pintura veio transladada depois das vitórias de Marcelo na Sicília; mas aqui não se requer muito saber quais foram os primeiros inventores ou pintores da arte, pois que nós não recitamos histórias como Plínio, mas novamente fabricamos uma arte da pintura da qual nesta época que eu vejo, nada se encontra escrito.”

Em Alberti consta que este relato no qual a pintura teve início quando alguém circunscreveu sua sombra ao sol foi feita por Quintiliano, mas na verdade a história foi narrada por Plínio, conforme citações abaixo.

GAIO PLÍNIO SECONDO, op. cit., pp. 307-311 “A questão dos princípios da pintura é muito incerta e de resto longe de nosso encargo. Os egípcios sustentam que foi descoberta por eles seis mil anos antes de que ela tivesse sido passada à Grécia, uma vã pretensão, como é claro. Quanto aos gregos, alguns dizem que foi encontrada em Sicione outros em Corinto, todos de qualquer maneira concordam que ela nasceu pelo costume de se traçar com linhas o contorno da sombra humana, portanto a primeira pintura foi deste tipo, a segunda foi com uma única cor, e quando já tinha sido introduzida a pintura com mais cores, foi chamada de monocromática; essa é ainda agora em uso. A pintura linear teria sido encontrada por Filocles do Egito ou por Cleanto de Corinto; exercitaram-na primeiramente Arídicos de Corinto e Teléfanos de Sicione; todos esses homens não usavam ainda a cor, mas já traçavam linhas pelo interior da figura. Disso nasceu também o hábito de escrever ao lado das figuras o nome dos personagens representados. O primeiro a encontrar a cor das figuras foi como transmitido, Ecfanto de Corinto usando a cor de argila triturada. Este todavia tendo o mesmo nome, é um Ecfanto diferente daquele que, como Cornélio Nepote transmite seguiu na Itália Damarato, pai do rei de Roma Tarquínio Prisco, exilado de Corinto para fugir das injúrias do tirano Cipselo.”

138 ***No italiano *Scitioni* = *Sciti*: grupo de tribo nômade de estirpe iraniana, que da Ásia Central alojou-se entre o II e o I milênio a.C. na Rússia meridional (*Scizia*). Pelo século VIII a.C. são testemunhadas as suas ligações com os assírios, com os quais estiveram

frequentemente em guerra; no século VII consolidaram o seu controle sobre a Ásia Menor, da qual foram rechaçados pelos médos (613 a.C.) e forçados a voltar em direção ao norte. As várias tribos (sacas, reales, escolotes, geórgios, calípideos) estabeleceram intensas relações comerciais com as colônias gregas do Mar Negro. Rechaçadas as tentativas de invasão de Dario (513 a.C.) e de Alexandre Magno (331 a.C.), acossados pelos sármatas, alojaram-se em parte na Criméia (séc. II a.C.), onde o seu reino durou até ao século II d.C., destruído posteriormente pelos godos, enquanto outros se deslocaram em direção ao ocidente (Hungria e Pomerânia). Criadores e agricultores, hábeis arqueiros, eram estruturados em uma sociedade de tipo feudal, testemunhada pelo descobrimento de riquíssimos túmulos (tumbas, sepulturas) dádivas. De religião politeísta, falavam dialetos do grupo iraniano norte-oriental. Particularmente rica a produção artística, em particular o trabalho dos metais, que constitui uma das expressões principais da assim chamada arte das estepes. Na fase mais antiga, caracterizou-se pela representação de animais, nos quais se funde com originalidade, naturalismo e esquematismo médio-oriental. Particularmente rica foi a produção nas residências ao longo do Mar Negro, nos séculos IV-III a.C., na qual tornou-se predominante a influência grega (vasos e jóias com complexas cenas narrativas).

139 *Cf. CORSO, Antonio; MUGELLES, Rossana e ROSATI, Gianpiero in GAIO PLÍNIO SECONDO. *Storia Naturale. Libro XXXV*. Traduzioni e note di Antonio Corso, Rossana Mugellesi e Gianpiero Rosati. Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1988. p. 309, nota 3 do parágrafo 16:

“Arídicos e Teléfanos seriam portanto ligados à “conquista” das linhas distintivas das várias partes das figuras; hábito de abundar ao dar indicações com sinais, uma vez prevalecido, teria dado lugar a inscrições explicativas ao lado de personagens. Como é sabido, no proto-coríntio a produção inicial com figuras feitas em perspectiva inteiramente em negro (as “sombas”) é sustentada com o pintor de Aiaces (perto de 675 a.C.), sendo a representação de cenas com figuras modeladas com linhas internas abundantes e com partes poupadas pela cor; num segundo momento, depois de cerca de 640 a.C., afirma-se o uso de acompanhar personagens divinos e míticos com inscrições. A congruência entre as indicações de Plínio e o quadro oferecido pela pintura proto-coríntia de 680 a 630 a.C., permite propor que ao início do século VII, Teléfanos e sobretudo o

coríntio Arídicés tinham proposto o uso extensivo das linhas internas, adotado na pintura de vasos de terracota pelo pintor de Aiaces (se este não é o mesmo Arídicés); em seguida, pela experiência contínua de linhas gráficas, teria nascido a “moda” das inscrições. Provavelmente um descendente deste Teléfanés seria o pintor homônimo que assina uma prancha marmórea em 600 a.C., na Acrópole de Atenas.”

140 *Cf. CORSO, Antonio; MUGELLES, Rossana e ROSATI, Gianpiero in GAIO PLINIO SECONDO. *Storia Naturale. Libro XXXV*. Traduzioni e note di Antonio Corso, Rossana Mugellesi e Gianpiero Rosati. Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1988. p. 309, nota 1 do parágrafo 16: “Os “descobridores” da pintura são referíveis naturalmente ao primeiro período, aquele do recurso às sombras delimitadas pela linha de contorno, e são portanto datáveis dos séculos VIII-VII a.C. Filocles é a figura de pintor que daria consistência à tese da origem egípcia, pois que este nome é greco e recorre sobretudo a Atenas, pode-se propor de que se tratasse de um pintor ateniense estabelecido no Egito e que retornado à pátria, teria levado à ribalta as exigências narrativas próprias da pintura egípcia, contribuindo à afirmação de representações do real, no tardo-geométrico ático.”

141 *Cf. CORSO, Antonio; MUGELLES, Rossana e ROSATI, Gianpiero in GAIO PLINIO SECONDO. *Storia Naturale. Libro XXXV*. Traduzioni e note di Antonio Corso, Rossana Mugellesi e Gianpiero Rosati. Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1988. p. 309, nota 2 do parágrafo 16:

“Cleanto é a figura que mais do que outras daria consistência à tese da origem coríntia, sendo identificável como notável pintor, homônimo alto-arcaico ativo a Olímpia, com pinturas no templo de Artêmidés de Alfeu, sobre a tomada de Tróia e sobre Poseidon que oferece um atum a Zeus cercado por Atenas. O seu pertencer ao primeiro período da pintura dela garantiria a cronologia ainda no século VIII, ou aos inícios do século VII. Se é assim este pintor poderia representar a maturação de exigências figurativas em Corinto, no âmbito da pintura propriamente dita, em torno de 700 a.C., documentada nos primeiros decênios do século VII, da pintura de vasos de terracota proto-coríntios.”

142 *Cf. CORSO, Antonio; MUGELLES, Rossana e ROSATI, Gianpiero in GAIO PLINIO SECONDO. *Storia Naturale. Libro XXXV*. Traduzioni e note di Antonio Corso, Rossana Mugellesi e Gianpiero

Rosati. Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1988. p. 311, nota 4 do parágrafo 16:

“Ecfanto é a figura que dá consistência à passagem do primeiro ao segundo período da pintura, sendo ele também coríntio; o seu florescimento deveria ser colocado dentro do século VII, época cuja pintura coríntia foi com efeito hegemônica na Grécia. A sua *inventio* (não vejo razão de corrigir o *l'invenit* dos códices) consiste na criação de imagens com cor. Trata-se ainda de uma cor única, o marrom queimado extraído da argila queimada e triturada, o que revela a experiência de um pintor sobre a argila (que podia ser de quadradinhos {pasta miúda de lodo, em forma de minúsculos quadrados}, elementos arquitetônicos ou cerâmica). Provavelmente um eco da conquista de Ecfanto é constituído pelo afirmar o uso do vermelho escuro ou violáceo no proto-coríntio médio, sobretudo a partir de cerca de 670 a.C. Se é assim, Ecfanto vindo à Itália em 657 a.C., pertenceria à geração subsequente, e um descendente seu poderia ser ainda Ecfanto que assina a Melo, no final do século VII, a imagem de uma divindade sobre uma coluna. Teremos portanto, um exemplo da vitalidade de uma oficina coríntia inovadora e renomada por quase setenta anos.”

143 *Cf. CORSO, Antonio; MUGELLES, Rossana e ROSATI, Gianpiero in GAIO PLINIO SECONDO. *Storia Naturale. Libro XXXV*. Traduzioni e note di Antonio Corso, Rossana Mugellesi e Gianpiero Rosati. Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1988. p. 347, nota 4 do parágrafo 56:

“Com base ao quanto foi dito em nota precedente, Eumaro deveria ter codificado a distinção cromática entre homens e mulheres (já precedentemente em uso) em torno de 580-570 a.C., também a sua tentativa de pintar todas as figuras presentes ao natural, evoca o vasto mostruário de imagens diversificadas por assuntos, iconografias e comportamentos, oferecidos pela pintura de vasos de terracota ática, a partir da cratera *François*. Pode-se então propor que Clízias ofereça uma tradução na pintura de vasos de terracota da maneira de Eumaro. Por razões cronológicas, parece-me seja portanto necessário rejeitar a hipótese de que se trate dos Eumares (genitivo: *Eumaros*) pai de Antenor, provavelmente escultor, notado por quatro de suas assinaturas na Acrópole de Atenas, em cerca de 530-500 a.C. Pode-se propor, dado o recorrer dos mesmos nomes nas famílias gregas, que o Eumaro pliniano fosse um expoente mais antigo desta mesma família de artistas. As inovações do Eumaro pliniano

estão de acordo com a vocação narrativa, que propõe uma vasta gama de aspectos do real, da pintura ática no médio arcaísmo, ao menos a julgar pela produção de vasos de terracota.”

144 *Cf. CORSO, Antonio; MUGELLES, Rossana e ROSATI, Gianpiero in GAIO PLINIO SECONDO. *Storia Naturale. Libro XXXV.* Traduzioni e note di Antonio Corso, Rossana Mugellesi e Gianpiero Rosati. Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1988. p. 349, nota 5 do parágrafo 56:

“... Pois que Cimones deveria ter florescido depois de Eumaro e as inovações assinaladas por Plínio comparecem primeiramente na produção ática por meio de figuras vermelhas pelo fim do século VI, podemos colocar então Cimones no tardo arcaísmo. O seu descritivismo analítico é de fato coerente com a indicação das várias partições com o pincel na cerâmica de figuras vermelhas e com as pesquisas anatômicas que caracterizam em ática, seja a pintura de vasos de terracota, seja a produção escultórica em torno deste tempo. Deve-se portanto tratar do mesmo pintor cantado por Simônides, que provavelmente o tinha conhecido na corte de Ípias em Atenas, e que foi recordado por Eliano.”

145 *GAIO PLINIO SECONDO, op. cit., p. 347 “Se isso deve ser aceito, disso resulta que os inícios da pintura são muito mais antigos, vivendo assim primeiro um certo número dessas pessoas que pintaram os monocromos, cuja idade não é transmitida, como: Iguenontes, Dínias, Cármas e aquele que primeiramente na pintura distinguiu o macho da fêmea, Eumaro de Atenas, o qual ousou imitar qualquer figura e enfim Cimones de Cleone que aperfeiçoou as descobertas de Eumaro. Este encontrou os *catagrapha*, isto é, o representar figuras oblíquas e além disso, o modo de apresentar as faces com várias expressões, na atitude, isto é, de maneira a poder se observar por trás, pelo alto, por baixo; distinguiu ainda os membros com as articulações, representou as veias e além disso, nas vestes, assinalou primeiramente as dobras e as pregas. *Catagrapha*, deveria ser o equivalente grego das imagens oblíquas, para designar então as figuras em escorço.”

146 ***Alcibíades (Atenas 450 – 404 a.C.). Militar e político grego, sobrinho de Péricles.

147 **GAIO PLINIO SECONDO, op. cit., pp. 351-355 “Além destes existiram também outros pintores famosos primeiramente pela 90a. Olimpíada, como Polignoto de Tasso que primeiro pintou as mulheres com veste transparente, cobriu a sua cabeça com mitras de vári-

as cores, foi o primeiro que levou a termo grandes progressos à pintura e começou a abrir a boca de seus personagens, a mostrar os dentes, a variar a expressão do rosto, afastando-se da antiga rigidez. Dele existe um quadro no Pórtico de Pompeu, que primeiramente estava em frente à Cúria de Pompeu, ali é representado um guerreiro com escudo; não se sabe se em ato de subir ou descer. Polignoto, pintou uma instalação em Delfos e em Atenas, o Pórtico, que é denominado Poecile, este último ele o pintou gratuitamente, enquanto Micone, que pintou uma parte dele, também ele se fez pagar. Tanto maior foi a fama de Polignoto se os Anfíziões, isto é, o conselho geral de toda a Grécia, decretaram de prover às suas necessidades gratuitamente.”

148 *Id., ibid., pp. 355-357 “Na 90a. Olimpíada floresceram Aglaofontes, Cefisodoro, Ériolo, Evenore, pai e preceptor de Parrásio, grandíssimo pintor do qual falaremos na época certa, todos enfim ilustres; não todavia homens sobre os quais se deva fixar o tratado, o qual se apressa em direção aos grandes nomes da arte; entre estes, primeiramente resplandecido foi Apolodoro de Atenas na 93a. Olimpíada. Este foi o primeiro que começou a reproduzir as aparências e primeiramente conferiu com bom direito a glória, a arte do pincel. É seu um Sacerdote em ato de adoração e um Aíaces queimado pelo raio, que hoje pode ser visto em Pérgamo. Não existe antes dele um quadro de quem quer que seja, que contente de tal maneira a vista.”

149 *Id., ibid., pp. 357-359 “Contra ele (Zêuxis), Apolodoro, do qual foi falado acima escreveu em um verso que Zêuxis havia roubado a arte de seus mestres e a tinha levado consigo.”

150 *ALBERTI, op. cit., pp. 76-77 “Zêuxis pintor começou a doar as suas obras, as quais como dizia, não se podiam comprar.”

GAIO PLINIO SECONDO, op. cit., p. 359 “Em seguida (Zêuxis) começou a doar as suas obras pois que dizia que não podiam ser pagas por nenhum preço suficientemente digno, e assim, presenteou a ‘Alcmena’ aos Agrigentini e o ‘Pan’ a Arquelaú.”

151 *ALBERTI, op. cit., p. 78 “Todavia dizem que Eufanor, natural de Istmo, tenha escrito sobre medidas e cores, que Antígono e Xenócrates tenham colocado nas letras algo sobre pintura, assim como também Apeles escreveu sobre ela a Perseu. Conta Laércio Diógenes que Demétrio fez comentários sobre a pintura. E assim estimo o quanto todas as outras boas artes foram recomendadas às letras por nossos maiores, como aquelas juntamente pelos nossos escritores latinos a pintura não foi negligenciada, uma vez que os

nossos antiquíssimos toscanos foram na Itália mestres em pintar de modo perito.”

Esta última observação de Alberti contradiz o que Pino escreve em sua introdução aos leitores: “Pareceu-me intolerável ver uma tão grande virtude, digna de serenar o céu com a sua glória, por ignorância de nós pintores, jazer adormecida e negligenciada pelo mundo ...” Na verdade, conforme o exposto por Alberti, a pintura sempre foi recomendada, não só pelos antigos, mas também por escritores latinos e pelos toscanos, não sendo portanto nunca negligenciada pelo mundo como menciona Pino.

- 152 *GAIO PLINIO SECONDO, op. cit., p. 307 “Os Egípcios sustentam que (a pintura) foi descoberta por eles seis mil anos antes que tivesse sido passada para a Grécia ...”

Na edição em que leu a *Naturalis Historia*, Pino supostamente interpretou “*seimila anni*” ou no latim “*sex milibus annorum*,” que seriam seis mil anos, por seiscentos anos.

- 153 ***A afirmação de Pino é incorreta. Supõe-se que, já no ano em que o tratado foi escrito, corresse a informação de que a descoberta da pintura a óleo fosse atribuída ao flamengo Jan Van Eyck, sendo aos poucos trazida para a Itália. Vasari, anos mais tarde em suas *Le Vite*, confirmará tal fato: VASARI, Giorgio. *Le Vite dei più Eccellenti Pittori, Scultori e Architetti. Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, Newton & Compton Editori*, 1991, p. 81 “Foi uma belíssima invenção e uma grande comodidade à arte da pintura a descoberta do colorir a óleo, do qual o primeiro inventor foi de Flandres, Giovanni de Bruges, o qual mandou uma tábua a Nápoles ao rei Alfonso e ao Duque de Urbino, Federico II, a pintura de suas termas; Lorenzo de Médicis tinha um São Jerônimo pintado por ele. Fez também muitas outras coisas louváveis.”

A afirmação de Vasari manteve-se como verdade factual por longo tempo. Mas hoje em dia sabe-se que as origens do método são mais antigas. No tratado *De Diversis Artibus*, do Monge Teófilo (datado entre os séculos IX e XIII), parece constar um procedimento através do qual se trituravam pigmentos misturando-os a óleo de linhaça ou de nozes, embora, segundo o relato, deixassem cada camada de tinta secar ao sol, antes de se aplicar uma outra. Mas ainda sim, parece que Jan Van Eyck trouxe à técnica certas inovações, como utilizar cores mais densas e ricas, uma gama tonal mais ampla e uma maior sutileza na combinação e transição de tons.

- 154 *GAIO PLINIO SECONDO, op. cit., p. 305 “Os retratos de fato eram contidos em escudos semelhantes aqueles com os quais se combateu junto a Tróia; é de lá que receberam ainda o nome de clipeos e não como tem pretendido a desviante sutileza dos gramáticos, do verbo *cluere* (no latim: ser nomeado, chamado, reputado; estar em conta de, ter a fama, ter a reputação de, etc). A origem é de todo ligada ao valor militar, pois que o retrato vem reproduzido no escudo daquele que o tinha usado. Os cartagineses usaram fazer de ouro também os escudos e os retratos e os levavam consigo, ao campo. Seguramente no acampamento por eles conquistado, Márcio, o vingador dos Sípiones, na Espanha deles encontrou um de Asdrúbal, e aquele escudo esteve sobre a porta do templo do Capitólio até o primeiro incêndio. A tal resguardo é digno de nota o desinteresse de nossos antepassados, ao ponto de que, sob o consulado de Lúcio Mânlio e Quinto Fúlvio, no ano 575 de Roma (179 a.C.), Marco Aufídio que tinha a empreitada da conservação do Capitólio, fez saber aos senadores que os escudos eram de prata enquanto já para muitos lustros tinham sido registrados como de bronze.”

- 155 *Id., ibid., pp. 293-295 “... ora pois (a pintura) foi suplantada completamente pelos mármore e talvez pelo ouro, ao ponto de que não só todas quantas as paredes são recobertas assim como também têm mármore marchetados e revestimentos marmóreos na forma de mosaico que representam coisas e animais.”

- 156 *Id., ibid., pp. 433-435 “Depois que Pausias distinguiu-se muito entre todos, veio Eufanor de Istmo na 104a. Olimpíada, o mesmo sobre o qual falei quando discorri sobre os bronzistas ... É famoso um quadro seu em Éfeso, onde Ulisses fingindo-se de louco, subjuga um boi juntamente com um cavalo; ali estão representados ainda homens vestidos com pálio e pensativos e um comandante que volta a embainhar a espada.”

- 157 *Id., ibid., pp. 373-375 “Neste mesmo período Eussínidas teve como discípulo Aristides, artista ilustríssimo; Eupompo pelo contrário teve Pânfilo, mestre de Apeles. Pertence a Eupompo um ‘Vitorioso,’ em uma disputa gímnica que tem na mão a palma. O seu prestígio foi tal que ele subdividiu a pintura segundo novos critérios; primeiro os gêneros eram dois: helênico e asiático, em seguida ele que era nativo de Sicione, subdividiu o gênero helênico em três: iônico, sicônio e ático.”

- 158 *ALBERTI, op. cit., pp. 70 e 94 “E parece-me que Timantes pintor, entre outros antigos, gostava daquela força de comparação, o qual

em uma pequena tabuazinha pintou um Ciclope gigante adormecido, fez também ali alguns deuses Sátiros que mediam o seu dedo grosso, tal que comparando aquele que jazia a estes sátiros, aquele parecia grandíssimo.”

“Louva-se Timantes de Chipre naquela tábua com a qual ele venceu Colotes e onde ele pintou a imolação de Ifigênia. Tendo fingido Calcante triste, Ulisses mais triste ainda e como em seguida em Menelau tivesse consumido toda a sua arte para mostrá-lo muito sofrido, não tendo de qual outro modo mostrar a tristeza do pai, nele envolveu um pano à cabeça e assim deixou que se pensasse sobre a sua amarguíssima aflição, a qual não se via.”

GAIO PLINIO SECONDO, op. cit., pp. 371-373 “Voltando a Timantes, grandíssimo foi o seu engenho. De fato é dele a “Ifigênia” grandemente celebrada pelos oradores, que ele pintou à espera de ser sacrificada em pé, junto ao altar. Depois de ter representado todos os presentes tristes e em particular o tio, tinha exaurido toda a gama figurativa da tristeza, velou o rosto do pai, o qual não podia reproduzir de maneira digna. Existem outros exemplos de seu engenho, como um quadro bastante pequeno que figura o Ciclope que dorme, de onde querendo de qualquer maneira representar a sua grandeza, pintou próximo a ele deuses sátiros, que mensuravam com o tirso a sua polegada. E somente nas obras deste pode-se compreender mais o quanto se representa, e no entanto sendo a arte suma, o engenho todavia supera a arte. Pintou também um “Herói” de execução perfeítíssima, concretizando nele a própria arte de representar a figura masculina; a obra se encontra agora em Roma, no templo da Paz.”

159 *Cf. CORSO, Antonio; MUGELLES, Rossana e ROSATI, Gianpiero in GAIO PLINIO SECONDO. *Storia Naturale. Libro XXXV*. Traduzioni e note di Antonio Corso, Rossana Mugellesi e Gianpiero Rosati. Torino, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1988. p. 353, nota 4 do parágrafo 59:

“Micone para o “Pórtico pintado,” talvez sob a geral superintendência de Polignoto, realizou a *Amazzonomachia* e provavelmente iniciou a *Maratonomachia*, sendo substituído depois por Panenos; parece consolidado que Micone se distinguiu de Polignoto devido a uma maior abertura espacial, e porque seria especializado em representar ações melhor do que momentos meditativos, antes e depois dos eventos cruciais. O seu pintar por pagamento não obstante o exemplo de Polignoto, pode depender do fato de que sendo ateniense,

ele não deveria cair nas graças da cidade para obter dela a cidadania, porque além de menos famoso do que Polignoto talvez fosse também menos rico do que este, e diferentemente do pintor Tássio, ele não tivesse elaborado a concepção “liberal” da pintura assimilada pela poesia.”

160 ***Do verbo latim *facere*, fazer. *Faciebat*: pretérito imperfeito do indicativo: “fazia.”

161 **No original *boletta*: o boleto seria uma pequena inscrição colocada ao pé do quadro, atestando a feitura da obra por determinado pintor. Como por exemplo, a obra sobrevivente do próprio Pino que se encontra na *Galeria Degli Uffizi* e contém a epígrafe “*Pavlys D. Pinis/ Ven faciebat/ an XXVIII M (...) XXXIII*”

162 *LEONARDO DA VINCI, op. cit., p. 39 “E muito maior glória é aquela da virtude dos mortais, do que aquela dos seus tesouros.”

“Quantos foram aqueles que viveram na pobreza do dinheiro para enriquecerem em virtude? E tanto mais é conseguido tal desejo ao virtuoso do que ao rico, quanto a virtude excede essa riqueza. Não vês tu que o tesouro por si não louva o seu acumulador depois de sua vida como faz a ciência, a qual é sempre testemunha e tromba de seu criador, porque ela é filha de quem a gera, e não enteeda como é a pecúnia?”

163 ***A frase de Pino evidencia para o leitor de seu tratado, sua rejeição à doutrina Luterana. Neste período da história, no qual ele escreveu e publicou seu *Diálogo*, a Itália está vivendo a Contra-Reforma. A sua afirmação de cristandade se dá ainda por dois momentos no tratado, primeiro “E se Titiano e Michiel Angelo fossem um só corpo, ou então, ao desenho de Michiel Angelo se juntasse a cor de Titiano, poder-se-ia dizer o deus da pintura, assim como igualmente são também deuses próprios, e quem tem outra opinião é herético fetidíssimo.” Segundo ao afirmar que cabe ao pintor perfeito ser “bom cristão”: Seja o pintor bom cristão (como amante de sua salvação), porquanto os homens sempre viveram sob uma ordem de religião, a qual é a verdadeira e perfeita lei de Deus.”

164 *** Pietro Vannucci, denominado Peruggino ou Piero della Pieve (Cidade de Pieve próxima a Perúgia, 1452 – Fontignano 1523).

165 *** Giotto di Bondone (Colle de Vespignano cerca de 1267 – Florença 1337).

166 *** Raffaello Sanzio (Urbino 1483 – Roma 1520).

167 *** Leonardo da Vinci (Vinci 1452 – Castelo de Cloux 1519).

168 *** Andrea Mantegna (Ilha de Carturo cerca de 1431 – Mântua 1506).

- 169 *** Giovanni Bellini, denominado Giambellino (Veneza cerca de 1432 – 1516).
- 170 *** Albrecht Dürer (Nurembergue 1471 – 1528).
- 171 *** Giorgio da Castelfranco, denominado Giorgione (Castelfranco Vêneto cerca de 1477 – Veneza 1410).
- 172 *** Supõe-se que Pino se refira a Pinturicchio, cognome de Bernardino di Betto (Perugia cerca de 1454 – Siena 1513) também nascido em Perúgia.
- 173 *** Supõe-se que seja Ambrogio de Predis (Milão cerca de 1455 – 1522), segundo Camesasca, ou Giovanni Antônio de Predis, segundo Paola Barocchi.
- 174 *** Palma, il Vecchio, cognome de Iacopo Negretti (Serina cerca de 1480 – Venezia 1528).
- 175 *** Pordenone, cognome de Giovan Antonio de' Sacchis (Pordenone cerca de 1483 – Ferrara 1539).
- 176 *** Sebastiano del Piombo, cognome de Sebastiano Luciani (Veneza cerca de 1485 – Roma 1547).
- 177 *** Perin del Vaga, cognome de Pietro Bonaccorsi (Florença 1501 – Roma 1547).
- 178 *** Parmigianino, cognome de Francesco Mazzola (Parma 1503 – Casalmaggiore 1540).
- 179 *Cf. CAMESASCA, Ettore in PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura*. A cura de Ettore Camesasca. Milano. Rizzoli Editore, 1954, p. 92, nota 16. “É manifesto que existiram dois pintores vênetsos com este nome: um, filho de Zaccaria (cerca de 1485 – 1530), o outro, filho de Girolamo (cerca de 1490 – 1541). Não se conhece nenhuma ulterior notícia acerca deles que valha a justificar a citação de Pino entre os melhores artistas da época.”
- 180 *** Andrea del Sarto, cognome de Andrea d’Agnolo di Francesco (Florença 1486 – 1530).
- 181 *** Pontormo, cognome de Jacopo Carucci (Pontormo, hoje Pontorme 1494 – Florença 1556).
- 182 *** Bronzino, cognome de Agnolo di Cosimo (Florença 1503 – 1572).
- 183 *Cf. CAMESASCA, Ettore in PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura*. A cura de Ettore Camesasca. Milano. Rizzoli Editore, 1954, p. 93, nota 20 “Vasari, Giorgio (Arezzo 1511 – Florença 1574). Pino, depois de tê-lo recordado como um dos principais pintores contemporâneos, cita-o ainda mais adiante por sua atividade de historiógrafo, mas o

- autor das célebres *Vite*, não retribuiu as citações, e isto prejudicou não pouco a fama de Pino.”
- 184 *** Sodoma, cognome de Giovanni Antônio Bazzi (*Vercelli* 1477 – Siena 1549).
- 185 *Cf. CAMESASCA, Ettore in PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura*. A cura de Ettore Camesasca. Milano. Rizzoli Editore, 1954, p. 93, nota 22 “Conhecido na Itália (para onde veio em 1516), como Don Giulio Glovio ou Clovio. Foi sobretudo miniaturista.”
- 186 *** Savoldo, Gian Gerolamo (Brescia cerca de 1480 – Veneza? depois de 1548).
- 187 *** Tintoretto, pseudônimo de Jacopo Robusti (Veneza 1518 – 1594).
- 188 *** Bordon, Paris, ou Paris Bordone (Treviso 1500 – Veneza 1571).
- 189 *** Domenico Veneziano, cognome de Domenico de Bartolomeo (1400/1410 - 1461).
- Cf. CAMESASCA, Ettore in PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura*. A cura de Ettore Camesasca. Milano. Rizzoli Editore, 1954, p. 93, nota 26 “Domenico Campagnola (veneziano, documentado de 1517 a 1562 ou 1581). “Por ventura, pode-se identificá-lo com ‘Domenico veneziano’ que, educado por Giulio Campagnola dele recebeu o cognome e a primeira educação artística. Depois de ter-se iniciado como incisor, seguidor de Ticiano, dedicou-se sobretudo à pintura, operando em várias igrejas de Veneza e Pádua, de onde subsistem trabalhos seus que o revelam um prosseguidor dos modos estilísticos de Moretto e Romanino. Os velhos historiadores se recordam que, a par do resto dos numerosos colegas, ele suscitou a inveja de Ticiano, Tintoretto e Bordone. Mas por aquilo que hoje dele se conhece, a chamada de Pino entre os maiores artistas do tempo resulta explicável somente por certa congenialidade ao inspirar-se em mestres brescianos e pela provável familiaridade a Pádua além de Veneza.”
- 190 *Cf. CAMESASCA, Ettore in PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura*. A cura de Ettore Camesasca. Milano. Rizzoli Editore, 1954, p. 93, nota 27 “Stefano de Orzi, denominado de Arzere ou de Argine (provavelmente paduano, documentado talvez de 1539-40 a 1573 ou 1578). Muito operoso em Pádua, onde dele subsistem várias pinturas. Colaborou com Giulio Campagnola do qual revelou-se um seguidor, não sem uma referência a Savoldo e a Romanino. A propósito da citação de Pino, vale por ele e com mais fundamentada suposição, o quanto se é dito de Domenico Campagnola. Como quer que seja o aceno de Pino que em 1548 o chama de ‘jovem’ não é destituído de importância, pela mal definida cronologia deste pintor.”

- 191 *Cf. CAMESASCA, Ettore in PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura*. A cura de Ettore Camesasca. Milano. Rizzoli Editore, 1954, p. 93, nota 28 “Não foi possível identificar este artista.”
- 192 *Cf. CAMESASCA, Ettore in PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura*. A cura de Ettore Camesasca. Milano. Rizzoli Editore, 1954, p. 93, nota 29 “Camillo (de) Capelli, denominado Camillo Mantuano (nativo de Mântua ou de Mirândola, dele é documentada a atividade entre 1514 a 1568, ano no qual morreu em Veneza). Filho de um homem chamado Zuan Maria, talvez também pintor, em 1537 dedicava-se a decorar alguns ambientes na vila Imperial de Pesaro; em 1541 transferiu-se para Veneza. Vasari o cita como pintor ‘que fazia verduras e paisagens raríssimas,’ mas a asserção não pode ser verificada, assim como permanecem desconhecidas as razões pelas quais Pino pôde tê-lo recordado entre os mais importantes artistas de seu tempo.”
- 193 *Cf. CAMESASCA, Ettore in PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura*. A cura de Ettore Camesasca. Milano. Rizzoli Editore, 1954, p. 93, nota 30 “Vitruvio Buonconsiglio, denominado Vitruvius (notícias de 1523 a 1573). Filho do bem mais conhecido Giovanni, denominado o *Mariscalco* (talvez *condottiero*, chefe, capitão) à primeira das datas supracitadas vem a ser banido de Veneza, para onde retornou em 1539 depois de uma longa permanência em Ferrara, que não permaneceu destituída de conseqüências para a sua arte. Na capital vêneta colaborou com Bonifácio de’ Pitati, na execução de vastos ciclos murais.”
- 194 *Cf. CAMESASCA, Ettore in PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura*. A cura de Ettore Camesasca. Milano. Rizzoli Editore, 1954, p. 93, nota 31 “Bonifacio de’ Pitati, denominado Bonifácio Veronese (Verona cerca de 1487 – Veneza 1553).”
- 195 *Cf. CAMESASCA, Ettore in PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura*. A cura de Ettore Camesasca. Milano. Rizzoli Editore, 1954, p. 93, nota 32 “Gian Pietro Silvio (talvez veneziano, dele subsistem notícias a partir de 1532; morreu antes de 1552). Pintor pouco lembrado. Operou sobretudo na província vêneta, mas devia gozar de uma certa reputação também em Veneza, porque em 4 de junho de 1547, foi convidado pela Escola da Trindade, a avaliar com Pietro degli Ingannati, três quadros de Francesco Torbido.”
- 196 *Cf. CAMESASCA, Ettore in PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura*. A cura de Ettore Camesasca. Milano. Rizzoli Editore, 1954, p. 93, nota 33 “Giorgio Nicodemi pensa tratar-se de Palmezzano, o qual porém teve o nome de Marco. Com efeito, o artista citado por Pino deve

- ser identificado como Francesco Menzocchi, denominado Francesco de Forli ou o Velho de São Bernardo (Forli cerca de 1502 – 1574). Scannelli diz que ele foi discípulo de Pordenone. Vasari afirma que foi discípulo de Genga, mas provavelmente foi somente colaborador deste último. A maior parte de suas obras lembradas de velhas fontes foram perdidas; compreendidas somente as quatro grandes quadraturas a óleo executadas nos tetos do Palácio Grimani em Veneza, pelos quais era sobretudo conhecido na Laguna. Na pinacoteca de Forli dele subsistem uma ‘Alegoria sacra,’ com influência de Dossi. Sob a escolta desta obra A. Venturi (1932) atribui a ele várias partes da decoração na vila Imperial em Pesaro.”
- 197 *Cf. CAMESASCA, Ettore in PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura*. A cura de Ettore Camesasca. Milano. Rizzoli Editore, 1954, p. 93, nota 34 “Os Pallucchini o identificam de forma duvidosa com Pompônio Amalteo (La Motta di Livenza 1505 – San Vito del Friuli 1588), bastante ativo mas pouco profundo seguidor de Pordenone, como revelam as numerosas obras que dele subsistem em várias localidades de Friuli.”
- 198 *** Há nesta passagem e mais à frente duas particularidades bastante interessantes e pertinentes unicamente ao tratado de Pino. A primeira é que ao elencar uma série de pintores os quais considera serem os mais “valentes” até aquele momento, ele enumera mestres consagrados como Giotto, Rafael, Leonardo, Mantegna, Dürer, Giorgione, Bronzino, outros ainda não tão célebres e alguns até desconhecidos, sem fazer distinção alguma. E segundo, ele afirma que em sua opinião, se fosse possível unir o desenho de Michelângelo à cor de Ticiano, criar-se-ia então aí o “Deus da Pintura.” Porque ambos são para Paolo Pino estimados como deuses.
- 199 *Cf. CAMESASCA, Ettore in PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura*. A cura de Ettore Camesasca. Milano. Rizzoli Editore, 1954, p. 95, nota 2 “O significado desta fala resulta da seguinte anedota: após haver confessado um espanhol saiu da igreja, porém pouco depois retornou ao confessor, tendo se esquecido de declarar – como admitiu – um certo pecadinho, o qual na verdade era ‘o mais grave,’ tratando-se nada menos do que uma herética negação do dogma da santíssima Trindade. A expressão devia ser bastante usual naqueles tempos porque a encontramos entre outros autores, no ‘Ariosto’ e no ‘Diálogo’ de Lodovico Dolce.”
- 200 ** No italiano: “sto à udire, sù non mi tenete più su l’ali:” não me tendes mais a voar no pensamento, divagando sobre a pintura!

- 201 *LEONARDO DA VINCI, op. cit., p. 27 "A escultura mostra com pouca fadiga aquilo que à pintura parece coisa miraculosa, isto é, a pintura faz parecer palpável as coisas impalpáveis, relevadas as coisas planas, longínquas, as coisas próximas; com efeito, a pintura é ornada de infinitas especulações não operadas pela escultura."
- 202 *Id., ibid., p. 26 "... o escultor não pode se diversificar nas várias naturezas das cores das coisas; já a pintura não carece em parte alguma. As perspectivas dos escultores não parecem em nada verdadeiras, aquelas do pintor apresentam-se a centenas de milhas além da obra. A perspectiva aérea (dos escultores) é longínqua da obra. Não pode figurar os corpos transparentes, nem os luminosos, nem linhas refletidas, nem corpos lícidos como espelhos e semelhantes coisas lustrosas, nem névoas, nem tempos obscuros, e infinitas coisas que não se diz para não entediar."
- 203 *Id., ibid., pp. 23 e 27 "A escultura não é ciência mas arte bastante mecânica, porque gera suor e fadiga corporal ao seu operador, e só bastam a tal artífice as simples medidas dos membros, a natureza dos movimentos e posições e assim terminam demonstrando ao olho o que aquele corpo é, e não de si alguma admiração ao seu contemplante como faz a pintura, que em uma plana superfície, por força da ciência demonstra as grandíssimas campinas com longínquos horizontes."
- "O escultor só procura os lineamentos que circundam a matéria esculpida, o pintor procura além dos mesmos lineamentos, também a sombra e o lume, a cor e o escorço ..."
- 204 *ALBERTI, o. cit., p. 88 "Bem se recordam estes homens de que, ao vestir o homem primeiro se desenha o desnudo, depois do mesmo modo o circundem de panos; ao pintar o desnudo primeiramente coloque-se seus ossos e músculos cobrindo-os depois com suas carnes, de modo que não seja difícil entender onde abaixo delas esteja cada um dos músculos."
- Cf. PALLUCCHINI citado por BAROCCHI, Paola. *Trattati del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*. Bari. Gius. Laterza e Figli Editore, 1960, p. 424, nota 6 da p. 128 "É o método do qual fala Alberti ... talvez em uso ainda em Florença, mas não certamente em Veneza."
- 205 ***Ou seja, escrever da direita para a esquerda.
- 206 *LEONARDO DA VINCI op. cit., pp. 24 e 27 "Diz o escultor que se ele retira demasiadamente, não pode mais acrescentar, como o pintor. Ao qual se responde: se a sua arte fosse perfeita, ele teria

- soerguido mediante o conhecimento das medidas aquilo que lhe bastava, e não em demasia, a qual remoção nasce de sua ignorância que lhe faz retirar mais ou menos aquilo que não deve. Mas destes eu não falo porque não são mestres, mas destruidores de mármore."
- "E se o escultor diz não poder consertar a matéria tirada em demasia de sua obra, como pode o pintor, aqui se responde: que aquele que demasiado retira, pouco entende e não é mestre, porque se ele tem o poder das medidas, ele não tirará aquilo que não deve."
- "O escultor faz a sua arte com maior fadiga corporal do que o pintor, isto é, de modo mais mecânico e de menor fadiga mental, ou seja, que tem pouco discurso com respeito à pintura porque este escultor só retira, e o pintor sempre coloca; o escultor sempre retira de uma mesma matéria, e o pintor sempre põe várias matérias."
- 207 *Id., ibid., pp. 25 e 27 "... o pintor aprende mais rapidamente a escultura do que o escultor a pintura." "... onde o escultor entende as partes do pintor, digo que ele é pintor, e onde ele não as entende, que ele é um simples escultor."
- 208 *Id., ibid., p. 29 "Por isso não te ufanes das obras dos outros; a ti só bastam os comprimentos e grossidades dos membros de qualquer corpo e de suas proporções e esta é tua arte; o resto que é o todo é feito pela natureza, maior mestre do que tu."
- 209 *Cf. CAMESASCA, Ettore in PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura*. A cura de Ettore Camesasca. Milano. Rizzoli Editore, 1954, p. 96, nota 22 "A anedota é deduzida da tradição clássica, a propósito de um homem chamado Alquídias, de Rodas que inamorou-se loucamente pela Vênus esculpida por Praxíteles, no templo de Cnido."
- 210 *LEONARDO DA VINCI op. cit., pp. 25, 30 e 31 "Mas o baixo relevo é de maior especulação, sem comparação ao todo do relevo e se aproxima um tanto em grandeza de especulação à pintura, porque é forçado pela perspectiva."
- "A primeira maravilha que aparece na pintura é o apresentar-se destacada do muro ou de outro plano, e enganar os sutis juízos com aquilo que não é dividido pela superfície da parede; no caso do escultor, ele faz as suas obras que tanto se apresentam o quanto elas são; e aqui também está a causa devido a qual o pintor necessita fazer o ofício do conhecimento nas sombras que são companheiras dos lumes."
- 211 *Id., ibid., p. 26 "... o escultor neste caso é ajudado pela natureza do relevo, que é gerada por si mesma e o pintor por acidental arte faz (suas obras) nos lugares onde razoavelmente o faria a natureza ..."

- 212 *Id., ibidem “Poderá dizer o escultor que onde faz um erro não lhe é fácil consertá-lo; isto é um fraco argumento para querer provar que uma falta de memória torna a obra mais digna; mas eu direi bem que o engenho do mestre que faz semelhantes erros será mais difícil de consertar do que consertar a sua obra gasta. Nós sabemos bem que aquele que não for prático, não fará semelhante erro, antes com boas regras irá retirando tão pouco por vez, que assim conduzirá bem a sua obra.”
- 213 **No italiano: *al corpo di me*: é uma expressão de difícil entendimento. Eu a compreendo como um manifestação de estupefação, como a dizer: “estou surpreso de ver como tens todos os argumentos contra os escultores na ponta da língua!”
- 214 *LEONARDO DA VINCI op. cit., pp. 24-25 “Diz o escultor que a sua arte é mais digna do que a pintura em vista de ser mais eterna, por temer menos a umidade, o fogo, o quente e o frio do que a pintura. A este se responde que esta tal coisa não tem mais dignidade no escultor, porque tal permanência nasce da matéria e não do artífice, cuja dignidade pode também estar na pintura, quando se pinta com cores em vidro, sobre metais ou terracota e ao fazê-las percorrer em fornalha, e depois polir com diversos instrumentos e fazer uma superfície plana e lustrosa, como nos nossos dias se vê fazer em diversos lugares da França e da Itália ...”
- 215 **No italiano: *imbrocata*: termo de esgrima que significa dar um golpe de ponta, de alto a baixo.
- 216 *LEONARDO DA VINCI, op. cit., p. 28 “A pintura é de maior discurso mental, maior artificio e maravilha do que a escultura ...”
- 217 *ALBERTI, op. cit., p. 77 “Porém usai de dizer entre os meus amigos segundo a sentença dos poetas, que aquele Narciso transformado em flor foi o inventor da pintura, porque já onde seja a pintura flor de toda arte, ali toda a história de Narciso vem a propósito. O que dirás tu ser o pintar, senão outra coisa que um semelhante abraçar com arte aquela superfície da fonte?”
- 218 ***A despeito da obra de Giorgio Vasari, *Le Vite*, ter sido publicada vinte anos após a publicação do *Dialogo di Pittura* (a primeira edição foi editada em 1550 e a segunda, ampliada em 1568), foi na obra de Vasari que encontrei referência a esta descrição de Pino, que mostra uma figura representada por Giorgione, vista sob vários ângulos. Não foi possível saber como Pino teve conhecimento dela.
- VASARI, op. cit., pp. 570-571 “Diz-se que Giorgione estava a conversar com alguns escultores no tempo em que Andrea Verrocchio

- fazia o cavalo de bronze, os quais estimavam que a escultura mostrava em uma só figura diversas posturas e vistas ao girar-se-lhe em torno e que com isto superava a pintura, a qual não mostrava em uma figura senão uma só parte. Giorgione era da opinião de que, em uma história de pintura se mostrasse sem ter que caminhar em torno em uma só olhada, todas as sortes de vistas que um homem pode fazer em mais gestos (coisa que a escultura não pode fazer, senão mudando o lugar e a vista, tal que não seria então uma, porém várias vistas). Propôs ademais que em uma só figura na pintura pretenderia mostrar a parte da frente, a parte de trás e os dois perfis pelos lados, coisa que ele fez com que os escultores se arrependessem de suas resoluções. E a fez deste modo: pintou um desnudo, que virava as espáduas e havia em terra uma fonte de água limpíssima, na qual fez dentro por reverberação a parte da frente; de um dos lados havia um corselete brunido que fora despido, no qual havia o perfil esquerdo, porque no lúcido daquela arma se avistava toda coisa; de outra parte havia um espelho onde dentro do qual havia o outro lado daquele desnudo; coisa de belíssima fantasia e capricho, querendo mostrar com efeito que a pintura conduz com mais virtude e fadiga e mostra em uma só vista do natural, mais que faz a escultura. Tal obra foi sumamente louvada e admirada, por engenhosa e bela.”
- 219 ***Conforme mencionado anteriormente, a palavra *giudizio* tinha no século XVI uma acepção diferente daquela que vemos hoje. Ela sofreu ao longo do século uma série de transformações semânticas, uma delas (como visto acima) sendo o *giudizio* utilizado como *discretio*. Ainda no XVI, *giudizio* pôde ser associado a *gusto*, conforme afirma Klein “a constatação de que os “juízos” de beleza são diversos, é lugar-comum persistente em todos os tratados de amor, de beleza e da graça. Acidentalmente, a diferença dos gostos sempre explicada pelas compleições e pelos influxos astrais, pôde ser batizada como diferença de *giudizii*.”
- Cf. KLEIN, Robert. *A Forma e o Inteligível – Escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP, 1998, p. 336.
- É exatamente nesta acepção que Pino utiliza o termo, tantos são os “juízos,” (entendidos como gostos) quanto o são as compleições (compleição entendida como caráter moral ou temperamento) diversos e próprios a cada um.

- 220 ***Heródoto (Halicarnasso 484 – *Turi* cerca de 426 a.C.). Historiador grego.
- 221 *Id., *ibid.*, pp. 103 “Porém apraz-me que o pintor possa por bem manter todas estas coisas, que ele seja bom homem e douto em boas letras; e saiba cada um o quanto a bondade do homem muito mais vale que toda indústria ou arte para conquistar benevolência dos cidadãos e ninguém duvide que a benevolência de muitos, muito ao artífice auxilia juntamente ao louvor e ao ganho; e intervém freqüentemente que os ricos, movidos mais pela benevolência do que por maravilhar-se pela arte de outrem, primeiro dão o ganho a este modesto e bom, deixando para trás aquele outro pintor, talvez melhor na arte mas não bom nos costumes.”
- 222 *LEONARDO DA VINCI, *op. cit.*, pp. 51-52 “Sumo defeito dos pintores é o replicar os mesmos movimentos, mesmos semblantes e maneiras dos panos em uma mesma história e fazer com que a maior parte dos semblantes se assemelhem ao seu mestre, o que tem me dado muitas vezes estupor, porque desses pintores tenho conhecido alguns nos quais todas as suas figuras parecem ter sido retratadas ao natural e naquelas se vê os atos e os modos de seu fazedor; se ele é prestes no falar e nos movimentos, as suas figuras são similares em prontidão; se o mestre é devoto, semelhantes parecem as figuras com seus pescoços encurvados; se o mestre é de pouco, as suas figuras parecem a preguiça retratada ao natural; se o mestre é desproporcionado, as suas figuras lhe são semelhantes; se ele é demente, nas suas histórias se demonstra largamente, as quais são inimigas de conclusão e não estão atentas às suas operações, antes, há quem olhe para cá, quem olhe para lá, como se sonhassem; e assim se segue que cada um acidente na pintura é o próprio acidente do pintor. E tendo eu mais vezes considerado a causa de tal defeito, parece-me que seja por julgar que aquela alma que rege e governa cada corpo se é aquela que faz o nosso juízo, antes seja o nosso próprio juízo. Portanto ela tem conduzido toda a figura do homem como ela tem julgado aquele estar bem ou com o nariz longo, curto ou achatado, e assim afirmando-lhe a sua altura e figura. E é de tanta potência este tal juízo, que ele move os braços do pintor e lhe faz replicar a si mesmo, parecendo a essa alma que aquele seja o seu modo de figurar o homem, e quem não faz como ela, comete erro. E se encontra algum que se assemelha ao seu corpo, que ela tem composto, essa alma se inamora freqüentemente daquele. E por isso muitos se enamoram e tomam por esposa aquelas que se lhes asse-

- melham e freqüentemente os filhos que nascem desses tais, assemelham-se aos seus genitores.”
- 223 ***Neste trecho Pino menciona novamente o conceito de *maniera* enquanto “retrato moral” da obra com a máxima *ogni dipintore dipinge sé*. Ou seja, o pintor que tenha estatura pequena ou disforme, pintará figuras “anãs ou monstruosas” como a si próprio. Segundo Robert Klein: “na linha da interpretação mais grosseira, como se um artista não pudesse evitar inserir auto-retratos em toda parte.” Cf. KLEIN, Robert. *A Forma e o Inteligível – Escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP, 1998, p. 332, nota 1.
- 224 *LEONARDO DA VINCI, *op. cit.*, p. 52 “Deve o pintor fazer a sua figura sobre a regra de um corpo natural, o qual comumente seja de proporção louvável; além disso fazê-la medindo a si mesmo e ver em que parte a sua personagem varia bastante ou pouco daquela anteriormente dita louvável; e tendo tido este conhecimento deve reparar com todo o seu estudo de não incorrer com as mesmas faltas nas figuras por ele operadas, que se encontram na sua personagem.”
- 225 *ALBERTI, *op. cit.*, pp. 103-105 “Apraz-me o pintor que seja douto o quanto possa em todas as artes liberais, mas primeiro de tudo desejarei que ele saiba geometria.”
- “Mas não raro acontece que os estudiosos e cúpidos de aprender, não menos se cansam quando não sabem aprender, porque se lhes desgostam a fadiga, por isso diremos de que modo pode-se tornar douto nesta arte. Ninguém duvide que a cabeça e o princípio desta arte e assim de todo o seu grau para tornar-se mestre deve-se tomar da natureza; o aperfeiçoar a arte se encontrará com diligência, assiduidade e estudo.”
- 226 *Id., *ibid.*, p. 109 “E se também te apraz retratar a obra de outrem, porque elas são mais pacientes do que as coisas vivas, a mim apraz mais retratar uma medíocre escultura do que uma ótima pintura, pois que das coisas pintadas nada mais se adquire senão só saber assemelhá-las, mas das coisas esculpidas aprendes além da similitude, a conhecer e retratar os lumes.”
- 227 *Id., *ibidem*, pp. 108 e 111 “Mas guardai de não fazer como muitos os quais aprendem a desenhar em pequenas tabuinhas; pretendo que te exercites desenhando coisas grandes, que quase se pareçam ao representar com a grandeza daquele que tu desenhais, pois que nos pequenos desenhos facilmente se esconde todo grande vício, nos desenhos grandes muito bem os mínimos vícios se vêem ... quem

souber pintar bem uma figura grande, muito facilmente poderá bem formar em um só golpe estas outras coisas diminutas, mas quem nestes pequenos mimos e colares terá usado sua mão e engenho, facilmente errará em coisas maiores.”

“... convém cultivar os bens da natureza com estudo e exercício e assim, dia após dia fazê-los maiores ...”

- 228 **Id.*, *ibid.*, p. 113 “Dizem que Apeles escondido atrás da tábua, a fim de que cada um pudesse com mais liberdade censurá-lo e ele de forma mais honradamente ouvi-lo, ouvia o quanto cada um censurava ou louvava.”

GAIO PLINIO SECONDO, *op. cit.*, p. 383 “De resto Apeles sempre teve o hábito de não deixar transcorrer jamais um dia tão ocupado que o impedisse de exercitar a arte, traçando ao menos uma linha, de onde é sabido o provérbio. Ele mesmo expunha as suas obras finalizadas em uma loja para os passantes e escondido atrás do quadro escutava as críticas que lhe vinham sendo feitas, preferindo porquanto juiz mais diligente o vulgo a si mesmo; e conta-se que uma vez foi repreendido por um sapateiro, pois que nas sandálias havia feito internamente uma casa de botão a menos; um dia depois o mesmo sapateiro orgulhoso porque o defeito tinha sido corrigido em seguida à sua observação do dia precedente, queria motejar sobre a perna; então Apeles parou em frente ao seu acusador e disse indignado que a sua crítica não devia ascender além do calçar, e também esta expressão veio a ser proverbial.”

- 229 *LEONARDO DA VINCI *op. cit.*, p. 23 “... e deve ser a sua habitação limpa e plena de belas pinturas, acompanhada freqüentemente de músicas, ou leitores de várias e belas obras as quais, sem estrépido de martelos ou outros rumores mistos são com grande prazer ouvidas.”
- 230 *** Pino menciona novamente o tratado de Alberti (e penso que ele se refira ao *De Pictura*), declarando-o como sendo fundamentalmente sobre perspectiva, quando na verdade não o é, como exposto em nota inicial desta tradução. E segundo, quando Pino afirma que em sua obra Alberti opõe-se a Vitruvius, penso que seja no tocante a estabelecer a cabeça (por se mais digna) e não o pé como padrão de medida para a divisão da figura humana.
- 231 *LEONARDO DA VINCI *op. cit.* p. 23 “Entre a pintura e a escultura não encontro outra diferença senão aquela em que o escultor conduz as suas obras com maior fadiga de corpo que o pintor, e o pintor conduz as suas obras com maior fadiga da mente.”

- 232 *** Pino já utiliza a palavra *individuo* na acepção de “homem, pessoa, sujeito” e não no sentido latino: indivisível, que não foi separado, mas que se acha reunido. A primeira vez que o termo foi utilizado em italiano com o mesmo significado, ou seja, como um “ser singular, distinto e indivisível em si,” foi em 1481 por Cristóforo Landino.
- 233 *ALBERTI, *op. cit.*, p. 112 “E algumas vezes convém entrelaçar a fadiga do trabalhar recreando o ânimo.”
- 234 **Id.*, *ibid.*, p. 112 “E quando tivermos de pintar a história, primeiramente pensaremos muito com nós mesmos de qual modo e qual ordem aquela possa se tornar belíssima; e faremos nossos conceitos e modelos de toda a história e de cada uma de suas partes primeiramente e depois chamaremos todos os amigos a aconselhar-nos sobre ela.”
“Ao trabalhar a história teremos aquela presteza de fazê-la unida à diligência, a qual não nos dê fastio ou tédio ao trabalhar.”
- 235 *** No italiano *fisionomia*, porém conforme o sentido das frases subsequentes optei por *fisiognomia* por ser justamente “disciplina que se propõe a conhecer o caráter espiritual do homem, a sua índole, suas inclinações e capacidades pelo seu aspecto exterior, sobretudo, pelos lineamentos do rosto.”
- 236 *Cf. CAMESASCA, Ettore in PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura. A cura de Ettore Camesasca. Milano. Rizzoli Editore, 1954, p. 99, nota 59* “Gaurico perto do fim do *De Sculptura*, detém-se longamente sobre a maneira de representar o semblante e as outras partes do corpo em relação aos caracteres e classes de existência da pessoa representada em efígie.”
- 237 ** No italiano *per grav, peragrare*: do latim *peragere*: percorrer, passar, varar, atravessar, acossar sem descanso, perseguir. Mas optei por *peregrinar* porque penso que confira um melhor sentido à frase.
- 238 ** No italiano *crapola*: a definição italiana da palavra é: o fato de comer e beber imoderadamente e desordenadamente. O sentido da palavra *crapula* em latim é: peso da cabeça por ter bebido ou comido muito; embriaguez, bebedeira, indigestão. Já no português a palavra toma a acepção de ‘devassidão, desregramento de costumes, orgia; pessoa de maus costumes.’ Mesmo assim, optei por traduzi-la literalmente.
- 239 *LEONARDO DA VINCI *op. cit.*, 23 “porquanto o pintor com grande azo senta-se diante de sua obra bem vestido, e move o levíssimo pincel com belas cores ornado de vestimentas como a ele apraz.”
- 240 *ALBERTI *op. cit.*, p. 103 “Portanto convém ao artífice muito apresentar-se bem educado, máxime pela humanidade e facilidade e as-

sim terá a benevolência, firme ajuda contra a pobreza e ganhos, ótima ajuda ao bem aprender a sua arte.”

241 *Cf. CAMESASCA, Ettore in PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura*. A cura de Ettore Camesasca. Milano. Rizzoli Editore, 1954, p. 99, nota 74 “Palma, o Velho, administrador da Escola Veneziana de São Pietro Mártir, da Igreja dos Santos Giovanni e Paolo, em novembro de 1525 solicitava aos ‘Dez’ a autorização de encarregar o retábulo com o ‘Martírio de San Pietro,’ para o altar da mesma escola a um dos maiores artistas do período. O quadro despontou do que hoje denominamos ‘concurso,’ do qual participaram além de outros, Palma e Ticiano (que o venceu com uma obra que veio em seguida a ser destruída) e também Pordenone. Esta informação de Pino foi o primeiro aceno sobre aquele ‘duelo’ artístico.”

242 **No italiano *mani pillose*: mãos pelosas têm o sentido de mãos interesseiras.

243 *ALBERTI, op. cit., pp. 103-104 “Agrada-me a sentença de Pânfilo, antigo e nobilíssimo pintor, com o qual os jovens nobres começaram a aprender a pintar. Estimava que nenhum pintor pudesse pintar bem se não soubesse muita geometria.”

GAIO PLINIO SECONDO, op. cit., pp. 375-377 “De Pânfilo há uma “Família,” a “Batalha de Fliuntes” com a vitória dos atenienses, “Ulisses sobre a balsa.” Ele era macedônio de nascimento mas foi o primeiro pintor a ser erudito em todas as ciências, sobretudo na aritmética e na geometria, sem as quais dizia que, a arte não podia ser perfeita. Não ensinou a ninguém por menos de um talento – 500 moedas ao ano – e foi este o preço que lhe pagaram seja Apeles ou Melâncios. Pela sua autoridade na arte conseguiu que primeiramente a Sicione, depois em toda a Grécia, os rapazes nascidos livres, antes de tudo aprendessem a *graphiké*, isto é, a pintura sobre madeira, e que tal arte fosse acolhida ao primeiro período das artes liberais. E sempre esta teve tal honra que a exercitavam os cidadãos livres, depois também, pessoas de classe, enquanto foi para sempre interditado que ela fosse ensinada aos escravos. Portanto nem nesta nem na estatuária, são celebradas obras de escravos.”

244 *Cf. CAMESASCA, Ettore in PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura*. A cura de Ettore Camesasca. Milano. Rizzoli Editore, 1954, p. 100, nota 1 “Deste artista indicado aqui como nativo de Pádua (onde Pino trabalhou em vários expedientes), ainda ‘jovem’ em 1548 e discípulo de Pino, não subsistem notícias.”

A série CADERNOS DE TRADUÇÃO tem como propósito oferecer à comunidade universitária textos clássicos ou de relevância em determinado setor filosófico, tendo em vista servir de apoio às pesquisas em andamento e oferecer aos alunos e professores material bibliográfico para os cursos. Os CADERNOS DE TRADUÇÃO, sempre que houver oportunidade, procurará trazer para a língua portuguesa, no todo ou na parte, textos fundamentais da bibliografia filosófica, mesmo já traduzidos, almejando estimular o debate em torno da difícil tarefa da tradução.