

*Leon Battista Alberti*

# DA PINTURA

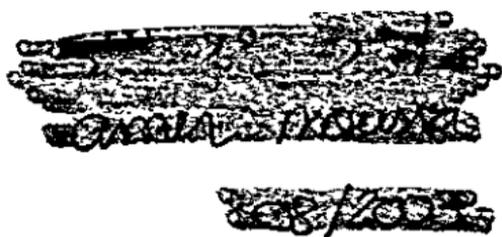
2ª Edição



Leon Battista Alberti

DA PINTURA

Tradução  
Antonio da Silveira Mendonça



FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

AL14d Alberti, Leon Battista  
Da pintura / Leon Battista Alberti; tradução  
Antonio da Silveira Mendonça -- 2. ed. --  
Campinas: Editora da Unicamp, 1999.  
(Coleção Repertórios)  
Tradução de: De pictura  
1, Pintura -- Séc. XV -- Itália. I. Título.  
ISBN: 85-268-0152-x 19.CDD - 759.935

Índice para catálogo sistemático:

1. Pintura - Séc. XV - Itália 759.935

Coleção Repertórios

Copyright © by Editora da Unicamp, 1999

Nenhuma parte desta publicação pode ser gravada, armazenada em sistema eletrônico, fotocopiada, reproduzida por meios mecânicos ou outros quaisquer sem autorização prévia do editor.

Gerência de produção  
*Carlos Roberto Lamari*

Assistência de produção  
*Elisabeth Regina Marchetti*

Supervisão de produção gráfica  
*Vlademir José Camargo*

Supervisão de edição de textos  
*Lucélia Caravieri Temple*

Preparação de originais  
*Raquel de Sena Rodrigues Tersi*

Editoração eletrônica  
*Eva Maria Maschio Morais*  
*Rossana Cristina Barbosa*

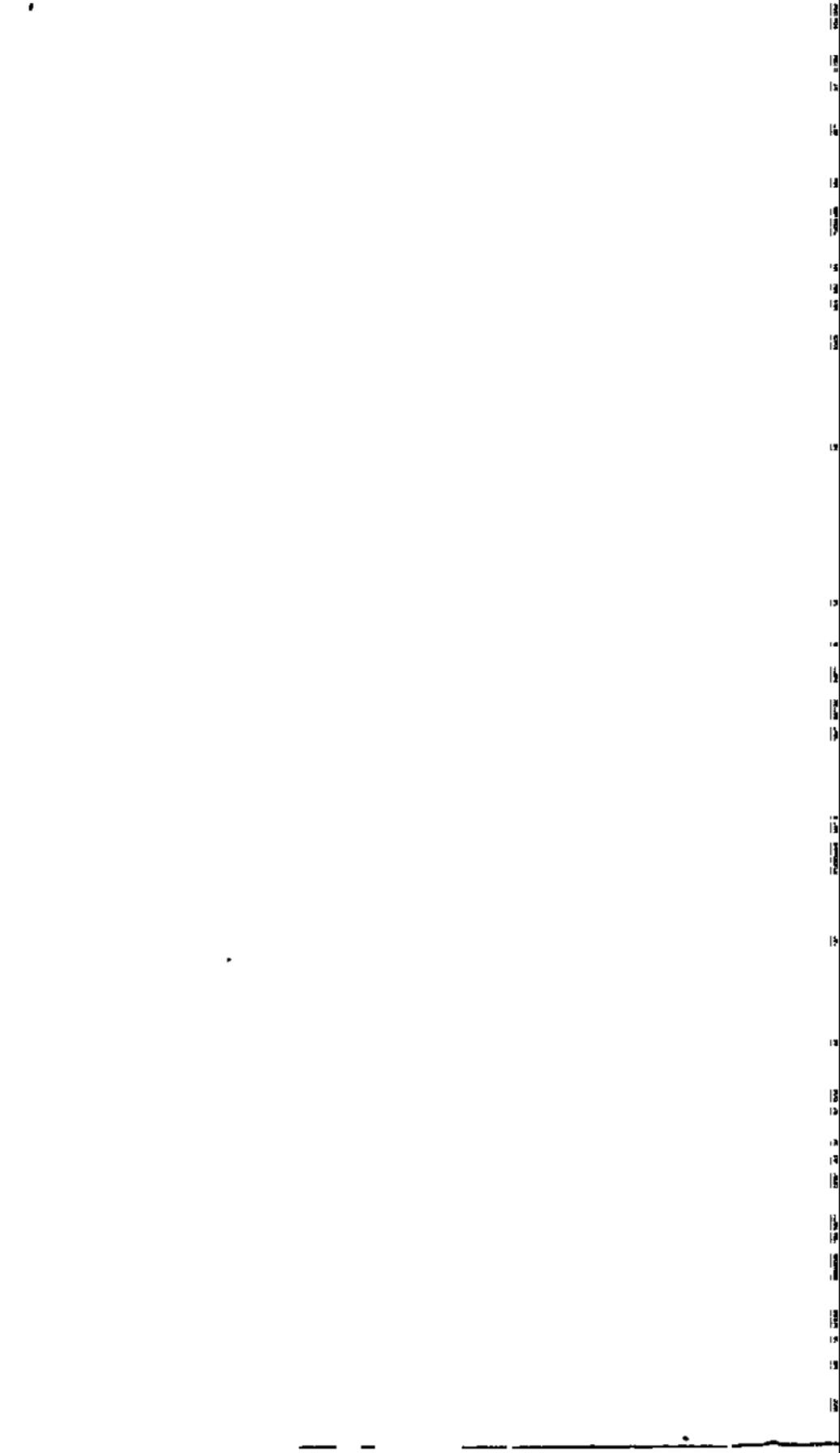
Capa  
*Adailton Clayton Santos*

Web design  
*Carlos Leonardo Lamari*

Editora da Unicamp  
Caixa Postal 6074  
Cidade Universitária - Barão Geraldo  
CEP 13083-970 - Campinas - SP - Brasil  
Tel.: (019) 788-1015 - Tel./Fax: (019) 788-1100  
[www.editora.unicamp.br](http://www.editora.unicamp.br)

## SUMÁRIO

Apresentação (Leon Kossovitch).....	9
Introdução (Cecil Grayson).....	35
Prólogo.....	71
Livro primeiro.....	75
Livro segundo.....	101
Livro terceiro.....	137
Notas.....	153
Bibliografia.....	167



A tradução desta obra, a pedido da Editora da UNICAMP, foi feita sobre a versão “vulgar”, o texto escrito na língua da toscana. Isso não impediu, contudo, que se fizesse constante apeio à versão latina, sobretudo nas passagens mais difíceis.

O texto usado encontra-se na edição bilíngüe, organizada e comentada por Cecil Grayson (Bari: Laterza, 1980).

Registro aqui profundo agradecimento ao professor Leon Kossovitch, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, que dedicou horas a fio a resolver dúvidas e sugerir sábias soluções (N. do T.).



## APRESENTAÇÃO

*Leon Kossovitch*

O texto de Alberti que se vai ler é o primeiro, na literatura artística, a constituir a pintura como objeto de teoria e doutrina sistematizadas. A novidade do escrito, insistentemente enunciada em passagens do *Da pintura*, distingue-o dos textos da Antigüidade grega, apenas mencionados, pois já na maior parte perdidos para Vitruvius, cujo *Da arquitetura* pertence ao século I a.C., ou para Plínio, o Velho, que escreve o enciclopédico *História natural* em I d.C.; mais do que outros escritos, romanos e até gregos, nos quais a pintura é ocasionalmente a florada, constituem-se eles como fontes principais, mesmo porque supérstites da arte antiga, muito embora em sua exposição de conceitos e preceitos não opere sistematização. Quanto à bibliografia subsequente, desprezando-se

aqui escritos periegéticos, topográficos, ecfrásicos etc., dos relevantes — nem o *Ensaio sobre diversas artes*, do monge Teófilo, atribuível aos séculos XII-XIII, nem o duvidoso *Hermenéia*, de Dionísio do Monte Atos, que, embora do XVIII, preserva, enquanto as expõe, convenções de anterior bizantinidade, nem mesmo o *Tratado de pintura*, de Cennino Cennini, datável dos fins do XIV ou, no máximo, do início do XV — nenhum deles (conquanto notáveis como preceptivas e distintos pelas matérias) intercepta o discurso albertiano em seu traçado de base. Pois, enquanto Dionísio ensina iconografia de cenas e figuras hagiográficas, ou Teófilo religa as artes da pintura, vidro e metal para instrução, ornamento e liturgia na casa de Deus, ou ainda Cennini se instala na oficina de receitas e preceitos técnicos, Alberti monta seu discurso com geometria e retórica (e poética), instruindo aprendiz distinto do dos autores precedentes, pois familiarizado com artes liberais. Problematizador apesar de didático, o *Da pintura*, como referência da investigação de pintores ulteriores (muito de Leonardo dele deriva) e como gênero discursivo (a tratadística do XVI o pressupõe), singulariza-se na história das teorias da pintura.

Comparando-se com os antigos, Alberti eleva-se, como toscano do século XV, quando pede aos pintores seus leitores que lhe façam o retrato em alguma composição. Retomando

prática pictórica conhecida e o lugar conexo do retrato imortalizador, de Plínio (fonte principal do *Da pintura*), Alberti reivindica, por sua obra, glória (a qual também é exigida pelo quatrocentista Manetti para seu biografado Brunelleschi, alçado como inventor da perspectiva). Repropondo-se a prática, não será, espera-se, inconveniente o elogio da Editora da UNICAMP, que, por publicar o livro, dele aceite, dado o insólito da iniciativa, o passo segundo o qual também ela “não acredita que a natureza, mestra das coisas, tenha se tornado velha e exaurida”, de acordo com a tradução sempre arguta do professor Antonio Mendonça. Algum realismo, todavia, mandaria traçar-se para tal publicação emblema da “fortuna”, considerados os tempos que pelo país correm (depressa, talvez, felizmente).\*

### *Prólogo*

Dois momentos podem ser, aqui, distinguidos: as divisões do *Da pintura* e a peça encomiástica, em que Brunelleschi, a quem o texto

---

\* Tomou-se, aqui, o partido do comentário rápido que, colado ao texto albertiano, ponha em evidência temas e articulações conceituais básicas; desejou-se, assim, complementar a exposição abrangente de Cecil Grayson. Foram excluídas notas bibliográficas e análises extensas que, em outra situação textual, seriam obrigatórias (por exemplo, a pormenorização da perspectiva). Os números entre parênteses indicam os parágrafos da edição presente.

toscana está dedicado, alteia-se, famoso. O elogio, construído com hipérbole continuada, articula o lugar-comum do declínio de um passado de glória que volta e, mais, que os artífices do século XV inicial superam. Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Luca Della Robbia e Masaccio, na seqüência do texto, rivalizam com os antigos; na agonística, o lugar-comum do desenlace é o triunfo: os antigos, instruídos por modelos presentes, têm menos dificuldade nas artes do que os contemporâneos de Alberti, aos quais eles faltam (“dificuldade”, aqui, qualificada afirmativamente, pois distingue os descobridores). A esse louvor, distribuído pelos coevos, acresce-se outro, em que Brunelleschi sobre todos os artífices se ergue: a hipérbole da Santa Maria da Flor, cuja sombra cobre todos os homens da Toscana, é efetuação retórica admirável, pois louva a novidade da ciência da construção enquanto a constrói como colosso. No que concerne às divisões do *Da pintura*, estas se concebem horacianamente tripartidas: “rudimentos”, “pintura”, “pintor”. A geometria e, menos detidamente, a análise das luzes constituem, no Livro I, os rudimentos, as bases do pintar (23); distingue-se, no Livro II, a divisão da pintura, produzida por conceitos e preceitos articulados; quanto ao Livro III, detém-se ele no pintor, em suas virtudes e conhecimentos práticos. Os três livros não se fecham sobre si mesmos, porquanto temas de um deles podem receber desenvolvimentos em outros; como partes, contudo, distinguem-se pela visada.

## *Livro I*

Os rudimentos tratam das luzes, mas, antes de tudo, da matemática. O primado desta tem o aval da Antigüidade, pois é requisito de filosofia, pintura etc.; em Alberti, mais que lugar-comum, constitui-se como preliminar prática, pois opera intensamente no texto. Todavia, o *Da pintura* não se deseja matemático por inteiro: não é obra de geômetra escrita para geômetras, mas, de pintor, para pintores (entende-se, portanto, a proliferação de exemplos, que tornam visíveis os entes da matemática); a gordura da sensata Minerva significa, assim, o compromisso da pintura, esclarecida pela geometria, com a visão (1). A geometria de base euclidiana, exposta nas definições elementares e operante na análise da perspectiva, é, todavia, superada por noções tiradas da óptica, porquanto é a visão, no texto, a interessada. Por isso, após a sucessão de definições geométricas, como ponto, linha etc., a superfície, também assim definida, dirige a análise em outro sentido: distinguindo, por um lado, as qualidades permanentes, que constituem a superfície como tal, independentemente do olhar, a saber, as linhas e os ângulos de seu contorno, assim como o seu dorso, que a classifica em plana, esférica (convexa) e côncava, podendo as três compor-se (2, 3, 4) e, por outro, as qualidades mutáveis, Alberti nestas mais se detém. As superfícies variam com o lugar e a luz, cuja consideração extrapola a geometria (5).

Implícitos na visão, lugar e luz delineiam dois dos principais temas do escrito, a perspectiva e a recepção de luzes, respectivamente. O lugar articula as noções de distância e ângulo, com os quais a orla e o tamanho da superfície se alteram (7) (o embaçamento da superfície com a distância, observado por Alberti, está amplamente desenvolvido em Leonardo).

Entre o olho e a superfície se constrói a pirâmide visual, na qual três modalidades de raios se distinguem; os extrínsecos, os médios e o cêntrico têm propriedades diferentes, não sendo discutida, porém, sua natureza física (7). Enquanto os extrínsecos ligam o vértice (olho) e a orla da superfície, a esta medindo, e os médios enchem a pirâmide toda, carregando luzes e cores, o cêntrico é o único perpendicular à mesma superfície e, direto, denomina-se “príncipe dos raios” (não se deve ao acaso que a cenografia ulterior reserve o centro, sítio de visibilidade ótima na representação teatral, ao príncipe; neste sentido, ainda, Vitrúvio atribui a Agatarco a invenção de cenários com o estabelecimento de um centro que constrói a cena trágica regradamente, com o aumento e a diminuição dos edifícios, à semelhança dos efeitos da visão). Nas três modalidades de raios visuais, estão implícitas distinções conceituais relevantes: os extrínsecos, relacionados com a orla, referem a circunscrição, primeira parte da pintura; os médios instanciam a recepção de luzes,

sua terceira parte; o cêntrico, determinante do construto perspectivista, concerne à composição (conquanto se estenda à circunscrição), fundamental na segunda parte. Nos “rudimentos” estão, assim, prefiguradas as partes da “pintura”.

A distância e a posição do raio cêntrico, por um lado, e a recepção de luzes, por outro, são os princípios ópticos da variação da superfície (8). A distância e o raio cêntrico definem a construção perspectivista (em razão da brevidade do comentário, indicam-se aqui dois textos acessíveis, pois têm várias edições e traduções: *Die Perspektive als “Symbolische Form”* e *Renaissance and Renascences in Western art*, ambos de Erwin Panofsky). Determinando-se a posição do olho diante da imagem pintada, da mutabilidade da superfície segue-se o princípio da escolha: o pintor elege, entre as possíveis, a figuração ótima (12). Daí, uma definição de pintura: na pirâmide, o desenho da orla precede a aplicação da cor à superfície. As coisas vistas são reduzidas pela pintura a superfícies, que, bidimensionais (2), figuram no plano do suporte a tridimensionalidade daquelas. A parede ou a tábua (quadro) em que se desenha e se pinta são consideradas intersecção da pirâmide visual, sendo interpretadas, por isso, como um vidro translúcido (12). É o enunciado célebre do quadro-janela, através do qual se vê o mundo figurável (19). Enfim, como figuração do corpo, a superfície requer o claro-escuro, que lhe estende os poderes, pois simula

a terceira dimensão. Assim, a pintura, como intersecção da pirâmide, determina-se com os três elementos arbitrados pelo pintor, que os considera em conjunto na obtenção da representação ótima. Tecnicamente, desenho, cor e claro-escuro recobrem as partes “circunscrição”, “composição” e “recepção de luzes” do Livro II (12), executando-se a operação retórico-poética que as intercepta e, em grande medida, as interpreta.

Determinada a construção, Alberti analisa geometricamente, por semelhança de triângulos e, assim, proporções, a pirâmide visual e sua intersecção (13-16), demonstrando a razão que há entre a superfície vista e a pintada (14-15); fica assegurada a exatidão do traçado da orla, logo, da superfície, em relação aos corpos vistos. Mas as proporções não se reduzem à correlação do pintado e do visto, estendendo-se ao corpo humano e seus membros (Evandro — Hércules — Anteu, por exemplo) (14), tema caríssimo aos pintores do século XV e começo do XVI, como Dürer. Adiante, as proporções generalizam-se: introduzindo a noção de comparação, que compreende os acidentes, permite àquelas aceder ao qualitativo (alvo-moreno, belo-horrível etc.) (18). Repropondo Protágoras, a comparação toma o homem como estalão das coisas, pois os acidentes destas com os dele se compreendem (18). O homem-medida opera como unidade de mensuração: o braço dá as unidades da construção perspectivista, enquanto a cabeça (substituindo o

pé vitruviano, por ser a este igual em medida, mas superior em dignidade) opera como unidade nas proporções do corpo humano (36).

A superfície também varia com a luz, tema a florado nos “rudimentos”; trata-se da análise dos efeitos luminosos na superfície colorida: na sombra, a cor fica escura e, na luz, clara (8-10). Luz e sombra pensam a cor, que em si mesma é pouco analisada. Como a Alberti interessam as variações, as cores são, propriamente, quatro, pois imutáveis, ou “verdadeiras”; sendo a pintura feita com gama extensa (copiosidade, variedade, como se verá), estas são restritas. Geradoras das mutáveis, as quatro cores são gêneros, e as misturadas, espécies (10). A verdade das geradoras está em sua correspondência com os quatro elementos (fogo = vermelho, ar = azul, água = verde, terra = cinzento ou pardo). Passando pela exposição das diversas fontes de luz, o texto detém-se na observação dos efeitos reflexivos da cor transportada pelos raios luminosos (11). A recepção de luzes apenas desponta, pois se trata, aqui, de “rudimentos” e, ademais, de noção que foge à matemática. Enquanto associada à cor, tem interesse pelos efeitos de relevo e iluminação que analisa. No que se refere às cores, são elas pouco desenvolvidas em Alberti, assim como nos autores do século XVI em geral; a cor torna-se objeto de discussão apenas a partir de meados do século

XVI veneziano. No Quatrocentos, ela está subordinada ao desenho e ao claro-escuro; ainda assim, recebe alguns desenvolvimentos na retomada da distinção pliniana entre cores austeras e floridas (47), na inter-relação das áreas coloridas na composição (a "amizade" das cores) (48), enfim, em seu elogio no preceito que a faz substituir o ouro, imitando-o (a recusa deste tem base técnica, pois altera a cor das superfícies enquanto a outras faz brilhar (49), como, também, a dos preços, como abaixo se vê).

## *Livro II*

Não se desdenhe a parte encomiástica do *Da pintura*: ela participa no movimento que expelle as referências cristãs (centrais em Teófilo, Dionísio ou Cennini) em benefício das humanistas. Mas, sem o louvor, que até o século XVIII é cultivado como gênero, perde-se literariamente o texto e, assim, o dispositivo conceitual-preceitual que o sustém; pondo em circulação lugares, o gênero pouco conceitua ou positiva, mas muito valora e significa. Entre os parágrafos 25 e 29, sucedem-se elogios diversos, que, montando a peça hiperbolicamente, articulam muitas anedotas, assim, um gênero de história, e muitas relações da pintura com outras artes e preços. Tendo principalmente Plínio como guia, o encômio determina um dos fins

da pintura, a presentificação do ausente, que se especifica como perpetuação do morto e, ainda, o comover e o agradar, a “recepção” da eloqüência antiga. Também nesta chave, pois se trata de preservação da virtude, a pintura confirma a piedade, lugar-comum da Antigüidade que o cristianismo encampou, não sem muito sofrimento. O preço da pintura aumenta na sucessão de lances, que encarecem os já dados: embelezando, ela diminui, preciosíssima, a preciosa matéria. Tal preço é inflacionado por Zêuxis, cujas obras, inadquiríveis por excederem qualquer importância, repropõem a circulação como dom; correlatamente, o artífice diviniza-se (este lance retilinta em Leonardo). Deslocando os cotejos, o elogio põe frente a frente pintura e arquitetura ou escultura (o *paragone* ainda não se constitui como agonística em que as artes são louvadas e entendidas, procedimento intensificado com Leonardo). A arquitetura tira da pintura os ornamentos, no que é acompanhada por outras artes que também têm nela modelo. Esta superioridade é reforçada por outra, concluída de novo argumento: correlatas em meados do XVI, serão fraternas, com a inclusão da arquitetura e a subordinação das três a conceito unificador, o “desenho”, de Vasari, a pintura supera a escultura em razão da dificuldade de seu objeto (27); esta superioridade comporta riscos, pois os defeitos são comuns na pintura e raros na escultura (58). Tal arte, difícilíssima e doadora de beleza, ainda se hiperboliza quando

personificada por Narciso, seu inventor (26). A invenção, como se viu, dá fama, e sua história, no que concerne à pintura, recapitula, encurtando os passos de Plínio, as origens e os caminhos que a depositam em Roma. Origem em dois níveis, o do inventor egípcio, logo, hipérbole que vem dos gregos; o do modelo natural, fundamental em Alberti, de que se tira o primeiro contorno, logo, hipérbole intensificada relativamente à anterior. Caminho que passa pela Grécia e seus teóricos, logo, hipérbole que encarece intelectualmente a pintura. Essa história é abandonada, pois suficiente para este plano do encômio, prosseguindo a hipérbole na enumeração dos homens ilustres que a apreciaram e, não raro, praticaram. O encadeamento de nomes, de ocupações dignas e a exclusão dos escravos do exercício da pintura configura total liberalidade, a qual se estende à formação dos filhos dos excelentes: a pintura é ensinada em Roma com as práticas de viver bem e feliz (23). A Márcia pintora, o próprio Alberti, pintor nas horas vagas, mas, principalmente, a natureza: nesta, a hipérbole excede-se, pois faz o próprio modelo da pintura pintar (figuras diversas em mármore e gemas). O movimento, que vai hiperbolizando as hipérboles, não se detém no excelente; em outro sentido, argumenta com a universalidade do consenso: a pintura agrada a todos, doutos e não doutos, nobres e plebeus, a todos se dirigindo e a todos

cativando (repropõe-se passagem de Plínio, na qual se defende a exposição pública das obras, o mais das vezes botim de conquistas, assim, principalmente, pintura grega). O gênero encomiástico não é fechado: didático, pois exorta o aprendiz a empenhar-se com diligência na pintura, promete-lhe glória (e riqueza) (52).

Segue-se, a partir do parágrafo 30, a exposição de conceitos fundamentais, articulados como divisão da pintura; disseminadas em textos anteriores, apenas em Alberti essas noções se unificam e se redefinem; circunscrição, composição e recepção de luzes desdobram-se em preceitos e nações de interesse. Afirmada a pintura como configuração da natureza, a circunscrição trata do lugar da coisa vista e, descrição de orla, delineamento, é desenho. A composição assinala os lugares das superfícies tomadas em conjunto, enquanto a recepção de luzes cuida da distribuição de claro-escuro e dos seus efeitos na superfície de cor. Dessas definições, desenvolvem-se preceitos técnicos. Dos dois que se aplicam ao desenho, um insiste na leveza da mão delineadora, que não separa as superfícies com orlas carregadas em prejuízo da composição e da recepção de luzes; o outro, tratando do uso do véu, equivalente topológico do quadro, firma o observado: intersecção da pirâmide visual, o véu é dispositivo que assegura a locação exata dos contornos (31), fixando a visão diante de uma natureza permanente (não surpreende

que Dürer desenvolva o dispositivo com sua vidraça quadriculada, imobilizadora do observado, reforçada pela queixeira, travadora da própria cabeça).

Desenho e véu estendem-se à composição. Esta, noção complexa, excede-os. A composição de partes não trata apenas de superfícies, pois, abrangente, abarca a "história", o mais elevado dos objetos do pintor. Conceito central, a história, narração, explicita a máxima operante no *Da pintura*, o *ut pictura poesis*, que, incidental na *Arte poética*, de Horácio, tem alcance genérico em Alberti, porquanto põe em paralelo a poesia e a pintura. Narrativa, esta determina-se por propriedades do discurso do poeta e do orador (por isso, aliás, Alberti exorta o pintor a freqüentá-los (53)). Do paralelismo, segue-se a retorização da pintura, operada por preceitos e conceitos, tirados principalmente de Cícero e Quintiliano; retórica traduzida, a pintura constitui-se não apenas como tomadora de temas, mas, basicamente, como articulação: as cinco partes canônicas da retórica, invenção, disposição, elocução, ação e memória, operam no discurso albertiano; não se verifica, porém, uma aplicação mecânica, que recubra as partes da pintura com as da retórica (circunscrição, composição e recepção de luzes não são homólogas às partes invenção, disposição e elocução), pois a tradução tem alcance tópico. O paralelismo ainda opera na composição, segun-

da parte da pintura: as partes desta, superfície, membros, corpos, compõem-se segundo a divisão gramatical, letras, sílabas, dicções (palavras) (55). Do mesmo modo que esta considera a parte precedente em vista da subsequente, as superfícies são analisadas tendo em vista os membros; os membros, os corpos; os corpos, a história.

A composição singulariza-se como parte da pintura: interceptam-se, nela, geometria e retórica, o que não ocorre na circunscrição. Das superfícies à história, operam prescrições retóricas, subordinadas ao preceito “conveniência”, tirado da elocução (*decorum, concinnitas*), e que, do *Herênio*, do Pseudo-Cícero, também traduz *dignitas*, relativa aos gêneros discursivos, de muito uso em Alberti. Enquanto as superfícies são analisadas geometricamente, traçado da orla, superfícies pequenas, grandes, circulares, nas quais a perspectiva ainda se desenvolve (33, 34), a partir dos membros sobrelevam operações retóricas, com a conveniência dirigente, pois aplicada à composição em geral. Conquanto não trate diretamente das superfícies, a conveniência também nelas opera, prescrevendo o evitar-se, em sua composição, efeitos ásperos, impeditivos da transição das luzes às sombras, continuidade que qualifica como belos e graciosos os membros (o rosto entugado de anciã é “feio” (35)). Não se trata, aqui, apenas de preceito técnico, como do que combate o efeito-fissura nas orlas; por isso, em sentido gera<sup>1</sup>, mesmo na

regra técnica, a conveniência está implícita. Neste sentido, toda a pintura fica retORIZADA (a propósito, no próprio discurso de Alberti, o encômio, que se classifica como gênero demonstrativo, segue a conveniência, pois opera na defesa de causa, a pintura, independentemente da visada didática sua, a que atrás se referiu).

Quanto à “beleza”, note-se de passagem que, enquanto o texto latino está centrado em *pulchritudo*, esta, no vulgar, é multiplicada por sinônimos, *bello*, *venusto*, *vezzoso*, *vago* etc., os quais, embora nem sempre traduzam apenas *pulcher*, estendem-no, diferenciando-o. O uso destes adjetivos não é arbitrário e sua aparição nas letras precede o *Da pintura*. Tornando-se exato e bastante técnico no século XVI, esse campo adjetivo distingue, em Alberti, os níveis da composição a que se aplica a conveniência e, assim, a diferença dos sinônimos; embora algo flutuantes, os adjetivos especificam as partes da pintura. Observe-se, enfim, que na conveniência, a dignidade (38) classifica a pintura como gênero grave, embora nenhuma afirmação neste sentido se leia no texto.

A composição dos membros pauta-se por quatro requisitos, todos eles subordinados à conveniência: tamanho, ofício, espécie e cor. O tamanho prescreve a proporcionalidade dos membros, insistindo em sua análise anatômica: o corpo é, para o pintor, revestimento, mas o visível deve ser analisado de dentro para fora, passando-se sucessivamente dos ossos aos músculos,

destes à carne (o nu), desta ao panejamento. Prevalece, nisso, a natureza, elegendo-se a cabeça como unidade de medida (36). O ofício refere a conveniência à ação dos membros em relação ao corpo: os do morto caem, lânguidos, os do vivo mexem-se todos (37); referidos ao movimento, também da alma, os membros compõem corpos em que tudo é venusto e gracioso, de modo que, na escolha entre as dignidades possíveis, Alberti pretere a agitação em benefício do comedimento (37 e 44). Quanto à espécie, prescreve-se a aparência conveniente dos membros, sendo “horrrível” o corpo de face viçosa e mãos ressequidas. Enfim, a conveniência se aplica à cor dos membros e, significativamente, é esta a parte menos desenvolvida (37). Na composição, as quatro categorias especificam a dignidade, sendo indecoroso cobrir Vênus com grosseiro manto de lã. A dignidade explicita-se, assim, como conveniência, sendo a um tempo relacional, especificadora e eletiva (38).

A composição, nos corpos, é exposta como nas partes precedentes: a conveniência opera tendo a história como horizonte, enquanto retém duas das categorias aplicadas aos membros, tamanho e ofício. O tamanho manda proporcionalizarem-se os corpos segundo suas distâncias e dimensões relativas (o exemplo da figura humana comprimida em edificação diminuta — caixa — sugere crítica da pintura anterior, em parte ainda vigente nos tempos da

redação do *Da pintura*, pois alheia às relações de tamanho, que, por volta dos anos 1480, invertem-se, com o agigantamento dos edifícios); o ofício considera a ação dos corpos: a história que não monta cena com desproporção também recusa a inconveniência do centauro dormente em meio ao tumulto geral (39).

A história, figurada como cena, é homóloga ao discurso do orador, que, instruindo, agrada e comove o ouvinte. Como agrado, é analisada com preceitos da elocução, copiosidade e variedade. Estas, ornando a história, operam como a novidade (referida a comida por Alberti, ela equivale ao *ornatus*, associado ao banquete na retórica antiga); na pintura, os elementos, como copiosos e variados, são homólogos aos tropos e figuras do orador, com os quais o ouvinte é desviado do comezinho (40). A copiosidade faz o espectador deter-se em cada elemento da história, que, para ser agradável, orna-se com velhos, meninas, gatinhos, províncias etc. (não se propõe, aqui, gênero pictórico, como “paisagem”, constituída nos séculos XVI-XVII). Assignam-se limites à copiosidade: entre o tumulto multitudinário e a solidão majestática, ambos excluídos, está o justo meio, a dignidade (40). A variedade cuida das atitudes e movimentos dos corpos, e sua exposição não é estranha ao *Do orador*, de Cícero, e, menos ainda, ao *Instituição oratória*, de Quintiliano, que muito os desenvolve na parte “ação” (41-42). O

movimento, interessantíssimo no século XVI, em Lomazzo, por exemplo, é valorizado em Alberti. Os movimentos são considerados relativamente à alma, ao corpo e aos seres inanimados. Assim como as afecções da alma, as atitudes são analisadas em sua diversidade; anatomicamente, prescreve-se a imitação da natureza. Como a copiosidade, a variedade é dirigida pelo agrado, não se admitindo repetição das poses; é valorizado o nu, como o pudor, vigilante (40). Em outro sentido, porém conexo, o agrado expurga o vício, cujo disfarce é lugar-comum da Antigüidade; o defeito da natureza não exclui o retrato, pois este requer eleição (o lado não vulnerado da face de Antígono, o capacete corretor da cabeça de Péricles, os defeitos dos reis, em Plutarco, nunca omitidos, apenas disfarçados, porquanto a semelhança, assim, a natureza, não pode ser ignorada) (40).

O comover difere do agradar: cuida da alma, considerando a do espectador, simpatia (chora-se com o que chora, ri-se com o que ri), e do corpo, que a exprime (os movimentos deste figuram os invisíveis da alma, assim como os temperamentos): o triste é lento, tem membros pálidos e malseguros, enquanto o melancólico tem testa franzida, cabeça lânguida, membros caídos e descuidados (41). A conveniência das partes do corpo para a figuração exata das afecções é difícil, propondo Alberti preceitos para a determinação do efeito visado: como sempre,

a imitação da natureza (desenvolvida no Livro III) e a execução rápida, que faz o espectador pensar estar vendo mais do que vê (a recepção pauta-se pela retórica, pois introduz o tema do excedente, do significar-se mais do que se significa) Relação também de simpatia está na conveniência dos movimentos encenados e do que a cena dispõe, com o dialogismo do espectador e da história; destaca-se na cena figura que, ameaçando o espectador ou acenando para ele, conecta-se com a história (efeito do *movere* retórico, de muito uso no século XVI, notável no último Rafael) (41).

Os movimentos dos corpos são extensamente analisados, pois, agradáveis como poses e comoventes como expressivos dos sentimentos da alma; por isso, são considerados quanto às modalidades e aos princípios, produzindo-se deles e das atitudes breve inventário. Ao mesmo tempo, os corpos são referidos aos membros no que concerne às posições (ainda a *actio*, de Quintiliano) (43). Estabelecida a conveniência, a que adere o verossímil das posições, ficam excluídos as atitudes e os movimentos indignos: em movimento ousado, que a dignidade eletiva da história menos aprecia, é inconveniente a exibição simultânea do peito e das costas (caríssima, aliás, a pintores do século XVI). Na classificação dos movimentos humanos e na distinção dos lugares “sexo” e “idade” (airosos nas moças, firmes nos homens, cansa-

dos nos anciãos), os adjetivos do texto, aqui omitidos, operam descrições e diferenças cujo interesse importa assinalar (44). Além dos movimentos dos seres animados (há-os de animais, Io), os dos seres inanimados detêm Alberti, pois estes participam nas cenas: na figura humana, os cabelos e panos movem-se dignamente e, não sendo admitido inverossímil na figuração, de tal movimento representa-se a causa, vento, que, suplementarmente, desnuda as partes belas dos corpos (45). O vento está assim figurado no *Nascimento de Vênus*, de Botticelli.

A terceira parte da pintura, recepção de luzes, conclui o Livro II (46-50). Dois efeitos da luz são analisados; como se viu, a luz e a sombra, expressas por branco e preto, estendem as quatro cores elementares e, copiosas e variadas, suas espécies repropõem, aqui, o ornato (46). Todavia, o efeito mais louvado, a “maravilha” da Antigüidade, está no relevo, produzido pelo uso parcimonioso do branco e do preto: fingindo escultura, o relevo vence a bidimensionalidade do suporte, fazendo o rosto saltar à sua frente. Tal ilusionismo também é referido à perspectiva, que aprofunda o olhar. Redefine-se a pintura, valorativamente: reunião de bom desenho e de boa composição para ser bem colorida (46); com a construção perspectivista e o uso judicioso do branco e do preto, o pintor eleva-se, enquanto a cor se subordina ao desenho e ao claro-escuro.

No “pintor”, Alberti avança pelo ofício e pela conduta. Reinterpreta as partes da pintura, tendo em vista a execução: retomando o fim do Livro II, faz o pintor descrever com linhas e pintar com cores as superfícies dos corpos em tábua ou parede; seguindo as regras da perspectiva, ele figura o relevo, tornando as superfícies semelhantes aos corpos. Com o claro-escuro, o pintor imita a natureza e, assim, instrui, comove e agrada o espectador, adquirindo fama (46); para isso, familiariza-se com as artes liberais (em Alberti, a pintura torna-se liberal) e é empenhado e diligente no ofício. Quanto à conduta, contudo, o pintor mostra-se antes afável e modesto do que entendido no ofício e na arte, astúcia que Alberti tira de Plínio ao constituir o rico como ignorante (52).

Viu-se que pintura e retórica (e poesia) têm afinidade: *ut pictura poesis*, segundo a qual o pintor e o orador se exercitam ambos na invenção (cujo louvor está em que agrada independentemente de ser pintada) (53). A *inventio*, primeira parte da retórica, vem exemplificada pela ecfrase da *Calúnia* (pintada por Apeles e por Botticelli), admiravelmente efetuada por Alberti, que também descreve as *Três Graças* (figuradas pela pintura helenístico-romana e por Rafael) no mesmo sentido (54). Invenção, disposição, elocução e ação, com seus conceitos e preceitos, operam

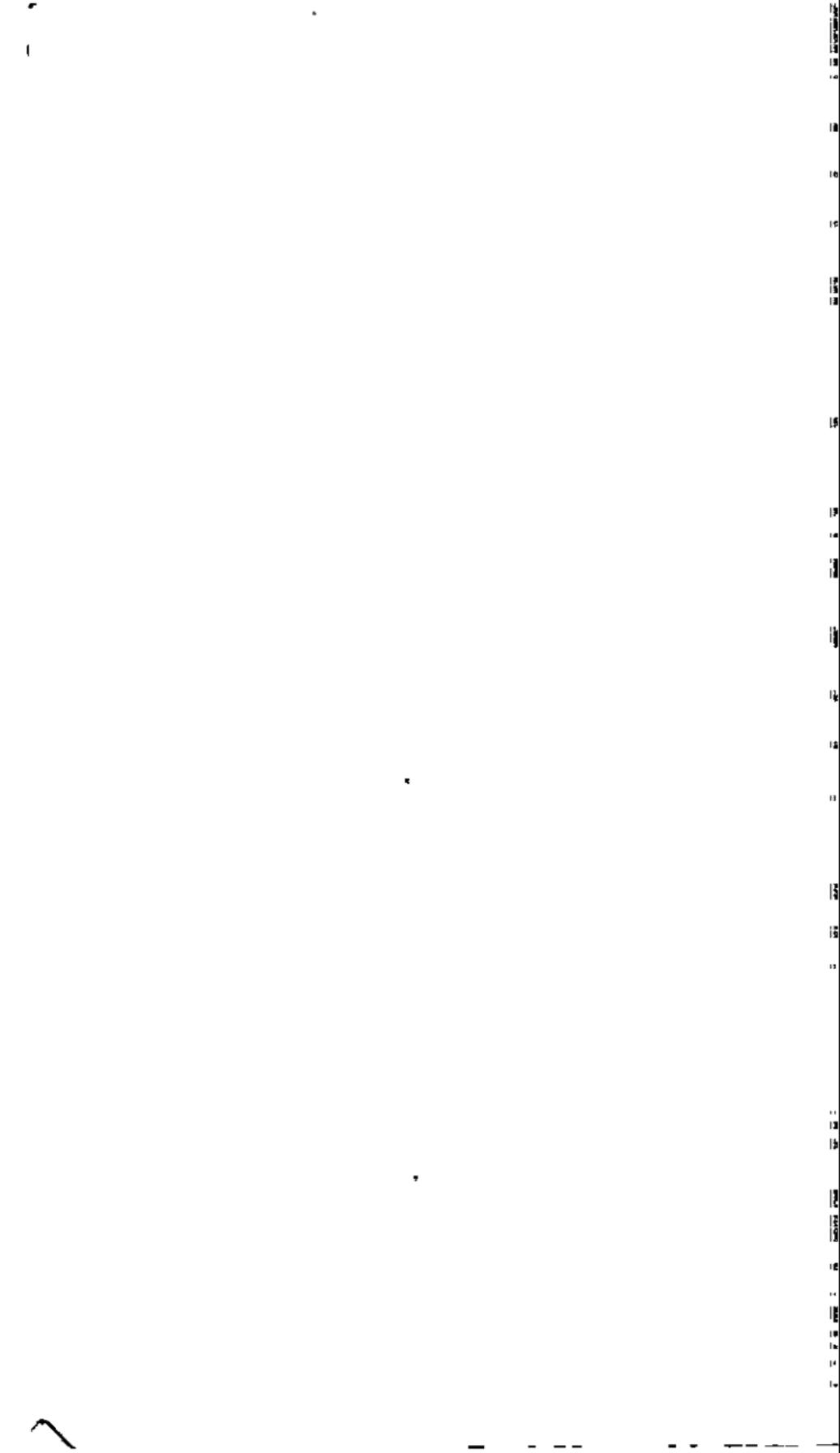
no *Da pintura*, articulando-o principalmente na parte “composição”; adiante, desenvolve-se a memória, quinta parte da retórica, à qual Alberti confia o registro das diferenças, das dos membros entre si e das que há em cada um deles, o que se faz considerando-se a idade, o caráter, a anatomia, com a observação da natureza a tabular diferencialmente os lugares da memória (55).

A imitação é considerada pela pintura de dois modos, o observacional, como na análise anatômica, pautada pela semelhança, e o eletivo, em que esta, quando produtora de fealdade, é corrigida. A crítica de Demétrio, fixado na semelhança, é retomada dos antigos por Alberti, que defende a eleição, personificada por Zêuxis (35, 55). Mas a pintura não exclui a semelhança: a imitação requer a observância de uma natureza que não se limita a um único corpo; não estando nestes as belezas todas, a eleição exerce-se sobre uma multiplicidade de partes belas, disseminadas em outra, de corpos parcialmente belos. Neste sentido, categoria fundamental do pensamento pictórico é o “tirar” (como em “tirar do natural”, que, no século XVI de Francisco de Holanda, é “tirar pelo natural”, ou em “retratar”, *ritrarre* ou *pigliare*), que instancia o “exemplo”, esta coisa que se vê, e não a beleza como idéia (no texto, prolifera o plural, *bellezze*). Ignorar tal preceito é presunção do engenho sem arte, erro, tolice (55-56). Não sendo idéia, a bele-

za é atingida no próprio visível por eleição do belo parcial e por composição de belezas separadas. Natureza e beleza não se opõem: como eleita, a beleza é natural, e a natureza, bela. A imitação da natureza é defendida no exemplo do reconhecimento: numa pintura, o que mais atrai o espectador é a fisionomia conhecida. Não se opondo a tirar da natureza e o escolher beleza (56), entendem-se os preceitos técnicos daí derivados: o pintor exercita-se em escala grande, próxima à do observador (57) e não copia pintura, tolerando-se apenas o imitar escultura, que tem sobre a cópia pictórica a vantagem de ensinar luzes e relevo (58) (afirmações semelhantes estão em Leonardo, esvaziando-se elas no século XVI).

Viu-se que a execução deve ser rápida; implícito no preceito está o primado do intelecto sobre a mão (em escritos do século XVI, esta emancipa-se em grande parte). O empenho e a diligência são prescrições dirigidas ao engenho do aprendiz: exercitam-no, sem produzit obra polida em excesso; ao mesmo tempo que exigem aplicação, ensinam — por isso mesmo — a afastar a mão da pintura no momento exato. Neste sentido, a inteligência, concepção da obra, emprega modelos e esboços, preliminar que evita o incômodo de corrigir uma pintura mal executada (59-61). Assim, o pintor que imita a natureza, conhece as artes liberais e exercita o engenho é completo, superando os especialistas gregos arrolados no tex-

to com certo desdém (60). Enfim, lugar-comum do aprendizado, tirado da Antigüidade, que completa o rol das prescrições técnicas, é o pintor receptivo à crítica: cálamo horaciano de Aristarco, escuta pliniana de Apeles (62).



## Introdução

*Cecil Grayson*

### 1. O autor

Battista Alberti nasceu em Gênova em 14 de fevereiro de 1404, quando os Alberti estiveram exilados de Florença; era o segundo filho, ilegítimo, de Lorenzo di Benedetto Alberti e de Bianca Fieschi, nobre genovesa. Pouco depois, Lorenzo transferiu-se com a família para Veneza e, a seguir, após 1416, para Pádua. Dos primeiros estudos de Battista (o nome Leon parece ter sido assumido mais tarde) pouco se sabe; é provável que tenha freqüentado durante os anos de 1416 e 1418 a escola de humanidades de Gasparino Barzizza e então tenha conhecido Francesco Barbaro, o Panormita, e o Filelfo, com o qual talvez tenha começado a aprender também o grego. De Pádua passou a Bolonha

para formar-se em direito canônico, mas os estudos foram amargurados e interrompidos por um período de graves dificuldades e, depois, de doenças, em razão da morte prematura do pai, em Pádua, no dia 28 de maio de 1421. Vítima de contestações patrimoniais e resistências familiares e em circunstâncias financeiras apertadas, abandonou o direito e dedicou-se por alguns anos à física e à matemática, lançando assim as bases sobre as quais deveriam, mais tarde, se apoiar as obras técnicas, artísticas e arquitetônicas. Conseguiu, no entanto, o diploma em Bolonha no ano de 1428.

Fruto e eco de sua estada em Bolonha — além de uma comédia latina, *Philodoxeos*, e de algumas *Intercenales* e de pequenas obras amatórias em italiano (*Deifira* e *Ecatonfilea*) — foi o livro *De commodis literarum atque incommodis*, dedicado ao irmão Carlo, no qual Alberti, apesar de descrever com tintas escuras a vida pobre e solitária de quem se dedica às letras, faz-lhe o elogio com trilha de sabedoria e de virtude e talvez até de imortalidade. Pesa sobre essa obra, como sobre diversas *Intercenales* (breves peças satíricas em latim, inspiradas em Luciano), a experiência pessoal do jovem órfão e exilado, mas já se delineia o temperamento fortemente ético e decidido não apenas a superar qualquer dificuldade, mas, também, a distinguir-se e mostrar seu valor, em particular junto aos parentes céticos ou até hostis e, de maneira geral,

a todos os contemporâneos. Daí o contrastante pessimismo/otimismo e a sensação de isolamento que permaneceram por quase toda a vida e em muitas de suas obras.

Não se sabe onde esteve Alberti entre os anos 1428 e 1432. Teria podido voltar a Florença em 1428 quando os Alberti foram readmitidos e para onde Carlo levou a família. A favor de uma visita a Florença nesses anos estão as referências, na dedicatória do *De pictura* a Brunelleschi, às amizades, ao que parece, já antigas, com os artistas florentinos. Digna de atenção é também a conjectura de Mancini (1911, pp. 84-7), de acordo com a qual Alberti faria nesse período viagem à França, à Alemanha e à Bélgica a serviço do cardeal Albergati, ex-bispo de Bolonha. Faltam, porém, as provas documentais, e de tal viagem não fala a respeitável *Vita* (chamada de anônima, mas que já deve ser tida como autobiografia: v. Alberti, 1972). É difícil, porém, explicar de outra forma as várias referências de seu livro *De re aedificatoria* (1452) a coisas por ele vistas nesses países. Por outro lado, suas eventuais viagens não encontram eco nas próprias obras e não se erra, portanto, ao concluir que sua formação foi toda italiana. De qualquer forma, a *Vita* atribui ao mesmo período da redação do *De commodis* (evidentemente escrito pouco depois da partida de Bolonha) diversas *Intercenales*, poesias em italiano (elegias e églogas) e prosa amatória (*Deifira*) em forma dialógica.

Talvez se deva incluir, na produção desses anos, a versão livre em italiano da conhecida obra *Dissuasio Valerii ne uxorem ducat*, de Walter Map, expressão extremada de uma misoginia que ocorre com freqüência, a seguir, nas obras de Alberti. É difícil datar as obras em italiano, quase todas amorosas, notáveis pela variedade da forma (sonetos, sextilhas, baladas, madrigais, *frottole*, églogas), pelo vigor da linguagem e força de expressão, de tal modo que hoje Alberti é reconhecido como um dos mais importantes inovadores do Quatrocentos nesse campo. Portanto, muitas e várias tinham sido já suas experiências pessoais e literárias no latim e no italiano quando, em 1432 (e talvez já em 1431), encontramos Alberti em Roma na qualidade de secretário de Biaggio Molin (patriarca de Grado e chanceler pontifício) e, depois, como redator apostólico. Eliminado por bula papal o impedimento que proibia a Alberti receber as ordens sagradas e gozar os benefícios eclesiásticos, tornou-se ele em 1432 prior de S. Martino em Gangalandi e, mais tarde (em 1448), vigário do Borgo S. Lorenzo.

Resolvidos assim grande parte dos problemas econômicos de Alberti, inicia-se para ele um período de trabalho profícuo e muito diversificado. Em Roma, encontra-se na companhia ilustre de humanistas vinculados à Cúria (Bruni, Poggio, Biondo etc.) e numa atmosfera de interesse fervoroso por história, cultura e arquitetura antigas. Manteve aí contatos, se já

não o fizera antes em Florença, com artistas florentinos em visita à cidade, como Ghiberti e Brunelleschi. A essa estada em Roma remontam as experiências ópticas que deixaram os amigos assombrados e às quais ele se refere no *De pictura* (§ 19) e na *Vita*. Pode-se supor que já nessa época ele se exercitasse também na pintura e nas artes plásticas, e começasse a desenvolver, estudando Vitruvius e as ruínas de Roma antiga, seu interesse pela arquitetura. Ao contrário do que se pensava no passado, não é provável que tenha composto então nem a *Descriptio urbis Roma* nem o *De statua*, que pertencem com maior probabilidade à segunda estada de Alberti em Roma. Conta-se, porém, entre suas primeiras obras romanas, a curiosa *Vita S. Potiti* (1433), que devia ser a primeira de uma série de vidas de santos e mártires escrita em latim, empreendida a pedido de Molin, mas interrompida, talvez pelos mesmos escrúpulos históricos expressos em carta a Leonardo Dati a respeito da lenda de Potito.

Outro motivo quem sabe mais forte para a interrupção terá sido o empenho dedicado à sua mais importante obra em italiano, *Della famiglia*, cujos três primeiros livros foram esboçados em Roma em 90 dias, aos 30 anos de vida. É já por demais conhecida essa obra para que dela se deva falar longamente. Convém, no entanto, sublinhar algumas de suas características. Impressiona em primeiro lugar o fato de

que, malgrado e em contraste com as próprias experiências, Alberti não só exalte a família Alberti e sobre ela baseie grande parte da obra, mas também construa por meio do diálogo um ideal luminoso de família, como núcleo social e cultural, ou seja, representa um momento de otimismo e de plena confiança na capacidade do homem em criar em si e à sua volta uma vida harmoniosa, inspirada em elevados conceitos de virtude e operosidade. Em segundo lugar, dedicando seu trabalho (como diz no proêmio) sobretudo aos parentes, Alberti escreve em italiano por razões práticas, mais para se fazer entender do que por consciente demonstração das possibilidades expressivas do italiano diante do latim.

Em julho de 1434 transferiu-se para Florença no séquito de Eugênio IV e fez, ou melhor, renovou amizade com Brunelleschi, Donatello e outros artistas, com Burchiello, Vespasiano da Bisticci, Piero di Cosimo de' Medici etc. Impressionado com a renovação artística da cidade, em particular com a construção da cúpula do Duomo, e sentindo-se seguro pelos estudos e experiências já iniciadas em Roma, redigiu o *De pictura* em latim (1435) e depois trasladou para o vernáculo (1436), para dedicá-lo a Brunelleschi por meio de uma carta famosa em homenagem a ele e outros artistas florentinos. Para a cronologia das duas versões e outros aspectos mais particulares do *De pictura*, veja-se mais adiante. Talvez por esse mesmo tempo o

autor tenha composto ainda a pequenina obra *Elementi di pittura*, em italiano, traduzindo-a mais tarde para o latim (c. 1448) e dedicando-a a Gaza. Também em 1435 deve ter assistido às discussões entre os secretários papais a respeito da língua latina, reproduzidas no *De locutione Romana* de Flavio Biondo, que encontram eco nas observações sobre o italiano, feitas no proêmio endereçado a Francesco d'Altobianco Alberti e acrescentado ao Livro III da *Famiglia*, provavelmente em 1436-7.

Em 1436, Alberti deslocou-se com a corte papal para Bolonha e, de lá, para Ferrara, em 1438, onde se reunia o Concílio das Igrejas romana e bizantina. Mas, já no início de 1439, estava de novo em Florença, por Ferrara não ser mais lugar adequado à permanência do Concílio, em razão da peste. Nesses anos, em meio aos compromissos de sua secretaria, compôs em latim e italiano muitas pequenas obras sobre os mais diferentes assuntos: uma carta longa, *De amore* (1437), dirigida a Paolo Codagnello, amigo bolonhês; um breve diálogo amatório, *Sofrona*, dedicado ao sobrinho do cardeal Lucido Conti e um tratado, *De iure*, em latim. Após uma breve visita a Perúgia (outubro de 1437) para assistir à consagração do tio Alberto como bispo de Camerino, compôs o *Pontifex*, no qual faz exposição sobre as virtudes necessárias ao episcopado e critica os vícios dos clérigos. Escreveu também, em poucos

dias, 100 *Apoligi* em latim, dedicando-os a Francesco Marescalchi, amigo de Ferrara (1437-8). A esse período em que viveu entre Ferrara e Florença talvez ainda remontem o livro *Uxoria*, sobre o casamento, escrito em italiano e dedicado a Piero de' Medici, e *Villa*, opúsculo didático em italiano baseado nos "rei rutiscae scriptores". Durante a permanência em Ferrara fez amizade com Leonello e Meliáduso d'Este, a quem dedicou mais tarde alguns de seus escritos.

De volta a Florença, Alberti permanece aí por mais quatro anos, que marcam o período de sua maior devoção à língua vulgar. Empenhou-se em corrigir os primeiros três livros da *Famiglia* e acrescentar-lhe o quarto, apresentado em 1441 à municipalidade de Florença por ocasião do Certame Coronário, competição poética em italiano idealizada e organizada por Alberti juntamente com Piero di Cosimo de' Medici. Ainda nesse período escreveu sobre a amizade, tema do Certame, compondo os primeiros hexâmetros em italiano. A despeito do comportamento pouco benevolente do júri, composto por humanistas (criticado em um protesto anônimo que alguns quiseram atribuir a Alberti; cf. Gorni, 1973), a competição teve certo êxito e chegou-se a projetar um segundo certame, que não se realizou. É possível, mas não se tem certeza, que a esses anos também pertença a redação de *Grammatica della lingua toscana*, que reflete, entre outras coisas, a típica postura de Alberti nesses anos em relação ao

vernáculo. Dessa mesma postura e também de certa crise pessoal e moral, são testemunhas nesse período duas importantes obras em vernáculo: *Theogenius* (enviado a Leonello d'Este em 1441) e *Profugiorum ab aerumna libri* (1441-2), cujos temas característicos (fortuna e virtude, liberdade e paixão, riqueza e pobreza) correspondem aos que foram desenvolvidos nas peças *Intercenales*, em latim, iniciadas já durante a juventude em Bolonha e, por volta de 1439, recolhidas em coletânea para serem dedicadas ao amigo Toscanelli. *Musca* (1442-3), um outro opúsculo lucianesco, foi por sua vez dedicado a Cristoforo Landino. Com *De equo animante* (dedicado a Leonello em 1441) e *Canis*, elogio jocoso de seu cão, completa-se o quadro tão rico e variado das obras albertianas desse período que se encerra com a volta a Roma em 1443. .

Os quase 30 últimos anos de vida, passados em Roma, mas com freqüentes visitas a Rimini, Florença e Mântua, Alberti os dedicou principalmente a atividades artísticas e arquitetônicas. Ajudou Nicolau V, nas restaurações e na reconstrução de edifícios romanos e em outros projetos, e compôs os dez livros do tratado *De re aedificatoria*, terminando-o em 1452. Fruto de muitos anos de leituras, de estudo de arquitetura e de atividades práticas, essa obra vasta, modelada em Vitrúvio, talvez seja a mais completa e madura expressão dos ideais estéticos, sociais e morais de Alberti. Para ela con-

fluem e nela se completam as experiências e os interesses nutridos desde a primeira estada em Roma, já expostos durante a permanência em Florença, em obras como o *De pictura*; agora ele os retoma e, depois do retorno de Roma, desenvolve-os na breve *Descriptio urbis Romae*, no *De statua* (1450; cf. Grayson, 1972) e nos *Ludi rerum mathematicarum*, dedicados a Meliaduso d'Este (1450-2). Os resultados desses estudos e tratados predominantemente técnicos (de topografia, escultura e vários sistemas de mensuração) são incorporados no *De re aedificatoria*, juntamente com os resultados das obras filosófico-morais anteriores, num conceito amplo da arquitetura com ciência das construções úteis e bem-proporcionadas, de acordo com os sentimentos inatos de belo e com os desejos do homem de criar um ambiente adequado onde possa viver bem e feliz.

Nos últimos vinte e cinco anos de vida, Alberti teve oportunidade de concretizar suas teorias arquitetônicas na construção ou reconstrução de vários edifícios e igrejas. Em Rimini projetou, para Sigismondo, a reforma da igreja de S. Francisco, o famoso templo malatestiano e acompanhou os trabalhos (que nunca foram terminados). Em Florença construiu, para Giovanni Rucellai, o palácio e o pórtico na Rua da Vigna e a nova fachada de Santa Maria Novella e, por conta de Ludovico Gonzaga, a tribuna da Annunziata. Em Mântua fez, nos últimos anos de vida, o projeto das belas igrejas de

S. Sebastião e Santo André, mas não chegou a vê-las terminadas. Em meio a tantos compromissos arquitetônicos, não deixava, porém, de compor obras literárias e morais. Em Roma, antes de 1450, compôs, em língua latina e nos moldes do poeta Luciano, uma sátira extremamente mordaz, intitulada *Momus*, que, apresentando com extremo pessimismo um mundo caótico de deuses e homens, parece exatamente o oposto do mundo ordenado e racional de suas outras obras. Mas nos anos seguintes, em obras como *Cena di famiglia* (quase um apêndice aos livros da *Famiglia*), as *Sentenze pitagoriche* (1462) e sobretudo em *De iciarchia* (1468), sua última obra de fôlego escrita em vernáculo, Alberti retoma e desenvolve com maior maturidade os ideais de moderação já expressos nos tratados morais anteriores. De algum modo, as obras citadas refletem visitas feitas a Florença nesse período, durante o qual manteve contatos com Landino (cf. *Disputationes camaldulenses*), com os Medici e com a academia platônica de Ficino. Seus vínculos com Roma eram, porém, sempre os mais estreitos, apesar da perda do cargo de redator, depois da eleição de Paulo II (1464). Continuou a residir lá e receber os amigos, como Pacioli, Lorenzo di' Medici, Bernardo Rucellai e Donato Acciaiuoli; lá escreveu o *De cifris*, o primeiro tratado criptográfico da era moderna (c. 1466), no qual propõe um sistema indecifrável de escrita, outro e último testemunho de seus interesses por problemas de ciência aplicada.

Até o fim da vida dedicado ao trabalho em setores tão variados, Alberti morreu em Roma em abril de 1472. Tinha manifestado em testamento o desejo de ser sepultado em Pádua, na igreja de Santo Antônio, mas não consta dos documentos que seu corpo tenha sido transportado para lá. Sua morte quase não foi notada, estranho fim de vida de uma personalidade que se distinguira em tão diversos campos e que se tornara uma das figuras mais conhecidas de seu tempo em toda a Itália.

## 2. O *De pictura*

Das obras de dupla redação — latim e vernáculo —, *De pictura* é a mais importante. A respeito da precedência cronológica de uma ou outra versão já se discutiu muito e não se chegou a uma solução definitiva. É crença geral que ele redigiu primeiro a versão latina (tendo-a terminado em 26 de agosto de 1435) e depois a “traduziu” para o vernáculo em 1436, dedicando-a a Brunelleschi. De acordo com a hipótese baseada no exame dos códices supérstites da redação latina (Grayson, 1968), Alberti teria voltado a ela, fazendo algumas alterações antes de dedicá-la a Giovanfrancesco Gonzaga, talvez por volta de 1438 ou, em todo o caso, antes de 1444.

Da redação vulgar conhecem-se apenas três códices, dos quais somente oferece um tex-

to confiável o II.IV.38, da Biblioteca Nacional de Florença, que traz a data de 17 de julho de 1436 e a carta dedicatória a Brunelleschi. Os outros dois (Paris, B. N., ital., 1692; Verona, Bibl. Capitular, CCLXXIII) têm um texto estragado e em parte totalmente ininteligível. Essa versão albertiana permaneceu desconhecida até sua publicação em 1847, incluída nas *Opere volgari* aos cuidados de Bonucci. A partir dessa data, foi impressa três vezes: por Janitschek (1877), por Papini (1913) e por Mallè (1950), sempre — direta ou indiretamente — de acordo com o mesmo códice de Florença. Ultimamente, para a nossa edição das *Opere volgari*, vol. III, 1973, servimo-nos desses autores e dos três códices citados, como também nos foi de ajuda a mais rica tradição da versão latina.\*

É já indicação da fortuna diversa desta versão a existência dos 20 códices sobreviventes, todos, porém, da segunda metade do Quatrocentos ou mais tardios; nenhum autógrafo, nenhum com correções do autor. Por meio das variantes complexas desses testemunhos é possível entrever dois grupos maiores, dos quais um sem dedicatória a Gonzaga pareceria representar uma redação primitiva, talvez de 1435; o outro, dotado de dedicatória e textualmente diferente em muitos lugares, poderia refletir uma versão

---

\* As referências de Cecil Grayson ao texto em latim dizem respeito à edição italiana do *De pictura*, que traz frente a frente ambas as versões (N. do E.).

emendada pelo autor. Esta hipótese seria de certa forma convalidada pelo fato de que a redação vernácula de 1436 tem sob certos aspectos afinidade com a versão latina do grupo de códices sem dedicatória. É de se notar, todavia, que as relações entre os códices da versão (ou versões) latina são bastante complicadas e de tal forma que é de se supor que nesta obra, como no caso das outras, Alberti tenha feito correções em diferentes códices e em épocas diferentes, sem se preocupar em dar uma redação definitiva. Essa situação se torna mais confusa ainda pelo fato de que a primeira edição do texto latino (Basiléia, 1540; reimpressa com algumas correções óbvias em Amsterdã, no ano de 1649), já adotada pelos estudiosos para controlar a interpretação do texto vernáculo mais conhecido, apresenta em muitíssimos pontos uma redação diferente das leituras oferecidas por toda a tradição manuscrita. Destituída assim de apoio e da garantia de que suas leituras sejam autênticas, a edição de Basiléia não seria confiável. Apesar de tudo, na nossa edição (*Op. volg.*, III, Bari, 1973, e Londres, 1972), mesmo baseando nosso texto em um grupo de códices que representam, segundo a hipótese há pouco levantada, a versão apresentada a Gonzaga, recorreremos às vezes não só aos outros códices como até mesmo (raramente) à edição de Basiléia, nas passagens que parecia essencial corrigir ou completar a leitura do grupo-base. Para

a discussão mais particular dos problemas e das variantes indicadas acima, o leitor pode consultar a "Nota ao texto" da nossa edição citada, de 1973.

Brevemente exposta a situação dos vários manuscritos e edições das duas versões, voltemos rapidamente à questão das redações do vernáculo e do latim, com a qual aquela obviamente está ligada. Ainda que o problema cronológico possa resolver-se como já foi dito (primeira versão latina, 1435; redação vernácula, 1436; segunda redação latina corrigida, aproximadamente 1438-44; ver, no entanto, Simonelli, 1971), é preciso salientar que não se trata, com relação aos textos, de simples tradução de uma para a outra língua, mas sim de duas versões semelhantes, sob alguns aspectos, porém, diversas e independentes: semelhantes no sentido de que tratam da mesma matéria e numa mesma ordem; diversas e independentes, não só pelo fato de que a redação em latim contém alguma passagem ou frase que falta na versão vernácula (omitida provavelmente porque de natureza erudita e não absolutamente necessária), mas também porque nos detalhes as duas redações nem sempre correspondem. Trata-se em suma de uma versão livre em vernáculo que, embora pareça muitas vezes seguir quase ao pé da letra a sintaxe latina (Grayson 1953), adota um linguajar vivo e bastante colorido, evitando — parece que de propósito — decalques óbvios no

campo do léxico, para ater-se mais à linguagem comum, ou melhor, de uso nos ateliês dos artistas. Diante de tal “bilingüismo”, pesquisado recentemente com resultados interessantes por Marraschio (1972), a questão cronológica revela-se de importância menor e em todo o caso mais pertinente ao *porquê* do que ao *como* das duas redações. O porquê explica-se evidentemente pelo desejo de Alberti de preencher uma lacuna nos tratados sérios sobre arte, já que se tinham perdido os escritos dos antigos e por isso, dado o caráter humanístico da obra (da qual se falará mais adiante), parece natural que ele devia recorrer primeiramente ao veículo tradicional de expressão culta, isto é, ao latim. Em segundo lugar e quase imediatamente após, teria feito a versão “em língua toscana” para ajudar também (e de preferência) aos amigos, artistas jejunos de latim, com cuja experiência tinha aprendido muito. Como já salientei em outra parte, ao tratar de Alberti como escritor de latim e de vernáculo (Grayson, 1974), a redação latina do *De pictura* resulta mais precisa, esmerada e estilisticamente eficaz, enquanto a versão vernacular, apesar da maior simplicidade e sinceridade lingüística e das não poucas novidades (Folena, 1957), peca pela imprecisão e se ressent de uma certa pressa. Ainda por esse motivo, como por razões cronológicas, a versão vernácula do *De pictura* nos pareceu estranha às tentativas premeditadas de Alberti de defender o vernáculo (o primeiro documento

seria o proêmio do Livro III da *Famiglia*, c. 1437) e de demonstrar, como se se tratasse de um programa, os seus méritos e recursos expressivos em emulação com o latim, mas contando com a ajuda deste. O bilingüismo efetivo das duas redações do *De pictura* dará então lugar ao bilingüismo implícito no próprio vernáculo do Livro IV da *Famiglia*, do *Theogenius* e do *Profugiorum ab aerumna libri*. Bastam estes tópicos para caracterizar a versão dupla do nosso texto e para enquadrá-la na problemática mais ampla da variada experiência de Alberti como escritor (cf. também Ponte, 1964).

Em 1434, Alberti havia acompanhado a corte papal em sua ida a Florença. Fosse ou não essa a sua primeira visita, é claro que a cidade e seus artistas causaram nele profunda impressão, como se pode ver na carta a Brunelleschi anteposta ao texto vernáculo do *De pictura*. Do feitio e do tom dessa carta se pode deduzir que a amizade com Brunelleschi, Donatello, Masaccio e os Della Robbia era já antiga: devia remontar e encontros em Roma ou a alguma estada anterior em Florença (note-se que Masaccio morreu entre 1429 e 1430). Se, pois, o *De pictura* não é fruto de um só ano de permanência em Florença, tampouco sua composição se explica completamente por encontros mais extensos com a cidade e seus artistas. São bastante significativos o lugar e o ambiente da efetiva redação do opúsculo. Mas não bastam para expli-

de Alberti, e a escultura talvez mais do que a pintura. (Entre parênteses, note-se que ele mantém um curioso e análogo silêncio com relação a Dante, Petrarca, Bocaccio.) No *De pictura* (como também no *De statua*), Alberti emprega algumas vezes o termo *pictura* para significar tanto a pintura como a escultura, que para ele tinham o mesmo objetivo, isto é, a imitação da natureza; às vezes as distingue bem, ao dizer que a pintura é mais difícil (§ 27); às vezes aconselha o pintor a exercitar-se na escultura (§ 58). Alberti não diz explicitamente, mas parece claro que um dos aspectos mais importantes do seu tratado consiste na anexação, à arte da pintura, de conceitos que podiam ser conhecidas apenas por meio da experiência da escultura, quer dos antigos, quer dos seus contemporâneos (Clark, 1944). As duas artes eram aparentadas (§ 27), embora diferentes quanto aos meios de que se serviam; e essa diversidade comportava um problema de primordial importância para a pintura, isto é, como representar na superfície plana o espaço e os objetos tridimensionais.

Abrir com tal premissa uma discussão ainda que breve sobre a complexa questão do relevo e da perspectiva na pintura é pecar pelo excesso de simplificação. Não sabemos, por exemplo, e tampouco o podia saber Alberti, se entre os antigos a afinidade entre as duas artes era concebida nesses termos dimensionais (Richter,

1979); e não parece que a consciência dessa afinidade entre pintura e escultura direcionasse as obras dos pintores e escultores do século XIV, nas quais às vezes se reconhecem progressos semelhantes, mas esporádicos e talvez independentes, no que se refere à realização das relações espaciais (White, 1967). Enquanto a escultura antiga concebeu e atingiu na estatuária uma representação bastante próxima da natureza, a pintura não parece ter chegado àquela solução racional das relações entre figuras e coisas vistas no espaço, solução que Alberti tem depois como adquirida. Com certas reservas, observações semelhantes valem para a arte do período precedente ao de Alberti. A escultura — com as figuras singulares ou em grupo de figuras, ou, ainda melhor, em razão de sua maior afinidade com a pintura, na questão do relevo (pense-se sobretudo em Donatello e Ghiberti) — tinha chegado a uma representação mais naturalística e mais bem organizada dos objetos e do espaço, sem, porém, atingir as conclusões de perspectiva expostas e justificadas no *De pictura* sobre bases matemáticas. Na pintura, ao contrário, apenas com Masaccio essa arte se aproxima da construção com um único ponto de fuga, teorizada depois por Alberti. Em suma, nos primeiros decênios do século XV a escultura e a pintura, particularmente com Ghiberti e Masaccio, caminham por estradas paralelas para um tipo de representação ilustrada e jus-

tificada pela pintura, de acordo com as teorias da visão e da perspectiva do tratado albertiano.

Neste sentido pode-se, pois, afirmar que Alberti se baseia em parte nas experiências da arte de sua época. Suas dívidas no campo da perspectiva, isto é, na aplicação das ciências matemáticas na pintura, merecem ainda algum comentário ulterior. A invenção da construção da perspectiva com um único ponto de fuga é atribuída comumente a Brunelleschi (Argan, 1946; Wittkower, 1953; Parronchi, 1958-9 etc.) de acordo com os testemunhos da *Vita* escrita por Antonio Manetti. São indubitavelmente muito significativas as experiências de Brunelleschi que terão inspirado as obras tardias de Masaccio e provavelmente também as teorias de Alberti; mas, sem se conhecer nos seus detalhes o método de Brunelleschi, seria absurdo desmerecer a contribuição de Alberti nessa matéria. Essas teorias, fundamentadas na pirâmide visual, não levam em conta a visão binocular nem se preocupam com outras complicações fisiológicas e filosóficas inerentes ao tratamento dado “à perspectiva” na Idade Média. Alberti prefere descartá-las deliberadamente em favor de uma explicação geométrica da visão monocular como base da representação pictórica. Enquanto é possível indicar suas fontes na *Óptica* de Euclides e nas versões e comentários medievais de obras árabes sobre a óptica (ver para o caso as notas e cf. sobretudo Vescovini, 1965), a verdadeira

originalidade de Alberti consiste em reduzir ao essencial as teorias anteriores, transferindo-as da medicina e metafísica para o campo bem diferente e mais prático da arte. Com o *De pictura*, qualquer que tenha sido a contribuição precisa de Brunelleschi, tem-se a primeira aplicação racional e coerente de uma teoria empírica da visão humana à arte e à técnica da pintura (Ivins, 1946; Ackerman, 1975?).

Confluem, portanto, no *De pictura*, de um lado, as tendências naturalísticas da arte e, de outro, o interesse renovado, na passagem dos séculos XIV e XV, pelo estudo e o ensino da óptica, a respeito da qual Alberti teria podido seguir cursos em Bolonha durante o período em que teve de interromper os estudos jurídicos, substituídos pela física e matemática.

Da conjunção de ciência e arte, de óptica e pintura, na formação de Alberti, e do conceito da pintura como imitação e representação de coisas e figuras em suas corretas relações espaciais, nasce a famosa visualização da pintura como uma janela através da qual o espectador olha, de uma determinada distância, a cena que se lhe apresenta "fora". A essa "janela" corresponderia a intersecção da pirâmide visual (que se estende do olho às coisas "vistas"), isto é, a superfície sobre a qual será feita a pintura. O Livro I do *De pictura* é sobretudo consagrado a explicar esse conceito e as regras e processos necessários para sua execução. Não o seguire-

mos por meio desses *rudimenta* de caráter declaradamente matemático. O leitor encontrará nas notas a discussão de alguns problemas com a bibliografia específica, e em vários livros e estudos a exposição da “construção legítima” da perspectiva de Alberti (por exemplo, Parronchi, 1962, 1964, 1965, 1968; Edgerton, 1966; Grayson, 1964; Gadol, 1969; e, em quadro histórico mais amplo, Panofsky, 1961; cf. também Dalai, 1968).

No Livro II, após o elogio da arte, rico de exemplos antigos, Alberti dá prosseguimento à exposição técnica, dividindo a pintura em três partes: circunscrição, composição e “recessão de luzes”. No § 31, retoma o fio do discurso do Livro I e se declara inventor de um instrumento para executar corretamente a intersecção da pirâmide visual, isto é, o “véu”, dividido em quadrados, que se colocava entre o artista e o objeto da representação. Esse véu, mais tarde largamente difundido, seria apenas para retratar modelos vivos ou pinturas e esculturas alheias. Embora Alberti o recomendasse para estudar e depreender as proporções e os relevos das coisas da natureza, não se segue daí que ele, servindo-se da comparação da janela, tivesse em mente a reprodução na pintura de fragmentos da vida real. O seu naturalismo é metodológico, para aplicar-se à representação do tema a ser pintado. Este será uma “história”, inspirada provavelmente na leitura de poetas e escritores,

com os quais compartilhará o relato de alguma ação que, embora fixada em um determinado instante de seu desenvolvimento, apresentará inúmeros elementos que indicam movimento e sentimento, e explicam as causas destes. A idéia da “história” em Alberti não é inteiramente nova, estando implícita na longa tradição já referida da comparação entre a poesia e a pintura. Esse paralelismo já era evidenciado na antiga forma retórica da *ecfrase* — isto é, a descrição literária das obras de arte — da qual o próprio Alberti repete, no *De pictura*, um dos mais ilustres exemplos, o da Calúnia de Luciano (§ 53). Nos muitos testemunhos literários antigos e recentes (cf. Baxandall, 1977) e na pintura narrativa antiga e moderna, o conceito (e também o termo) da “história” devia surgir espontaneamente em Alberti. Mas o que é novo no *De pictura* é a elevação da “história” como escopo principal do pintor, e a insistência sobre a invenção, composição e execução dela como a glória suprema do artista.

À parte a recomendação da leitura de poetas e oradores, Alberti não dá indicações mais explícitas a respeito da escolha da “história”, embora a citação da Calúnia e de outros exemplos (Ifigênia) pareça implicar se não uma predileção por temas profanos pelo menos uma abertura de horizontes mais amplos do que os da temática sacra tradicional. Também por este aspecto o *De pictura* era profético; e o era igualmente pelo conceito social da arte. O pin-

tor deve agradar ao público e conquistar o favor dos mecenas e, por isso, levar em conta os gostos e opiniões deles. Mas sempre seguirá acima de tudo certas normas e princípios de proporção justa, harmonia, variedade e decoro, que para Alberti constituem a beleza da "história" pintada. Essas considerações de ordem formal e estética impunham certas limitações na escolha da "história"; mas dentro desses limites o artista deverá investigar e ilustrar toda a variedade da natureza e em primeiro lugar a variedade do corpo e dos comportamentos humanos. Lendo os parágrafos 35-45, tem-se a impressão de que a pintura ideal albertiana seria uma representação extremamente viva, cheia de movimento de corpos, cabelos e roupas, povoada de figuras vestidas e nuas ou seminuas em atitudes dramáticas, e de animais e outros objetos naturais, de preferência sob um fundo arquitetônico. Mas o evidente entusiasmo de Alberti pela abundância e variedade vem sempre definido pela necessidade de evitar confusão e exagero e de manter a conveniência, o decoro e a justa medida tanto no conjunto quanto nos detalhes. Como já se afirmou muitas vezes (cf. Clark, 1944), esta parte do *De pictura* contém juízos, conselhos e preceitos que, embora em parte reflitam algumas tendências da arte da época, estão entre os mais proféticos e prodigiosos jamais formulados no campo da teoria artística. Tanto isso é verdade que se torna difícil não ver certos preceitos importantes de

Alberti à luz das convenções e ensinamentos que se desenvolveram posteriormente nas academias artísticas dos séculos seguintes. É evidente, pelo contrário, que eles precisam ser julgados em seu frescor de descoberta e ordenação de possibilidades artísticas então realmente novas.

Na “história”, Alberti insiste particularmente nos movimentos, tanto dos corpos quanto da alma. A pintura deve comunicar-se com o espectador no plano emotivo, convidando-o a participar das dores e prazeres das figuras representadas e estimulando, de alguma forma, a sua simpatia ou imaginação. A analogia com o retor é evidente. O pintor comove e persuade com a representação imóvel daquilo que as figuras da sua “história” fazem, pensam e sentem; e aqui vem a calhar o louvor do naturalismo de Giotto. A julgar pelos exemplos citados (de Plínio), é lícito concluir que Alberti admitia na “história” qualquer emoção, contanto que tudo na composição convergisse para o mesmo fim, isto é, tivesse determinada unidade de forma e conteúdo. Não obstante, ele não deixa de manifestar certa preferência pelas “histórias” mais alegres, com certa dignidade e moderação nos movimentos e sentimentos. Quando ele fala das cores (§ 47: “Ita natura omnes aperta et clara amamus”), o mesmo se deve subentender com relação aos movimentos e atitudes da “história”, se o pintor quer, como é do seu dever, atingir a graça e a beleza.

Com tal finalidade, o artista estudará e imitará a natureza, mas não se limitará à simples reprodução realística. No plano da técnica tratará de evitar erros que não estão de acordo com a experiência humana e de desenhar bem e em proporções corretas corpos e seres inanimados. A imitação não se esgota, porém, com a semelhança. O pintor não deve cair no erro de Demétrio, que pintava as coisas exatamente como elas são (§ 55). Procurará, ao contrário, a beleza, tentando encontrá-la, como Zêuxis, na fusão dos membros mais excelentes de muitos corpos (§ 55-56). Essa "idéia de beleza", que para Alberti representa a transcendência dos exemplares particulares da natureza, seria o escopo supremo do pintor. Como ideal humano ela se enquadra em toda uma visão estética do mundo e da vida que Alberti expressa em muitas de suas obras, dos livros da *Famiglia* ao *De re aedificatoria* (Santinello, 1962). Apesar da consciência às vezes amarga, sobretudo nas *Intercentales*, de uma realidade contrária e inimiga, de uma confusão e irracionalidade nos homens e no universo, Alberti permanece fiel à procura de uma perfeição ideal tanto na vida moral quanto na arte e na arquitetura. Está presente também no *De pictura* o contraste da realidade com essa idéia de beleza, tanto que Alberti reconhece a atração que a semelhança com a natureza exerce no espectador, mas nem por isso elimina no artista a necessidade de ir além

do realismo; essa, ao contrário, é, para ele, uma espécie de desafio (§ 56). Para Alberti não constituía um problema o contraste entre o real e o ideal (cf., porém, Clark, 1944). Na passagem em questão Alberti parece querer dizer que a verdade artística é de tal ordem que é capaz de absorver eventualmente o retrato de uma pessoa verdadeira e conhecida. Disso resulta uma espécie de emulação entre a capacidade do pintor de atingir a beleza ideal e a força inversa do particular conhecido e reconhecível. Para essa questão veja-se também o *De statua* (Grayson, 1972, Introdução).

Da natureza, o pintor também aprenderá como fazer os objetos parecerem em relevo na superfície plana; estudará a “recessão das luzes”, isto é, a incidência de luz e sombra nas coisas, de acordo com a posição e a qualidade da força iluminadora. Não é difícil salientar os efeitos das teorias albertianas sobre cores (cf. Edgerton, 1969), as quais, porém, não são nem mais errôneas nem mais confusas que as anteriores ou até muito posteriores. A importância do que Alberti escreveu sobre as cores reside nas observações feitas sobre o branco e o preto, sobre o ouro e sobre as relações entre as diversas cores. Expondo várias teorias da origem das cores, Alberti confessa certa preferência por uma (mais próxima da natureza e do mundo da experiência) que a reduz aos quatro elementos; mas não lhe dá muita importância. Partin-

do sobretudo da preocupação com a luz e a sombra, o fundamental para ele é distinguir o branco e o preto, não como cores verdadeiras e próprias, mas como moderadoras de cores, capazes de produzir os efeitos de maior e menor relevo, de criar, em suma, a ilusão da realidade tridimensional. Pode-se dizer que essa preocupação com a perspectiva domina e determina sua maneira de tratar as cores, da mesma forma que domina e determina grande parte da circunscrição e composição na pintura. Nem está dissociado dessas considerações o que ele escreveu sobre o uso do ouro, tão caro à tradição da pintura religiosa. Alberti o critica porque o que rende preciosa a obra do artista não é o ouro, mas o uso correto das cores, que, por suas infinitas graduações e contrastes, conseguem, com a ajuda do branco e do preto, representar bem mais eficazmente as coisas exatamente como são na realidade (cf. Bialostocki, 1966). As breves, mas importantes referências às relações entre as cores, dizem respeito, ao contrário, aos critérios de variedade, decoro, conveniência e harmonia, que devem prevalecer no tema, na ação e nos movimentos da "história". Com intuição feliz, Alberti reconhece uma certa "amizade" entre as cores e aconselha ao pintor combinações e justaposições que podem fazer com que a composição se torne graciosa e agradável. Não é difícil demonstrar que a teoria albertiana das cores se desgastou e se tornou inadequada e que

nos detalhes esta parte do *De pictura* não seria de grande utilidade prática para quem quisesse aprender a pintar. De uma maneira geral, porém, seu procedimento com relação ao emprego das cores e do branco e preto, isto é, da luz e da sombra, é de surpreendente novidade e antecipa certas tendências que a pintura desenvolverá nas épocas seguintes.

A maior parte do *De pictura* trata de coisas e métodos que o pintor diligente pode aprender a fazer. Fala-se do seu talento e de sua invenção, porém sem referências explícitas à inspiração ou a algum “furot artístico”. É evidente, no entanto, que, sob todos os aspectos, o pintor ideal albertiano será um homem excepcional, um “quase deus” que interpreta e recria o mundo da natureza. Para atingir a perfeição da arte, ele não apenas deve ser versado em muitas coisas, mas pessoa de caráter agradável. Conhecerá a geometria, estudará a natureza, lerá poetas e prosadores, observará a vida humana tanto nas menores articulações das artes quanto nas grandes paixões da alma: seu ateliê ou casa estarão abertos a amigos e curiosos, sua mente pronta a receber críticas e conselhos deles. A atividade do pintor é, pois, a expressão do homem inteiro e, de certo modo, também da sociedade da qual faz parte: as suas obras dão forma às relações entre o homem e o seu ambiente, não apenas no sentido técnico, mas também no sentido moral e estético. O núcleo dessa con-

cepção sobre o artista e sua arte deriva de modelos gregos extraídos das obras de escritores latinos, sobretudo Plínio. Formulando-a no *De pictura*, Alberti ensinava aos pintores contemporâneos e futuros seu papel e sua função e se tornava fautor da passagem — típica da época renascentista — da condição de pintor artesão ao estado mais elevado de artista quase divinizado, favorito e amigo de papas e príncipes.

Já fizemos referências à fortuna que teve o tratado por meio de manuscritos e impressões. A única edição de 1540, feita em Basileia, e sua reimpressão um século depois, em Amsterdã, é indicação de que não houve grande interesse pelo *De pictura* na Itália durante o Renascimento. Mais eloqüentes sob esse aspecto são os códices supérstites da redação latina e os poucos restos da tradição vulgar e as duas traduções do texto latino de Basileia, publicadas por Domenichi (1547) e por Bartoli (1568). Embora seja significativa a proliferação nos séculos seguintes de reimpressões da tradução de Bartoli e de traduções feitas sobre esta em inglês e francês, o fato é que, para ver a luz, o verdadeiro texto vernáculo albertiano teve de esperar até 1847 (Bonucci) e o texto latino (de 1649) até 1972 (Grayson). No que diz respeito ao destino do opúsculo num sentido mais amplo, o silêncio da maioria dos artistas, com poucas, mas notáveis exceções — entre as quais Filarete e Leonardo (Pedretti, 1964) —, e a simples cita-

ção ou o uso com maior ou menor incompreensão — do tratado feito pelos teóricos da arte do século XVI a partir de Vasari — não poderiam fortalecer a tese de influência efetiva do *De pictura* sobre a pintura do Renascimento. Mais relevante como dado de sua influência é o fato de que nas obras de alguns pintores, posteriores a 1435, aparecem características teorizadas ou defendidas no tratado albertiano (pensa-se particularmente em certos quadros de Paolo Uccello, de Piero della Francesca e Botticelli). O argumento *post hoc ergo propter hoc* apresenta, no caso, algumas dificuldades; não é possível afirmar peremptoriamente que sem o *De pictura* essas coisas não teriam aparecido. No estado atual dos conhecimentos não podemos ir além de uma simples afirmação, certamente de grande importância, segundo a qual o que Alberti escreveu sobre pintura nos anos 1435-36 antecipou, se não determinou diretamente, o desenvolvimento dessa arte em pleno Renascimento.

Como se torna difícil individualizar na prática da pintura imediatamente anterior a Alberti muitas características descritas ou aconselhadas no *De pictura*, não é também possível identificar entre os pintores da era albertiana algum que corresponda ao ideal de artista perfeito formulado por ele. Pensou-se no próprio Alberti, mas, dadas as fontes clássicas do conceito, a hipótese parece inútil. Ele pintava, mas por prazer; não temos exemplos seguros de sua auto-

ria (cf. Grayson, 1972, Apêndice). É de qualquer maneira irrelevante se ele foi bom ou mau pintor. Diferentemente dos outros estudiosos e artistas de seu tempo e das gerações que o seguiram, ele investigou e formulou as razões e os objetivos da pintura, não porque fosse um excelente pintor, mas porque tinha estudado a história e a literatura, a natureza e a arte, a óptica e a matemática, e concebia a pintura como a representação racionalmente organizada da atividade humana e do ambiente em que ela se desenvolve. Com Alberti a pintura entra inteiramente no âmbito da cultura humanística e se torna expressão visual de uma concepção harmoniosa da vida e do mundo que deleita e instrui todo aquele que com ela entra em contato.

## PRÓLOGO

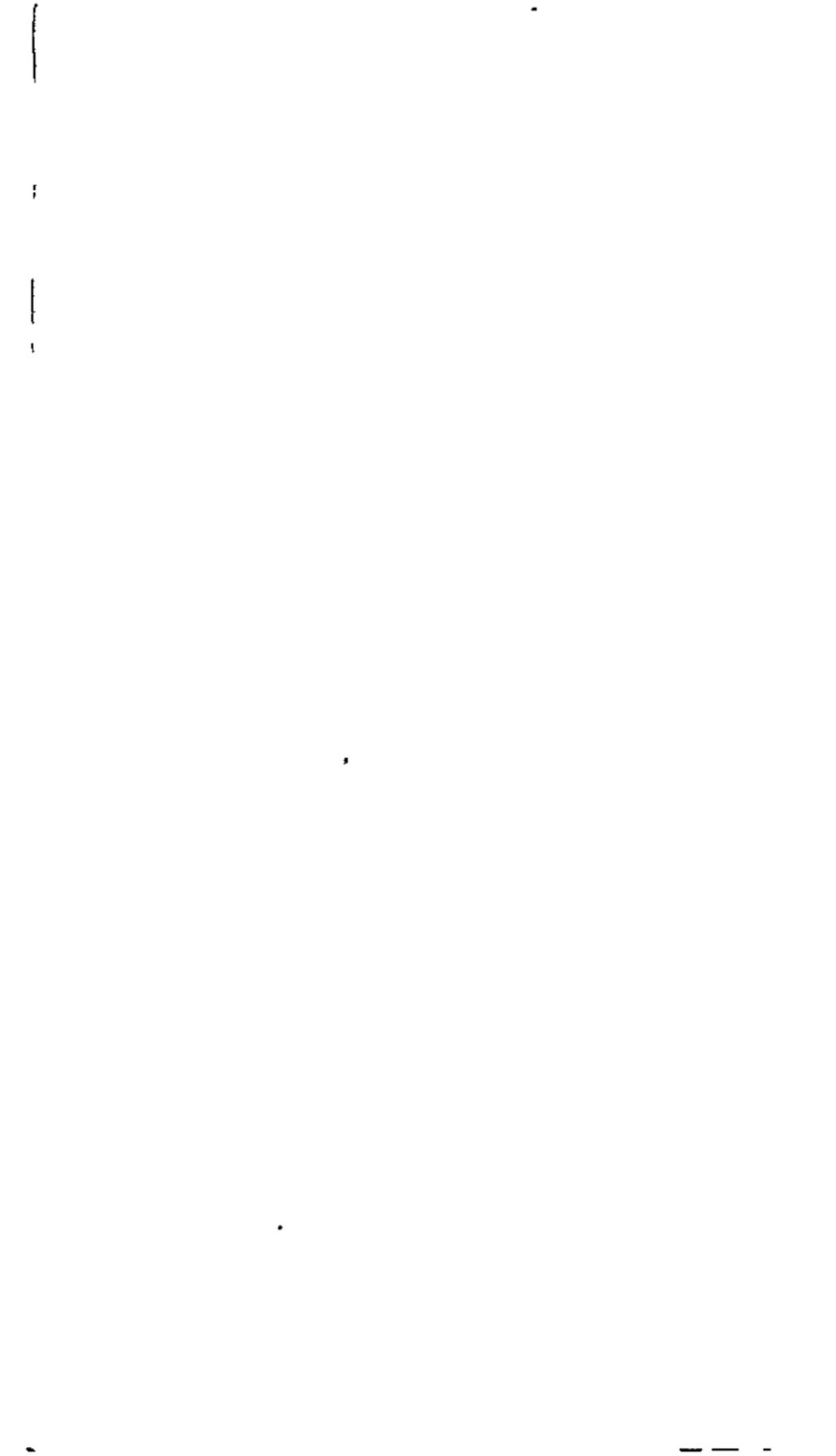
Eu costumava estranhar e ao mesmo tempo afligir-me que tantas artes e ciências excelentes e divinas, que sabemos, por obras e histórias, terem sido abundantes entre os virtuosíssimos antigos, estivessem agora mutiladas ou quase totalmente perdidas. Pintores, escultores, arquitetos, músicos, geômetras, retóricos, áugures e outras inteligências nobilíssimas e maravilhosas são em nossos dias muito raras e há pouco para louvá-las. Por isso passei a acreditar, de acordo com o que ouvia de muitas pessoas, que a natureza, mestra das coisas, tinha se tornado velha e exaurida e já não produzia nem gigantes nem engenhos extraordinários e admiráveis, como nos tempos de sua juventude e esplendor.

Mas, depois que, de um longo exílio em que os Alberti envelheceram, voltei a esta minha pátria, a mais bela entre as demais, compreendi que em muitos homens, mas principalmente em

ti, Filippo, no nosso queridíssimo escultor Donato e em outros como Nencio, Luca e Masaccio, existe engenho capaz de realizar qualquer obra de valor e de rivalizar com qualquer artista antigo e famoso. Por isso convenci-me de que a possibilidade de obter grande fama em qualquer tipo de atividade não depende menos da nossa dedicação e empenho do que dos dons da natureza e dos tempos. Confesso-te que os antigos, tendo muita gente de quem aprender e a quem imitar, tinham menos dificuldades para chegar ao conhecimento daquelas supremas artes que para nós hoje são extremamente penosas. Mas, por isso mesmo, nosso prestígio será muito maior se, sem preceptores, sem modelo algum, descobrirmos artes e ciências jamais ouvidas e vistas. Quem haverá tão insensível e invejoso que não louve o arquiteto Pippo, vendo aqui uma construção tão grande a se elevar ao céu, ampla a ponto de cobrir com sua sombra todos os povos da Toscana, feita sem o auxílio de travamento ou quantidade grande de madeira? Uma tal obra, que se julgava impossível em nossos tempos, não foi provavelmente — se não estou errado — nem sabida nem conhecida dos antigos. Mas, para falar da tua fama, das qualidades de Donato e dos outros que pelas atitudes me são tão caros, haverá outros lugares.

Tu, como fazes a cada dia, continuas a descobrir coisas por meio das quais teu engenho

maravilhoso conquista fama e prestígio perpétuos. Se tivesses tempo livre, seria um prazer para mim reveres este meu opúsculo *De pictura* que escrevi na língua toscana para celebrar-te. Verás três livros: o primeiro, todo matemático, faz surgir das raízes da natureza esta graciosa e tão nobre arte; o segundo põe a arte na mão do artista, distinguindo suas partes e demonstrando tudo; o terceiro estabelece o que e como fazer para obter o domínio e o conhecimento perfeito da pintura. Ficaria contente se me leses com esmero; e, se algo acaso merecer o teu reparo, corrige. Jamais existiu escritor tão culto que não lhe fossem de grande utilidade os amigos estudiosos. Quanto a mim, desejo sobretudo ser corrigido por ti para não sofrer as dentadas dos meus detratores.



## LIVRO PRIMEIRO

1<sup>a</sup> Escrevendo sobre pintura nestas brevíssimas anotações, tomaremos aos matemáticos — para que nosso discurso seja bem claro — aquelas noções que estão particularmente ligadas à nossa matéria. Depois de conhecê-las, faremos, na medida de nossa capacidade, uma exposição sobre a pintura, partindo dos primeiros princípios da natureza. Peço, porém, ardentemente, que durante toda a minha dissertação considerem que escrevo sobre essas coisas, não como matemático, mas como pintor. Os matemáticos medem com suas inteligências apenas as formas das coisas, separando-as de qualquer matéria. Nós, porque queremos que as coisas sejam postas bem diante dos olhos, por isso mesmo, ao redigir, nos serviremos, como se diz, de uma Minerva mais gorda e apreciaremos bastante se, de algum modo, nesta matéria sem dúvida difícil e — pelo que sei — por

nenhuma outra pessoa até agora tratada, os leitores me entendam. Rogo, pois, que interpretem nossas palavras como ditas unicamente por um pintor.

2ª Digo inicialmente que devemos saber que o ponto é um sinal que não podemos dividir em partes. Chamo aqui sinal qualquer coisa que esteja na superfície, de modo que o olho possa vê-la. As coisas que não podemos ver, ninguém negará que elas não pertencem ao pintor. O pintor só se esforça por representar aquilo que se vê. Os pontos, se em seqüência se juntarem um ao lado do outro, produzirão uma linha. Para nós a linha será uma figura cujo comprimento pode ser dividido, mas será de largura tão tênue que não poderá ser cindida. Das linhas, umas se chamam retas; outras, curvas. A linha reta será uma figura que avança reta de um ponto a outro no sentido do comprimento. A linha curva é uma figura que vai de um ponto a um outro, não reta, mas como um arco. As linhas, se numerosas, quando se encostam umas às outras como fios de tecido, formam uma superfície. A superfície é uma parte extrema de um corpo que é conhecida, não por sua profundidade, mas tão-somente por seu comprimento, largura e, ainda, por suas qualidades. Algumas qualidades são de tal forma inerentes à superfície que dela de forma alguma podem ser retiradas sem que se altere a superfície. Ou-

tras são de tal ordem que, ainda que a superfície permaneça a mesma, se apresentam à vista tais que parecem alteradas aos que as vêem. As qualidades permanentes são de dois tipos. Uma se reconhece pelo limite último que fecha a superfície, e será esse limite fechado por uma ou mais linhas. Quando por uma só, esta será circular; quando por mais de uma, estas serão uma curva e uma reta ou diversas retas. Será circular a que encerra um círculo. O círculo será uma forma de superfície que uma linha inteira envolve, à maneira de uma grinalda; e, se em seu meio houver um ponto, qualquer linha desse ponto até a grinalda será de medida igual às outras e esse ponto que fica no meio se chama cêntrico. A linha reta que cobrir o ponto e cortar o círculo em duas partes é chamada, entre os matemáticos, de diâmetro. Apraz-nos, chamá-la de linha cêntrica. E neste ponto estamos convencidos do que dizem os matemáticos: que nenhuma linha corta ângulos iguais na grinalda do círculo senão a linha reta que cobre o centro.

3<sup>a</sup> Mas voltemos à superfície. É preciso observar que, mudado o movimento da orla, a superfície muda de aparência e de nome, e o que dizia triângulo passará então a se dizer quadrângulo ou de mais ângulos. Diz-se que a orla muda se as linhas ou os ângulos forem de maior ou menor número, se mais longos ou mais curtos, se mais agudos ou mais obtusos. O momen-

to nos convida a tratar dos ângulos. Ângulo é certa extremidade de uma superfície, resultado de duas linhas que se cortam. Há três tipos de ângulos: reto, obtuso, agudo. O ângulo reto é um dos quatro feitos por duas linhas retas das quais uma corta a outra de modo que cada um dos ângulos seja igual ao outro. Daí se dizer que todos os ângulos retos são iguais entre si. Ângulo obtuso é aquele que é maior que o reto, e o menor que o reto se chama agudo.

4<sup>a</sup> Voltemos a falar ainda da superfície. Tenhamos, pois, por aceito que uma superfície será sempre a mesma, enquanto as linhas e ângulos de sua orla não mudarem. Indicaremos então uma qualidade que não se separa nunca da superfície. Devemos falar agora de uma outra qualidade que se estende por todo o dorso da superfície como se fosse uma pele. Ela se divide em três tipos. Algumas superfícies são planas, outras são cavadas para dentro, e outras são infladas para fora e são esféricas; acrescente-se a essas uma quarta, composta de duas dessas anteriores. A superfície plana é aquela sobre a qual se coloca uma régua reta que a toca em toda a sua extensão; a ela se assemelha bastante a superfície da água. A superfície esférica se assemelha ao dorso da esfera. Diz-se que a esfera é um corpo redondo, que se movimenta em todas as partes, em cujo meio está situado um ponto; qualquer das partes extremas desse

corpo dista igualmente do centro. A superfície côncava é, dentro e debaixo da extremidade mais afastada da superfície, esférica como o interior de uma casca de ovo. A superfície composta será aquela que por um lado é plana, por outro é côncava ou esférica, como são por dentro os canos e por fora as colunas.

5ª Portanto, a orla e o dorso dão seus nomes às superfícies, mas as qualidades que, sem alteração da superfície e mudança do seu nome, podem parecer alteradas são duas. Elas sofrem variação em razão da mudança de lugar ou de luzes. Façamos primeiro do lugar e, depois, das luzes e investiguemos de que modo [mudado o lugar] as qualidades que ficam à superfície parecem mudar. O fato diz respeito à força da visão, já que, mudado o lugar, as coisas parecem ou maiores, ou com outra orla ou com outra cor. Tudo isso são coisas que medimos com a visão. Procuremos as razões disso, começando pela opinião dos filósofos, os quais afirmam que as superfícies são medidas por alguns raios, uma espécie de agentes da visão, por isso mesmo chamados visuais, que levam ao sentido a forma das coisas vistas. E nós imaginamos esses raios como se fossem fios extremamente tênues, ligados por uma cabeça de maneira muito estreita como se fosse um feixe dentro do olho, que é a sede do sentido da vista. E daí, como tronco de todos os raios,

aquele feixe espalha vergôntes diretíssimas e tenuíssimas até a superfície que lhe fica em frente. Mas existem entre esses raios diferenças que é necessário conhecer. São diferenças quanto à força e quanto ao ofício. Alguns desses raios atingem a orla das superfícies e medem todas as suas quantidades. Porque esses raios tocam assim as partes últimas e extremas da superfície, nós os chamamos de extremos ou, se preferirem, extrínsecos. Os outros raios saem do dorso da superfície em direção ao olho e têm a função de ocupar a pirâmide — da qual, a seu tempo, falaremos adiante — com cores e luzes pelas quais a superfície resplende. Por isso, esses raios se chamam médios. Dentre os raios visuais, um é chamado cêntrico. Este, onde atinge a superfície, forma à sua volta ângulos retos e iguais. Chama-se cêntrico em razão da semelhança com a linha cêntrica de que se falou acima. Encontramos, portanto, três espécies de raios: extremo, médio e cêntrico.

6<sup>a</sup> Investiguemos agora como cada raio age sobre a visão. Em primeiro lugar, falaremos dos raios extremos, depois dos médios e finalmente do cêntrico. Com os raios extremos medem-se as quantidades. Chama-se quantidade todo espaço da superfície entre dois pontos da orla. E o olho mede essas quantidades com raios visuais quase como um par de compassos. E existem em toda superfície tantas quantidades

quantos são os espaços entre um ponto e outro. A altura de baixo para cima, a largura da mão direita à esquerda, a espessura entre o que está perto e o que está longe e qualquer mensuração ou dimensão que se faça com a vista, para isso nos servimos desses raios extremos. Por isso se costuma dizer que, quando se vê, produz-se um triângulo cuja base é a quantidade vista e os lados são esses raios, os quais se estendem dos pontos da quantidade até o olho. E é certíssimo que nenhuma quantidade pode ser vista sem triângulo. Os ângulos nesse triângulo visual são primeiramente os dois pontos da quantidade; o terceiro é o que, oposto à base, está dentro do olho. Aqui existem regras: quanto mais agudo for o ângulo no olho, menor parecerá a quantidade vista. Daqui se conhece a razão por que uma quantidade muito distante chega a parecer quase não maior que um ponto. Embora as coisas sejam dessa forma, encontram-se, no entanto, algumas quantidades e superfícies das quais, quanto mais nos aproximamos, menos delas se vê e, de longe, se vê uma parte muito maior. A prova desta afirmação está no corpo esférico. Com efeito, as quantidades, em razão da distância, parecem maiores ou menores. Quem compreendeu bem o que foi dito entende, a meu ver, como, com a mudança do intervalo, os raios extrínsecos se tornam médios, e os médios, extrínsecos; e entenderá que, onde os raios médios se tornam ex-

trínsecos, sem demora a quantidade parece menor. Ao contrário, quando os raios extremos estiverem dirigidos para dentro da orla, quanto mais distantes estiverem dela, tanto maior parecerá a quantidade vista.

7<sup>a</sup> Aqui tenho o costume de dar aos meus amigos a seguinte regra: quanto maior é o número de raios que há para ver, tanto maior parece ser o que se vê, e quanto menor o número de raios, menor parece ser o que se vê. Esses raios extrínsecos, circundando a superfície e tocando um no outro, envolvem toda a superfície, como as varas de vime de um cesto, e produzem, como se diz, aquela pirâmide visual. Parece agora ser o momento de dizer o que seja essa pirâmide e de que modo é construída por esses raios. Vou descrevê-la à minha maneira. A pirâmide é a figura de um corpo no qual todas as linhas retas que partem da base terminam em um único ponto. A base dessa pirâmide é uma superfície que se vê. Os lados da pirâmide são aqueles raios que chamei extrínsecos. O vértice, isto é, a ponta da pirâmide, está dentro do olho, onde está o ângulo das quantidades. Até aqui falamos dos raios extrínsecos pelos quais se concebe a pirâmide. Parece-me demonstrado quais são as diferenças existentes quanto à distância entre o olho e o que se vê. Passemos a falar dos raios médios, uma multidão dentro da pirâmide, cercada pelos raios

extrínsecos. Eles fazem o que se diz do camaleão, animal que toma as cores de todas as coisas que lhe estão próximas. Esses raios, da superfície que eles tocam até o olho, de tal forma se apropriam das cores e da luz existentes na superfície, que, se interrompidos num ponto qualquer, seriam sempre eliminados e coloridos da mesma maneira. E a prova disso é que, se muito distantes, enfraquecem. Creio que a razão disso é que os raios carregados de luz e de cor passam através do ar que, impregnado de uma certa gordura, cansa os raios carregados. Daí se formular a seguinte regra: quanto maior for a distância, mais embaraçada parecerá a superfície vista.

8<sup>a</sup> Resta-nos falar do raio cêntrico. Raio cêntrico é aquele único que atinge a quantidade de modo que em todas as direções os ângulos sejam iguais. Apenas esse raio, o mais penetrante e mais ativo de todos, faz com que nenhuma quantidade possa jamais parecer maior do que quando ele a fere. Poder-se-ia dizer dele muito mais coisas, mas basta que se diga apenas uma: cerrado pelos outros raios, ele é o último a abandonar a coisa vista. Daí se poder dizer com razão que ele é o príncipe dos raios. Parece-me ter demonstrado suficientemente que, mudada a distância e a posição do raio cêntrico, imediatamente parece alterada a superfície. A distância, pois, e a posição do raio cên-

trico contribuem muito para a certeza da visão. Há ainda uma terceira coisa que faz com que a superfície pareça mudar. Isso provém da recepção da luz. Vê-se que sob efeito de uma única luz as superfícies esféricas e côncavas têm uma parte escura e outra clara. Ainda que a distância e a posição da linha cêntrica sejam as mesmas, se colocamos a luz em outro lugar, as partes que antes eram claras agora são escuras, e as escuras, claras. No lugar em volta do qual mais luzes houver, de acordo com o seu número e intensidade, será possível ver mais manchas de claro e de escuro.

9ª Esta parte do livro me aconselha a falar das cores e das luzes. Parece-me evidente que as cores variam em razão da luz, uma vez que toda cor colocada na sombra não parece ser o que é na claridade. A sombra torna a cor escura, e a luz faz claro o lugar onde se projeta. Dizem os filósofos que nada se pode ver que não seja iluminado e colorido. Têm, pois, as cores grande parentesco com as luzes para se fazerem vistas e quanto é grande esse parentesco se pode verificar pelo fato de que, faltando a luz, faltam as cores e, retornando as luzes, tornam as cores. Parece-me oportuno falar primeiro das cores; depois investigaremos como elas variam sob o efeito da luz. Falo como pintor. Digo que pela mistura das cores nascem infinitas outras cores, mas existem apenas quatro cores verdadeiras de

acordo com os elementos e, dessas quatro, muitas e muitas outras espécies de cores nascem. Existe a cor do fogo, o vermelho; a do ar, o azul; a da água, o verde; e a terra tem a cor cinzenta e parda. As outras cores são misturas dessas, como o jaspe e o pórfiro. Há, pois, quatro gêneros de cores, dos quais se geram suas espécies se lhes acrescentarmos o claro ou o escuro, preto ou branco, e essas espécies são praticamente incontáveis. Vemos as frondes verdes perderem gradativamente seu verdor até se tornarem pálidas. O mesmo ocorre no ar, onde, no horizonte, não raro existe um vapor esbranquiçado que pouco a pouco vai-se degradando. Vemos que as rosas, umas são semelhantes à púrpura viva, algumas se assemelham às bochechas das moças, outras, ao marfim. Da mesma forma, a terra, de acordo com a mistura de branco e preto, produz suas espécies de cor.

10. A mistura, portanto, do branco não muda o gênero das cores, forma espécies. Igualmente a cor preta tem força igual para criar com sua mistura infinitas espécies de cores. Vê-se que em razão da sombra se alteram as cores. Aumentando a sombra, obscurecem-se as cores e, aumentando a luz, as cores se tornam mais abertas e mais claras. Por isso pode-se conven- cer bem os pintores de que o branco e o preto não são verdadeiras cores, mas alterações de

outras cores. O pintor não encontra nada com que represente o mais puro da luz senão como branco e só tem o preto para significar as trevas. Acrescente-se ainda que jamais se encontrará branco ou preto que não esteja debaixo daquelles quatro gêneros de cores.

11. Prosseguimos com as luzes. Algumas luzes provêm das estrelas, como do sol, da lua e daquela outra bela estrela, Vênus. Outras procedem do fogo. Mas entre elas há muita diferença. A luz das estrelas produz sombra igual ao corpo, mas o fogo produz sombras maiores. Ocorre sombra onde os raios das luzes são interceptados. Os raios interceptados ou retornam ao lugar de onde vieram ou se dirigem para outro lugar. Vemo-los dirigirem-se para outro lugar quando, tocando a superfície da água, ferem as vigas das casas. A respeito dessas refrações poder-se-iam dizer mais coisas, como as que pertencem aos milagres da pintura, que os meus amigos me viram fazer certa vez em Roma. Basta dizer que esses raios reflexos levam consigo aquella cor que encontram na superfície. Note-se que quem passeia ao sol pelos prados tem na face a aparência esverdeada.

12. Falamos até aqui das superfícies, falamos dos raios, dissemos de que maneira, pela visão, se constrói uma pirâmide; provamos a importância da distância e posição do raio cêntrico

juntamente com a recepção da luz. Ora, como com um só olhar não se vê apenas uma, mas muitas superfícies, investigaremos de que modo se vêem muitas superfícies juntas. Já se viu que cada superfície tem em si sua pirâmide, cores e luzes. Mas como os corpos são cobertos pelas superfícies, todas as superfícies dos corpos, vistas conjuntamente, formam uma pirâmide carregada de tantas pirâmides menores quantas são as superfícies que se vêem com aquele olhar. Mas alguém dirá: "Que utilidade tem para o pintor uma tal investigação?" O pintor tem de saber que será excelente artista quando entender bem as proporções e as conjunções das superfícies, coisa que pouquíssimos conhecem. E se lhes perguntarem o que procuram fazer na superfície que estão pintando, terão oportunidade de dizer muito mais coisas a propósito do que se lhes pergunta. Por isso rogo aos pintores zelosos que não se envergonhem de me ouvir. A lição que se aprendeu de quem quer que seja não foi desonrosa se foi útil. Os pintores devem saber que com suas linhas circunscrevem as superfícies. Quando enchem de cores os lugares circunscritos, nada mais procuram que representar nessa superfície as formas das coisas vistas, como se essa superfície fosse de vidro translúcido e atravessasse a pirâmide visual a uma certa distância, com determinadas luzes e determinada posição de centro no espaço e nos seus lugares. Que as coisas sejam assim demonstra cada pintor quando, inspi-

rado pela natureza, põe-se à distância do que está pintando como que à procura do vértice e do ângulo da pirâmide de onde pensa que pode completar melhor as coisas pintadas. Quando, porém, se trata de uma única superfície de tela ou de parede, na qual o pintor se esforça por configurar superfícies compreendidas pela pirâmide visual, convirá fazer em algum lugar uma intersecção através dessa pirâmide para que o pintor, ao pintar, possa exprimir com suas linhas tais orlas e cores. Se essas coisas se passam como disse, quem olha uma pintura vê uma certa intersecção de uma pirâmide. Não será, pois, a pintura outra coisa que a intersecção da pirâmide visual representada com arte por linhas e cores numa dada superfície, de acordo com uma certa distância e posição do centro e o estabelecimento de luzes.

13. Agora, já que dissemos que a pintura é a intersecção da pirâmide, convém investigar tudo que nos possa fazer conhecida essa intersecção. Convém ter um novo princípio para argumentar sobre as superfícies das quais dissemos que sai a pirâmide. Algumas superfícies ficam deitadas por terra e são horizontais, como os pavimentos e os tetos dos edifícios e qualquer superfície que esteja igualmente distante desta; outras estão apoiadas nos lados, como as paredes, e outras superfícies colineares às paredes. As superfícies são equidistantes quando a dis-

tância entre uma e outra é igual em todas as partes. Superfícies colineares são aquelas que uma linha reta toca igualmente em toda parte, como são as faces das pilastras quadradas, colocadas em ordem num pórtico. São essas coisas que se devem acrescentar às que já foram ditas sobre a superfície. E, às coisas que falamos dos raios extrínsecos, intrínsecos e cêntricos e às que falamos da pirâmide, acrescenta-se a doutrina dos matemáticos segundo a qual se prova que, se uma linha reta secciona dois lados de um triângulo e se essa linha, que acaba de formar um triângulo, for equidistante da linha do primeiro e maior triângulo, certamente esse triângulo menor será proporcional ao maior. Isso é o que dizem os matemáticos.

14. Mas nós, para tornar mais clara nossa exposição, nos estenderemos mais sobre o assunto. É preciso entender o que seja proporcional. Dizem-se proporcionais os triângulos que com seus lados e ângulos mantêm entre si uma razão. Se um lado desse triângulo tiver duas vezes o comprimento da base, e o outro, três, todo triângulo semelhante, seja maior ou menor, tendo uma mesma conveniência na base, será proporcional ao primeiro, uma vez que a razão que existe em toda parte do triângulo menor é a mesma no triângulo maior. Portanto, todos os triângulos que assim se constroem são proporcionais entre si. Para se entender melhor isso,

servir-nos-emos de uma comparação. Um determinado homem pequeno é proporcional a um grande, pois a mesma proporção, do palmo ao passo e do pé às outras partes do corpo, existiu tanto em Evandro quanto em Hércules, que Aulo Gélio acreditava ter sido o maior de todos os homens. E, igualmente, no corpo de Hércules a proporção não foi diferente da que existiu nos membros do gigante Anteu, uma vez que ela coincidia com razões e ordens iguais da mão ao cotovelo e do cotovelo à cabeça, e assim por diante em todos os membros. Semelhante medida se encontra nos triângulos, pela qual o menor é igual ao maior, exceto no tamanho. E se somos bem entendidos, poderemos, no que nos diz respeito, estabelecer juntamente com os matemáticos que toda intersecção de qualquer triângulo, contanto que seja eqüidistante da base, constitui um novo triângulo proporcional ao que lhe é maior. E as coisas que são entre si proporcionais, nelas cada uma das partes se corresponde. Mas com certeza não são proporcionais as coisas em que as partes são diversas ou pouco correspondem umas às outras.

15. São partes do triângulo visual, como foi dito, os raios, que serão, quanto ao número, iguais nas quantidades proporcionais e desiguais nas quantidades não proporcionais, pois uma dessas quantidades não proporcionais conterá raios

mais numerosos ou menos. Vimos, portanto, como um triângulo menor pode ser proporcional a um maior, e aprendemos que a pirâmide visual é formada por triângulos. Apliquemos então essas considerações às pirâmides. Mas convençamo-nos de que nenhuma quantidade equidistante da intersecção pode provocar alteração alguma na pintura, pois essas quantidades são iguais às suas proporcionais em toda intersecção equidistante. Sendo assim, segue-se que, se não se alterarem as quantidades com as quais se constrói a orla, não ocorrerá nenhuma alteração da orla na pintura. Então fica evidente que toda intersecção da pirâmide visual equidistante da superfície vista é proporcional a essa superfície observada.

16. Falamos das superfícies proporcionais à intersecção, isto é, equidistantes da superfície pintada. Mas, como existem muitas superfícies não equidistantes, convém fazer a respeito delas séria investigação para que se esclareça toda a razão da intersecção de triângulos e de pirâmides seguir tudo de acordo com as regras dos matemáticos. Continuaremos falar como pintor.

17. Tratemos de maneira muito breve das quantidades não equidistantes; uma vez conhecidas, será fácil conhecer as superfícies não equidistantes. Das quantidades não equidistantes, algumas são colineares aos raios visuais, outras são equidistantes a alguns raios visuais. As quantida-

des colineares aos raios visuais, porque não formam triângulo nem encerram em si número de raios, não têm por isso nenhum lugar na intersecção. Mas nas quantidades eqüidistantes aos raios visuais, quanto mais obtuso for na base do triângulo o ângulo maior, menos raios encerrará essa quantidade e por isso obterá menos espaço na intersecção. Dissemos que as superfícies são cobertas por quantidades, mas não raro acontece que em uma superfície existem quantidades eqüidistantes da intersecção e tal quantidade não provoca nenhuma alteração na pintura. Mas as quantidades não eqüidistantes, quanto maior for o ângulo na base, maiores alterações provocarão.

18. E ao que foi dito convém acrescentar a opinião dos filósofos,<sup>1</sup> que afirmam que, se, por determinação dos deuses, o céu, as estrelas, o mar, os montes e todos os animais e todos os corpos se tornassem em sua metade menores, aconteceria que nada nos pareceria de alguma forma diminuído. Com efeito, o grande e o pequeno, o longo e o breve, o alto e o baixo, o largo e o estreito, o claro e o obscuro, o luminoso e o sombreado e outras coisas semelhantes, porque podem estar e não estar inerentes às coisas, os filósofos costumam chamá-los de acidentes e são de tal ordem que todo o seu conhecimento se processa por comparação. Diz Virgílio<sup>2</sup> que Enéias tinha seus ombros aci-

ma dos outros homens, mas ele, comparando com Polifemo, pareceria um pigmeu. Niso e Euríalo foram belíssimos e, se fossem comparados com Ganimedes, que foi raptado pelos deuses, talvez parecessem horríveis. Entre os espanhóis, muitas moças que lhes parecem brancas para os alemães são escuras e morenas. O marfim e a prata são brancos, mas postos ao lado do cisne e da neve parecerão pálidos. Por essa razão na pintura as coisas aparecem extremamente brilhantes onde existe uma boa proporção de branco com preto, semelhante ao que nas coisas vai do luminoso ao sombreado. Assim, essas coisas todas se conhecem por comparação. A comparação tem em si esta força, a de mostrar nas coisas o que é mais, o que é menos ou igual. Por isso diz-se grande o que é maior do que alguma coisa pequena, e muito grande o que é maior do que uma coisa grande, luminoso o que é mais claro do que algo escuro, muito luminoso o que é mais claro do que alguma coisa clara. Faz-se comparação sobretudo com as coisas mais conhecidas. E como para nós o homem é a coisa mais conhecida, talvez Protágoras,<sup>3</sup> ao dizer que o homem era a dimensão e a medida das coisas, entendesse que todos os acidentes das coisas podiam ser conhecidos, comparados com os acidentes dos homens. O que digo tem como objetivo dar a entender que todos os corpos pequenos pintados na pintura parecerão grandes ou pequenos

em comparação com o homem que aí esteja pintado. E parece-me que Timantes,<sup>4</sup> melhor que todos os outros pintores antigos, soube apreciar essa força da comparação, pois ele, pintando em um quadro bem pequeno um ciclope gigante adormecido, colocou lá alguns deuses sátiros que tinham o tamanho de seu dedo polegar; dessa forma, comparando-se o que dormia com os sátiros, o ciclope parecia enorme.

19. Até aqui falamos tudo que diz respeito à força da visão e que diz respeito à intersecção. Mas, como ao pintor não só é bom conhecer o que é intersecção como também convém saber fazê-la, disso falarei agora. Aqui, deixadas de lado outras coisas, direi apenas o que faço quando pinto. Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta por onde possa eu mirar o que aí será pintado, e aí determino de que tamanho me agrada que sejam os homens na pintura. Divido o comprimento desse homem em três partes, sendo para mim cada uma das partes proporcional à medida que se chama braço, porque, medindo-se um homem comum, vê-se que ele tem quase a medida de três braços. E, de acordo com essa medida de braço, divido a linha da base do quadrângulo em tantas partes quantas deva ela comportar. Para mim, essa linha de base é proporcional àquela última quantidade

com a qual me confrontei antes. Depois, dentro desse quadrângulo, fixo, onde me parece melhor, um ponto que ocupará o lugar que o raio cêntrico vai atingir e, por isso, eu o chamo de ponto cêntrico. Esse ponto está corretamente colocado quando não estiver mais alto da linha de base do quadrângulo que a altura de um homem que aí terá que ser por mim pintado, pois assim tanto quem vê quanto as coisas pintadas que se vêem aparecem em um único e mesmo plano. Colocado o ponto cêntrico, conforme disse, traço linhas retas a partir daí em direção e cada divisão feita na linha de base do quadrângulo. Essas linhas traçadas me mostram de que modo, quase até ao infinito, cada quantidade transversal se vai alterando. Aqui haveria alguns que traçariam uma linha paralela à linha de base do quadrângulo e dividiriam em três partes a distância que passaria a existir entre essas duas linhas; feitas as duas, traçariam em cima, em determinada distância, uma outra linha e, a essa, acrescentariam uma outra e ainda uma outra, estabelecendo sempre uma tal medida que esse espaço dividido em três e existente entre a primeira e a segunda superasse sempre em uma sua parte o espaço entre a segunda e a terceira; procedendo assim resultaria que sempre haveria espaços superbipartientes, como dizem os matemáticos.<sup>1</sup> Esses talvez agiriam de modo a indicar um bom caminho para pintar, mas todavia errariam. Com efeito, se a primeira linha é colocada ao acaso, mesmo que as demais se

sucedam com razão, não se sabe ao certo onde está o vértice da pirâmide visual. Disso resultam não pequenos erros na pintura. Acrescente-se ainda que o raciocínio desses pintores é bastante falho quando o ponto cêntrico está colocado mais acima ou mais abaixo do que o comprimento do homem pintado. Saiba-se bem que nenhuma coisa pintada jamais poderá ser semelhante às coisas verdadeiras, se não houver uma determinada distância para vê-la. Diremos as razões disso se algum dia escrevermos sobre as demonstrações que fizemos aos amigos e que eles, vendo e admirando, chamaram de milagre.<sup>2</sup> Isso tem muito a ver com o que tratei até agora. Voltemos ao nosso assunto.

20. Acho, portanto, que o meu método de colocar o ponto cêntrico e daí traçar linhas até as divisões da linha de base do quadrângulo é o melhor. As quantidades transversais em que uma sucede à outra procedo da seguinte maneira: tomo um pequeno espaço no qual traço uma linha reta e a divido em partes semelhantes àquelas em que foi dividida a linha de base do quadrângulo. A seguir, coloco um ponto acima dessa linha, a uma altura igual à altura existente entre o ponto cêntrico e a linha de base do quadrângulo, e desse ponto traço linhas para cada divisão assinalada na primeira linha. Depois estabeleço, de acordo com meu desejo, uma distância entre o olho e a pintura e aí tra-

ço, como dizem os matemáticos, uma perpendicular que corta todas as linhas que encontra. Chama-se perpendicular a linha reta que, cortando uma outra linha reta, faz junto a si, em ambos os lados, ângulos retos. Essa linha perpendicular, onde for cortada por outra linha, me dará assim a sucessão de todas as quantidades transversais. Desse modo, encontro descritos todos os paralelos, isto é, os braços quadrados do pavimento na pintura. Se uma linha reta contiver o diâmetro de vários quadrângulos descritos na pintura, é indício para mim de que foram descritos corretamente. Os matemáticos chamam de diâmetro de um quadrângulo a linha reta de um ângulo a um outro, que divide em quadrângulo em duas partes, de modo que de um quadrângulo possam ser feitos apenas dois triângulos. Feito isso, traço transversalmente no quadrângulo da pintura uma linha reta, eqüidistante das linhas inferiores, que, passando sobre o ponto cêntrico de um lado ao outro, divide o quadrângulo. Para mim, essa linha marca um limite; nenhuma quantidade vista acima do olho de quem vê pode ultrapassá-la. Essa linha, porque passa pelo ponto cêntrico, eu a chamo de linha cêntrica. Daí vem que os homens pintados, colocados no último braço quadrado da pintura, são menores que os outros. Que as coisas sejam assim, a própria natureza no-lo demonstra. Vemos nos templos que as cabeças de quase todos os homens estão em um mesmo nível, mas os

pés dos mais afastados correspondem aos joelhos dos mais próximos.

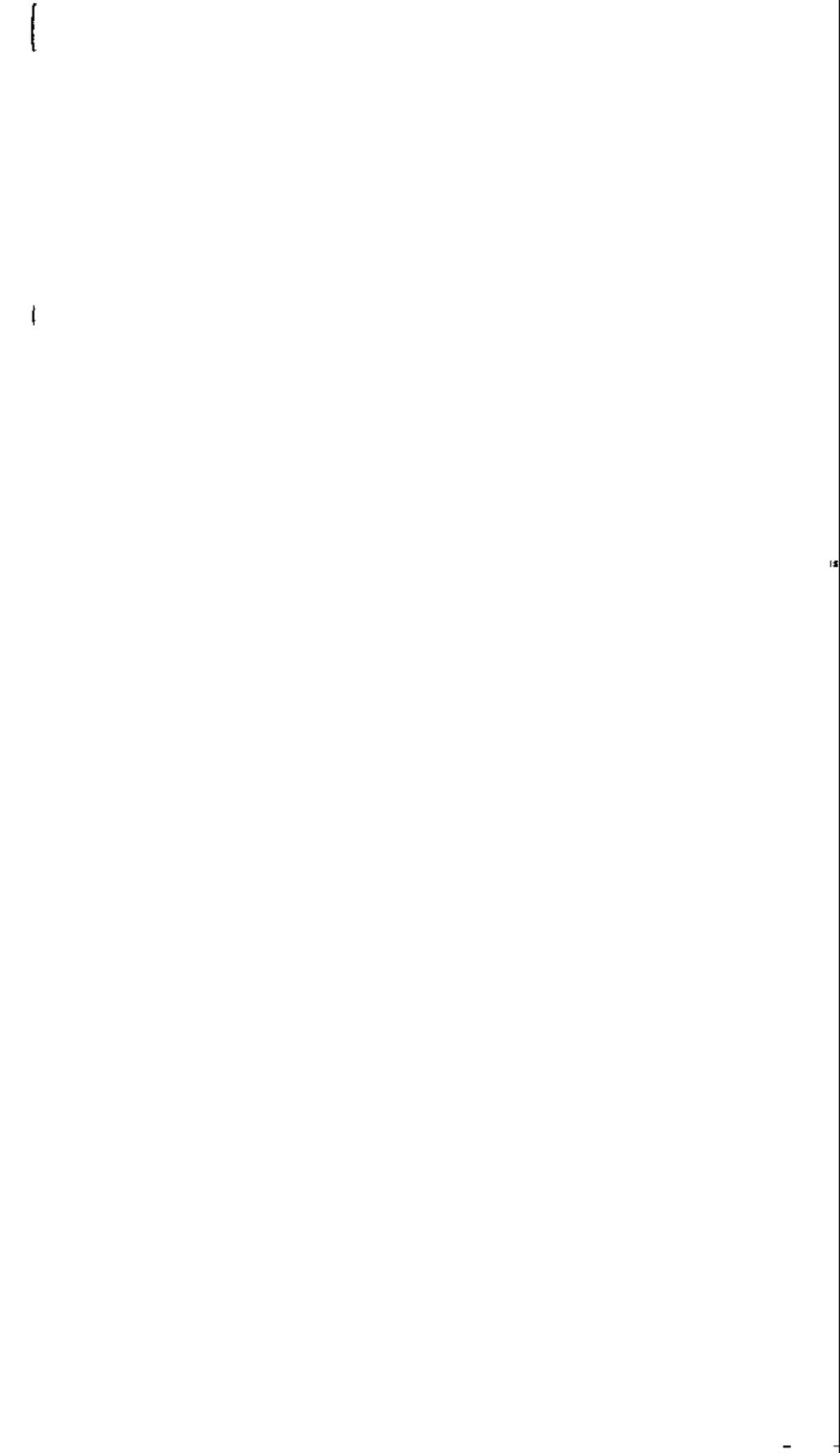
21. Esse processo de dividir o pavimento pertence à parte que mais tarde chamaremos de composição. Essas coisas são de tal sorte que em razão tanto da novidade da matéria quanto da brevidade do comentário não serão talvez muito bem entendidas pelo leitor. Que a matéria seja difícil pode-se ver nas obras dos escultores e pintores antigos; talvez porque obscura, foi-lhes oculta e desconhecida. Apenas se pode encontrar alguma história antiga bem-composta.

22. Até aqui disse coisas breves, mas úteis, e, segundo creio, não completamente obscuras. Sei bem que com elas não granjearei glória de eloquência. Quem não as entendeu à primeira vista dificilmente as compreenderá mesmo à base de grande esforço. Mas para os engenhos sutis e aptos para a pintura essas nossas coisas serão fáceis e belíssimas, pouco importa a maneira como foram ditas. Aos que são rudes e de natureza pouco dada a essas artes tão nobres, estas coisas, ainda que escritas com a maior eloquência, serão ingratas. Porque as escrevemos sem eloquência, serão lidas com fastio. Peço desculpas se, querendo ser sobretudo entendido, preocupei-me em fazer com que minhas palavras fossem muito mais

claras do que enfeitadas. A partir de agora o que se lerá será menos tedioso.

23. Falamos de triângulos, pirâmides, intersecção o quanto nos pareceu necessário. Costumo explicar prolixamente essas coisas aos meus amigos por meio de certas demonstrações geométricas, coisas que me pareceram melhor omitir nestes comentários, para não me alongar. Relatei aqui apenas os rudimentos da arte e chamo de rudimentos porque eles darão aos pintores em formação os primeiros fundamentos para bem pintar. Essas instruções são de tal natureza que quem as conhecer bem, pela sua inteligência e pelo conhecimento da definição de pintura, verificará como elas lhe serão úteis. Não haverá quem duvide de que nunca existirá bom pintor se não entender o que está procurando fazer. Em vão retesa o arco quem não tem para onde dirigir a seta. Eu gostaria de que concordassem comigo que só será ótimo artífice quem aprendeu a conhecer as orlas da superfície e todas as suas qualidades. Pelo contrário, nunca será ótimo bom artífice quem não for extremamente escrupuloso em conhecer tudo que dissemos até agora.

24. Foram, pois, coisas necessárias essas intersecções e superfície. Resta agora ensinar ao pintor de que modo pode seguir com a mão o que compreendeu com a inteligência.



## LIVRO SEGUNDO

25. Mas, como esta aprendizagem talvez possa parecer aos jovens coisa penosa, achei que devia mostrar aqui como a pintura não é indigna de que lhe consagremos todo nosso trabalho e dedicação. Contém em si a pintura — tanto quanto se diz da amizade<sup>1</sup> — a força divina de fazer presentes os ausentes; mais ainda, de fazer dos mortos, depois de muitos séculos, seres quase vivos, reconhecidos com grande prazer e admiração para com os artífices. Diz Plutarco<sup>2</sup> que Cassandro, um dos generais de Alexandre, tremeu com todo o corpo ao ver a imagem de seu rei. Agesilau,<sup>3</sup> o lacedemônio, jamais permitiu que alguém o pintasse ou esculpisse, pois não lhe agradavam as próprias feições e não desejava ele ser um dia conhecido por quem viesse depois dele. Assim a fisionomia de quem já está morto vive pela pintura longa vida. Ter a pintura reproduzido os

deuses como são adorados pelas nações foi sempre dádiva das mais gratas feita aos homens, pois a pintura muito contribui para a piedade pela qual nos unimos aos deuses e mantemos nossas almas cheias de religiões. Dizem<sup>4</sup> que Fídias fez na Élida um deus Júpiter tão belo que confirmou sobremaneira a religião então aceita. Em que grau contribui a pintura para as justíssimas delícias do espírito e para a beleza das coisas pode-se ver não apenas de outras coisas, mas principalmente do seguinte: não se pode conceber nada tão precioso que não tenha se tornado muito mais caro e gracioso pela pintura. O marfim, as gemas e outras coisas caras do gênero tornam-se mais preciosos pela mão do artista. Até o ouro trabalhado com a arte da pintura se equipara a muito mais ouro não trabalhado. Até mesmo o chumbo, o mais barato dos metais, transformado em figura pelas mãos de Fídias ou Praxiteles será tido como mais valioso que a prata. O pintor Zêuxis<sup>5</sup> pôs-se a doar suas obras porque, como dizia, não podiam ser compradas. Pensava ele que era impossível achar um preço justo que satisfizesse a quem, figurando, pintando animais, se assemelhava quase a um deus.

26. Tem, pois, a pintura como seu título de glória o fato de que qualquer grande pintor verá suas obras adoradas e se sentirá considerado quase como um outro deus. Quem pode duvi-

dar então que a pintura seja mestra ou, ao menos, não pequeno ornamento de tudo? O arquiteto — se não me equívoco — tomou do pintor as arquitraves, as bases, os capitéis, as colunas, fachadas e outras coisas que tais. Todos os fundidores, escultores, todos os ateliês e as artes todas se pautam pela régua e arte do pintor. Talvez não se encontre arte de algum valor que não tenha vínculos com a pintura, de tal forma que se pode dizer que toda beleza que se encontra nas coisas nasceu da pintura. Por isso costumo dizer entre os meus amigos que aquele Narciso que, de acordo com os poetas,<sup>1</sup> se transformou em flor foi o inventor da pintura. Como a pintura é a flor de toda arte, a ela se aplica bem toda a história de Narciso. Que outra coisa se pode dizer ser a pintura senão o abraçar com arte a superfície da fonte? Dizia Quintiliano<sup>2</sup> que os pintores antigos costumavam reproduzir os contornos da sombra projetada pelo sol e assim, a partir daí, essa arte se desenvolveu. Há os que dizem que um egípcio chamado Filocles e um tal de Cleanto estavam entre os primeiros inventores dessa arte. Os egípcios afirmam que a pintura estava em uso entre eles bem 6 mil anos antes de ser levada para a Grécia. Entre nós se diz que a pintura foi trazida da Grécia para cá depois da vitória de Marcelo na Sicília.<sup>3</sup> Mas não nos interessa muito saber quais foram os inventores da arte ou os primeiros pintores, uma vez que não estamos contando histórias à maneira de Plínio.

Construamos, sim, uma nova arte da pintura, sobre a qual, pelo que sei, em nossa época nada se encontra escrito, embora digam<sup>4</sup> que Eufra-nor, natural de Istmo, tenha escrito algo sobre medidas e cores; que Antígono e Xenócrates tenham redigido alguma coisa sobre pintura e que Apeles tenha escrito a Perseu sobre pintura. Conta Laércio Diógenes que Demétrio faz comentários sobre pintura. Como os nossos antepassados não deixaram de registrar em seus escritos as demais belas artes, juntamente com elas a pintura não foi negligenciada pelos escritores latinos, uma vez que os nossos antigos toscanos foram na Itália mestres competenti-ssimos em pintar.

27. Trimegisto,<sup>1</sup> escritor antiqüíssimo, julga que a pintura e a escultura nasceram juntamente com a religião. Quem pode negar que em todas as coisas públicas e privadas, profanas e religiosas, a pintura tenha ocupado os lugares mais honrados, a tal ponto que nada nunca pôde ser tão apreciado pelos homens? Registram-se<sup>2</sup> preços inacreditáveis de quadros pintados. O tebano Aristides vendeu uma só de suas pinturas por 100 talentos. Dizem que Rodes não foi incendiada pelo rei Demétrio de medo que um quadro de Protógenes pudesse ser destruído. Podemos, pois, afirmar aqui que a cidade de Rodes foi resgatada do inimigo por uma única pintura. Plínio recolheu muitos outros fatos

semelhantes pelos quais se pode saber que os bons pintores gozavam, perante todas as pessoas, grande prestígio, tanto que os cidadãos mais eminentes, os filósofos, e até mesmo não poucos reis não só se deleitavam com as coisas pintadas, mas também se compraziam sobremaneira em pintar com suas próprias mãos. Foram pintores o cidadão romano Lúcio Manílio e Fábio, homem dos mais ilustres.<sup>3</sup> Turpílio, cavaleiro romano, pintou em Verona. Sitédio, pretor e procônsul, conquistou renome pela pintura. Pacúvio, poeta trágico e sobrinho do poeta Ênio, pintou Hércules, no foro romano.<sup>4</sup> Sócrates, Platão, Metrodoro, Pirro foram ilustres na pintura.<sup>5</sup> Os imperadores Nero, Valentiniano e Alexandre Severo foram muito dedicados à pintura.<sup>6</sup> Mas seria longo contar a quantos príncipes e reis a pintura agradeu. Não me parece necessário contar a multidão de pintores antigos. O seu grande número se pode ver pelo fato de que em 400 dias Demétrio Falério, filho de Fanostrato, concluiu 360 estátuas, parte a cavalo, parte em bigas.<sup>7</sup> E nesta terra em que houve tantos escultores pode-se acreditar na falta de pintores? São essas artes cognatas e alimentadas pelo mesmo engenho, a pintura juntamente com a escultura. Mas eu sempre antepus o talento do pintor ao do escultor porque trabalha com coisas mais difíceis. Mas voltemos ao nosso trabalho.

28. Foi certamente grande o número de escul-  
tores e pintores naqueles tempos, quando prín-  
cipes e plebeus, doutos e indoutos se deleita-  
vam com a pintura e quando quadros e escul-  
turas eram expostos nos teatros, entre as princi-  
pais presas das províncias. Foi tal o seu desen-  
volvimento que Paulo Emílio e inúmeros ou-  
tros cidadãos romanos ensinavam aos filhos a  
pintura, ao lado das boas práticas para viver bem  
e feliz.<sup>1</sup> Esse excelente costume era bem manti-  
do pelos gregos. Eles queriam que seus filhos,  
bem instruídos, aprendessem a pintura, lado a  
lado com a geometria e a música. Até mesmo  
para as mulheres era uma honra saber pintar.  
Márcia, filha de Varrão, é louvada pelos escri-  
tores porque sabia pintar.<sup>2</sup> E tal foi a honra e o  
prestígio da pintura entre os gregos que foi  
promulgado, por edito e lei, que aos escravos  
fosse proibido aprender a pintura. Sem dúvida  
agiram bem porque a arte da pintura foi sem-  
pre a mais digna dos engenhos livres e das almas  
nobres. Quanto a mim certamente considero o  
deleite de pintura como o melhor indício do  
mais perfeito engenho, embora ocorra que essa  
arte seja agradável tanto aos doutos quanto aos  
indoutos. Em qualquer outra arte raramente  
acontece que o que agrada ao experiente pos-  
sa comover o inexperiente, nem é freqüente  
encontrar quem não deseje grandemente ser  
versado em pintura. Até a própria natureza pa-  
rece se comprazer em pintar, pois podemos ver  
como ela pinta com freqüência, nas fendas dos

mármore, centauros e fisionomias de reis, com barba e cabelo.<sup>3</sup> Chegam até a dizer que, numa gema de Pirro, as nove musas, cada uma com seu símbolo, foram encontradas pintadas pela natureza.<sup>4</sup> Acrescente-se a isso que em nenhuma outra arte ocorre que entendidos e não entendidos de qualquer idade se esforcem com tanta disposição para aprendê-la ou exercitá-la. Permitam-me falar de mim mesmo. Se, por recreação, me ponho a pintar — coisa que não raro faço quando encontro tempo livre dos trabalhos mais urgentes —, com tal prazer me aplico ao trabalho que me espanto que tenham passado três ou quatro horas.

29. Assim, esta arte proporciona prazer, aos que a praticam, e glória, riquezas e fama eternas, aos que nela são mestres. Assim sendo, se a pintura é o melhor e o mais antigo ornamento das coisas, digna dos homens livres, grata a entendidos e não entendidos, exorto os jovens estudiosos a que se dediquem, o mais que possam, à pintura. Recomendo, pois, aos que se entregam à pintura que aprendam esta arte. O primeiro grande empenho de quem procura destacar-se na pintura é conquistar o nome e a fama que os antigos alcançaram. Será bom lembrar que a cupidez sempre foi inimiga da virtude. Raramente poderá granjear renome quem seja dado ao ganho das riquezas. Já vi muitos, quase no primeiro florir da aprendizagem, logo arruinados

pelo ganho, não tendo daí conquistado nem riquezas nem prestígio. Certamente, se tivessem feito crescer seu engenho pelo estudo, com facilidade teriam atingido os píncaros da glória e teriam conquistado muita riqueza e prazer. Disto já dissemos o suficiente. Voltemos ao nosso tema.

30. Divide-se a pintura em três partes; essa divisão nós a tiramos da própria natureza. Como a pintura se dedica a representar as coisas vistas, procuremos notar como são vistas as coisas. Em primeiro lugar, ao ver uma coisa, dizemos que ela ocupa um lugar. Neste ponto, o pintor, descrevendo um espaço, dirá que percorrer uma orla com linha é uma circunscrição. Logo em seguida, olhando esse espaço, fica sabendo que muitas superfícies desse corpo visto convêm entre si, e então o artista, marcando-as em seus lugares, dirá que está fazendo uma composição. Por último, discernimos mais distintamente as cores e as qualidades das superfícies e, como toda diferença se origina da luz, com propriedade podemos chamar sua representação de recepção de luzes.

31. Portanto, a pintura resulta da circunscrição, composição e recepção de luz. Passaremos a falar delas de maneira bastante breve. Primeiro trataremos da circunscrição. Ela descreve a volta em torno da orla na pintura. Dizem<sup>1</sup> que Parrásio, aquele pintor que na obra de Xenofonte

conversa com Sócrates, era muito competente nisso e examinou cuidadosamente essas linhas. Sou de parecer que nessa circunscricção deve-se tomar muito cuidado para que seja feita de linhas tão finas que quase deixem de ser vistas. Nisso costumava o pintor Apeles se exercitar e competir com Protógenes. A circunscricção nada mais é que o delineamento da orla, que se for feito com linha muito aparente, não indicará ser margem da superfície, mas uma fenda. Eu gostaria que com a circunscricção nada prosseguisse senão o movimento da orla. Insisto que nisso muito se deve exercitar. Nenhuma composição e nenhuma recepção de luz se pode louvar onde não exista uma boa circunscricção; e não é raro se ver apenas uma boa circunscricção, isto é, um bom engenho, que em si mesmo é muito agradável. Aqui se deve concentrar o trabalho principal. Para bem aprendê-lo, nada mais adequado, a meu ver, que o véu,<sup>2</sup> o qual, entre os amigos, costume chamar de instersecção. É da seguinte maneira: é um véu muito fino, de tecido pouco fechado, tinto com a cor que se quiser, com fios mais grossos formando quantas paralelas se queiram. Coloco esse véu entre o olho e a coisa vista de modo que a pirâmide visual penetre pela tela do véu. É sem dúvida esse véu de não pequena utilidade. Primeiro, ele apresenta sempre a mesma superfície inalterada, em que, colocados certos termos de referência, rapidamente se encontra o verdadeiro vértice da pirâmide, o que seria difícil sem inter-

secção. É impossível imitar uma coisa que não continua a manter uma mesma aparência. É por isso que é mais fácil retratar coisas pintadas do que esculpidas. Sabemos que, com a mudança da distância e da posição do centro, o que vemos nos parece muito alterado. Portanto, o véu nos será de grande utilidade porque, ao ver uma coisa, ela será sempre a mesma. Uma outra utilidade: podemos estabelecer facilmente os limites da orla e das superfícies, pois neste paralelo se verá a fronte, naquele o nariz, no outro as bochechas, no de baixo o queixo e cada coisa distintamente nos seus lugares. Nos quadros ou nas paredes, divididas em paralelos iguais, poderemos colocar todas as coisas nos seus lugares. Por fim o véu nos prestará muita ajuda para aprender a pintar, já que vemos nele objetos redondos e salientes. Por essas coisas se pode ver bem, com experiência e juízo, como é utilíssimo esse véu.

32. Não darei ouvidos àqueles que dizem que não convém ao pintor acostumar-se a essas coisas porque, ainda que sejam de grande ajuda para bem pintar, são, no entanto, de tal modo, feitas que sem elas o artista posteriormente não terá condições de fazer qualquer coisa. Não creio que se deva exigir do pintor uma fadiga infinita, mas deve-se pretender uma pintura que tenha bastante relevo e seja semelhante ao que retrata. Não entendo como isso possa ser fei-

to por alguém sem ajuda do véu. Devemos, portanto, fazer uso dessa intersecção, isto é, do véu, de acordo com o que foi dito. E se os pintores desejarem experimentar seu talento sem o véu, devem notar primeiramente os limites dos objetos dentro das paralelas do véu, ou então se ponham a olhar imaginando sempre uma linha intersectada por sua perpendicular onde esses limites estejam colocados. Mas como para os pintores inexperientes não raro os contornos de superfície são desconhecidos, dúbios ou incertos, como nas fisionomias das pessoas onde eles não distinguem o espaço entre a frente e as têmporas, por isso convém ensinar-lhe de que modo podem conhecer. A natureza mostra-nos isso bem. Vemos nas superfícies planas que cada uma delas se revela pelas suas próprias linhas, luzes e sombras. Por outro lado, vemos as superfícies esféricas e côncavas divididas em muitas superfícies, quase quadradas, com diversas manchas de luz e sombra. Por isso cada parte com sua claridade, separada daquela que é escura, deve ser tida como uma superfície. Mas se uma mesma superfície, começando escura, vai-se tornando, pouco a pouco, clara, deve-se marcar o meio dela com uma linha muito fina para que o processo de colorir seja menos dúbio.

33 Resta falar alguma coisa a respeito da circunscricção que tem não pouca relação com a composição. Por isso convém saber o que seja

composição em pintura. Digo que composição é aquele processo de pintar, pelo qual as partes se compõem na obra pintada. A grande obra do pintor é a história; os corpos são partes dessa história; os membros são partes desses corpos; as superfícies são partes dos membros. Como a circunscrição nada mais é que um certo processo de assinalar os contornos das superfícies, e como algumas das superfícies são pequenas como as dos animais e, outras, grandes como a dos edifícios e colossos, para as pequenas superfícies bastam os preceitos ditos até aqui, mostrados pelo que se aprende com o uso do véu. Para superfícies maiores é preciso encontrar processos novos. Devemos recordar o que foi dito acima nas instruções sobre as superfícies, os raios, a pirâmide e a intersecção, e também sobre os paralelos do pavimento, o ponto cêntrico e a linha. No pavimento, traçado com suas linhas e paralelos, devem ser construídas paredes e superfícies semelhantes, que chamamos jacentes. Direi aqui em brevíssimas palavras o que faço. Primeiro começo com os fundamentos. Coloco a largura e o comprimento das paredes em seus paralelos; nesse traçado sigo a natureza. Noto que em nenhum corpo quadrado que tem ângulos retos posso ver, ao mesmo tempo, mais que dois lados conjuntos. Observo isso traçando os fundamentos das paredes. Começo sempre com as superfícies mais próximas, principalmente com aquelas que estejam igualmente distantes da inter-

secção. Coloco-as na frente das outras, descrevendo suas latitudes e longitudes naqueles paralelos do pavimento de tal modo que, quantos braços eu quizer ocupar, tantos paralelos apanho. Para encontrar o meio de cada paralelo, procuro o lugar onde os diâmetros se cruzam e assim, como desejo, marco os fundamentos. Depois encontro a altura da parede por um sistema não muito difícil. Sei que a altura da parede contém em si esta proporção: a medida que ela tem do lugar onde começa no pavimento até a linha cêntrica, na mesma medida ela cresce para cima. Se se quer que essa quantidade do pavimento até a linha cêntrica seja da altura de um homem, haverá, pois, os três braços. Se se quer que a parede tenha 12 braços, eleva-se três vezes a distância da linha cêntrica até o lugar do pavimento. Com esses cálculos temos condições de desenhar todas as superfícies que têm ângulos.

34. Falta tratar de que maneira se traçam as circulares. As circulares são tiradas das angulares. Faço isso da seguinte maneira: em um espaço construo um quadrângulo com ângulos retos e divido os lados desse quadrângulo em partes semelhantes às partes que dividi na linha jacente do primeiro quadrângulo da pintura; traço linhas de cada ponto para o seu ponto oposto, e, dessa forma, o espaço fica dividido em muitos pequenos quadrângulos. Aí traço um círculo do tamanho que desejo, de tal forma que as li-

1

nhas dos pequenos quadrados e a linha do círculo se cortem mutuamente. Marco todos os pontos desses cortes e assinalo esses lugares nos paralelos do pavimento na minha pintura. Seria um trabalho extremo e quase infinito dividir o círculo em muitos lugares com novos paralelos menores e assim com grande número de pontos completar o círculo. Por isso, quando tiver notado oito ou mais intersecções, traço mentalmente o círculo na pintura, levando a linha de um termo a outro. Não seria talvez mais breve derivá-lo da sombra? Certamente, contanto que o corpo que fizesse sombra estivesse no meio, colocado com cálculo certo no seu lugar. Tratamos, pois, de que modo, com ajuda de paralelos, desenhemos grandes superfícies angulares e redondas. Terminada a circunscricção, isto é, a maneira de desenhar, resta tratar da composição. Convém repetir o que seja composição

35. Composição é o processo de pintar pelo qual as partes das coisas vistas se ajustam na pintura. A maior obra do pintor não é um colosso, mas uma história. A história proporciona maior glória ao engenho do que o colosso.<sup>1</sup> Os corpos são partes da história, os membros são partes dos corpos, a superfície é parte dos membros, portanto as primeiras partes da pintura são as superfícies. Da composição das superfícies nasce aquela graça nos corpos a que cha-

mamos beleza. A fisionomia que tiver superfícies aqui grandes, ali pequenas, aqui salientes, lá afundadas, semelhante à fisionomia das mulheres velhas, terá uma aparência muito feia. Mas as fisionomias que tiveram superfícies juntas, de tal modo que recebam sombras e luzes amenas e suaves, e não tenham asperezas de ângulos salientes, diremos certamente dessas fisionomias que elas são formosas e delicadas. Deve-se, pois, nessa composição de superfícies, buscar a graça e a beleza das coisas. Parece-me que o caminho mais adequado e certo para quem quer atingi-las é colhê-las na própria natureza, tendo bem presente na mente de que maneira a natureza, admirável artífice das coisas, compôs bem as superfícies nos corpos belos. Para imitá-la convém ter o pensamento e os cuidados continuamente voltados para ela e também deleitar-se bastante com aquele véu de que falamos. E quando quisermos colocar em prática tudo quanto aprendemos da natureza, notemos sempre, em primeiro lugar, os limites para o quais, em lugar certo, traçamos nossas linhas.

36. Até aqui falamos da composição das superfícies. A seguir falaremos dos membros. Convém sobretudo empenhar-se para que todos os membros se convenham bem. Serão convenientes quando o tamanho, o ofício, a espécie, a cor e outras coisas semelhantes corresponderem a uma beleza. Se numa pintura a cabeça fosse muito

grande, o peito, pequeno, a mão, ampla, o pé, inchado, e o corpo, túrgido, certamente essa composição seria feia à vista. Por isso, convém manter certa razão sobre o tamanho dos membros. Ao medir, será útil, primeiro, colocar cada osso do animal, a seguir acrescentar seus músculos, depois vesti-lo com suas carnes. Aqui haverá quem objete ao que se afirmou acima, dizendo que ao pintor não interessa senão as coisas que se vêem. Bem lembrado. Mas como, para vestir uma pessoa, primeiro a desenhemos nua e depois a envolvemos de pano, da mesma forma ao pintar um nu, primeiro colocamos os ossos e os músculos, que depois cobrimos com as carnes, de tal modo que não é difícil perceber onde se encontra cada músculo. Uma vez que a natureza nos pôs à vista as medidas, não é pequena a utilidade em reconhecê-las. Os pintores zelosos devem assumir essa tarefa, demonstrando tanto empenho e esforço em ter presente o que retiraram da natureza quanto tiveram ao descobri-lo. Uma coisa a se lembrar: para se medir bem um corpo animado deve-se apanhar um dos seus membros com o qual se medirão os outros. O arquiteto Vitrúvio media a altura dos homens pelos pés.<sup>1</sup> Quanto a mim, parece-me coisa mais digna que os outros membros tenham referência com a cabeça, embora tenha notado ser praticamente comum em todos os homens que a medida do pé seja a mesma que vai do queixo ao cocuruto da cabeça.

37. Assim, pois, apanhado um membro, todos os demais devem acomodar-se a ele de tal forma que nenhum deles deixe de convir com os outros em comprimento e largura. Depois deve-se cuidar que cada membro execute o officio a que está destinado. Fica bem a quem corre movimentar igualmente mãos e pés, mas prefiro um filósofo que, ao falar, mostre muito mais modestia do que arte em esgrimir. Louva-se em Roma a história na qual Meleagro,<sup>1</sup> morto e carregado, verga os que lhe carregam o peso e dá a impressão de bem morto em todos os seus membros: tudo pende, mãos, dedos e cabeça; tudo cai languidamente. Quem se põe a exprimir um corpo morto — coisa realmente muito difficil —, se souber figurar no corpo cada membro inerte, esse será um ótimo artífice. Assim, pois, em toda pintura deve-se tomar cuidado para que cada membro cumpra seu officio e que nenhum deles, por menor que seja a articulação, fique sem ter o que fazer. Os membros dos mortos devem estar mortos, até as unhas. Dos vivos esteja viva a menor das partes. Diz-se que um corpo vive quando tem movimentos adequados; diz-se morto quando os membros não conseguem mais manter as funções vitais, isto é, movimento e sentimento. Portanto, desejando o pintor exprimir vida nas coisas, fará cada parte em movimento, mas em cada movimento haverá venustidade e graça. São muito agradáveis e bastante vivos os movimentos que se dirigem para o alto em dire-

ção ao céu. Dissemos também que à composição dos membros convém alguma especificidade. Seria absurdo se as mãos de Helena ou Ifigênia fossem senis e grosseiras, e se o peito de Nestor fosse juvenil, e delicado o seu pescoço; se Ganimedes tivesse a testa rugosa e as coxas de um carregador; se Milão, homem dentre os mais robustos, tivesse ilhargas magrelas e finas. Seria horrível numa face viçosa e cheia colocar braços e mãos secas pela magreza. Se alguém pintasse Aquemênida,<sup>2</sup> encontrado por Enéias na ilha com o rosto como Virgílio descreve, mas os membros sem a magreza correspondente, este seria um pintor ridículo. Por essa razão, convém que os membros se conformem com uma determinada especificidade. Gostaria que os membros correspondessem a uma cor porque não fica bem para quem tem uma face rosada, branca e venusta ter o peito e outros membros manchados e sujos.

38. Por conseguinte, na composição dos membros devemos seguir o que se disse a respeito do tamanho, da função, da especificidade e da cor. É preciso, pois, que todas as coisas tenham curso de acordo com a dignidade própria. Não seria conveniente vestir Vênus ou Minerva com um grosseiro manto de lã, como igualdade não o seria vestir Marte ou Júpiter com roupa de mulher. Ao pintar Castor e Pólux, os antigos pintores<sup>1</sup> esforçavam-se por fazê-los parecer

irmãos, mas de modo que em um aparecesse a natureza belicosa, em outro a agilidade; faziam que, mesmo sob a roupa de Vulcano,<sup>2</sup> aparecesse seu defeito de claudicar, tão grande era a preocupação em exprimir a função, a especificidade e a dignidade de tudo quanto pintavam.

39. Vem a seguir a composição dos corpos na qual reside toda a fama e engenho do pintor. Algumas das idéias tratadas na composição dos membros são comuns aqui. Convém que no seu conjunto os corpos, pelo tamanho e offício, sejam adequados à história. Se alguém pintasse os Centauros em briga depois de um banquete, seria fõra de propósito que em um tão grande tumulto houvesse alguém a dormir sob o efeito do vinho. Seria um defeito se um deleõ, igualmente distante, fosse maior que o outro, ou se cachorros fossem iguais a cavalos, ou ainda — coisa que vejo com freqüência — se um homem é colocado numa construção como que encerrado numa caixa, onde cabe apenas sentado. Todos os corpos, por tanto devem ser adequados em tamanho e offício com tudo que acontece na história.

40. A história, merecedora de elogio e admiração, deverá com seus atrativos se apresentar de tal forma ornada e agradável que conquistará, pelo deleite e movimento de alma, a todos que a

contemplem, doutos ou indoutos. A primeira coisa que proporciona prazer na história provém da variedade e copiosidade das coisas. Na comida e na música, a novidade e a abundância agradam à medida que sejam diferentes do antigo e do habitual; da mesma forma a alma se deleita com a copiosidade e a variedade. Por isso agradam na pintura a copiosidade e a variedade. Para mim, é muito copiosa a história em que em seus lugares se misturem velhos, jovens, meninos, mulheres, meninas, crianças, frangos, gatinhos, passarinhos, cavalos, ovelhas, construções, províncias e todas as coisas semelhantes. Louvarei toda e qualquer riqueza que pertença à história. Acontece que a copiosidade do pintor acarreta muita satisfação — o espectador se detém a olhar todas as coisas. Mas eu gostaria que essa riqueza fosse ornada de uma certa variedade e fosse ainda moderada e grave de dignidade e discrição. Critico os pintores que, querendo parecer copiosos, não deixam nada vazio. Isso não é composição, mas confusão dissoluta que se alastra. Por isso não me parece que uma tal história faça alguma coisa digna; ao contrário, enreda-se no tumulto. E talvez quem sobretudo deseja a dignidade na sua história terá prazer na solidão. Aos príncipes a sobriedade das palavras confere majestade quando manifestam suas ordens. Da mesma forma na história um certo justo número de corpos proporciona não pequena dignidade. Desagrada-me a solidão na

história, nem por isso também louvo qualquer copiosidade que seja sem dignidade. Em qualquer história a variedade sempre é grata e sobretudo é agradável a pintura em que os corpos e suas poses sejam bem diferenciados. Estejam, portanto, alguns eretos e mostrem toda a face, com as mãos para cima e os dedos alegres, e se apóiem em um dos pés. Nos outros a fisionomia esteja voltada para sentido contrário, com os braços caídos e os pés juntos. E dessa forma cada um exhibe sua ação e flexão de membros, estando uns sentados, outros ajoelhados, outros deitados. E se a situação o permitir, alguns estarão nus, alguns em parte nus, em parte vestidos, mantendo-se sempre o pudor e o recato. As partes do corpo feitas à vista e, igualmente, as outras que oferecem pouco atrativo devem estar cobertas com panos, folhas ou com as mãos. Os antigos pintavam o retrato de Antígono<sup>1</sup> somente exibindo a parte da face em que não havia falta do olho. Dizem que a cabeça de Péricles era comprida e feia; por isso, ao contrário das outras pessoas que apareciam com a cabeça descoberta, foi retratado por pintores e escultores com elmo. Diz Plutarco<sup>2</sup> que os pintores antigos, quando pintavam os reis, se neles houvesse algum defeito que não queriam que passasse despercebido, corrigiam-no na medida do possível, mantendo embora a semelhança. Assim, pois, desejo que em toda história se mantenham modéstia e discrição e que haja um esforço para que não se repitam gestos e poses.

41. Prosseguindo, a história comoverá a alma dos espectadores se os homens nela pintados manifestarem especialmente seu movimento de alma. Faz a natureza — nada há mais ávido do seu semelhante que ela — com que choremos com os que choram, riamos com os que riem e sofram com os que sofrem.<sup>1</sup> Mas os movimentos da alma são conhecidos pelos movimentos do corpo. Vemos como as pessoas tristes, a quem a preocupação aflige e o pensamento assedia, ficam com suas forças e sentimentos como que embotados, mantendo-se lentos e preguiçosos, com seus membros pálidos e malseguros. Os melancólicos têm testa franzida, a cabeça lânguida; todos os membros descaem como se estivessem cansados e descuidados. Nos irados, porém, a ira, incitando a alma, intumescce de cólera os olhos e a face e os incendeia em cor; todos os membros, quanto maior é a fúria, mais se atiram em ousadia. Nos homens alegres e felizes os movimentos são livres e com certas inflexões agradáveis. Dizem que Aristides de Tebas, igual a Apeles, conhecia muito bem esses movimentos; nós também os conheceremos se, para isso, nos aplicarmos com empenho e dedicação.

42. Por isso é importante que os pintores conheçam muito bem os movimentos do corpo; poderão aprendê-los pela observação da natureza, embora não seja fácil imitar os muitos movi-

mentos da alma. Quem jamais acreditaria nessa dificuldade senão aquele que, tendo tido a experiência de querer pintar rostos risonhos, teve o desprazer de fazê-los antes chorosos do que alegres? Quem poderá, sem enorme esforço, exprimir fisionomias em que a boca, o queixo, os olhos, as bochechas, a testa, as sobrancelhas, tudo esteja em conveniência com o riso ou o choro? Por isso é muito bom aprender da natureza essas coisas e fazê-las sempre bem prontamente, propiciando ao espectador pensar em muito mais do que realmente vê. Relatemos alguma coisa a respeito desses movimentos; parte deles produzimos com nosso engenho, parte aprendemos da própria natureza. Em primeiro lugar, todos os corpos devem movimentar-se de acordo com o que está disposto na história. Agrada-me que nela haja alguém que nos advirta e nos mostre o que está ocorrendo, ou nos acene com a mão para ver, ou ameace com a fisionomia irritada e com os olhos perturbados, para que ninguém se aproxime, ou nos aponte para algum perigo ou coisa admirável, ou nos convide a chorar junto com ele ou a rir. E, assim, tudo o que os personagens pintados fizerem entre si ou com o espectador deve ser para ornamentar ou ensinar-nos a história. Louva-se Timantes de Chipre<sup>1</sup> no quadro da imolação de Ifigênia com o qual venceu Colotes, pois, tendo representado Calcante triste, mais triste ainda Ulisses, e tendo consumido toda sua arte ao mostrar a dor de Menelau, não tendo como mostrar

a tristeza do pai, envolveu-lhe a cabeça com pano e dessa forma deixou que se imaginasse a dor, crudelíssima que não se via. Louva-se<sup>2</sup> o navio pintado em Roma, no qual nosso pintor toscano Giotto colocou 11 discípulos, todos sobressaltados de medo ao verem um dos seus companheiros caminhando sobre as águas. No quadro cada um exhibe na fisionomia e no gesto uma clara manifestação de alma perturbada, de tal forma que existem diferentes movimentos e atitudes em cada um. Mas é preciso passar de maneira tão rápida sobre toda essa questão dos movimentos.

43. Existem alguns movimentos da alma chamados afecções, como a ira, a dor, a alegria e o medo, o desejo e outros semelhantes. Existem também os movimentos dos corpos. Os corpos se movimentam de várias maneiras: crescendo, decrescendo, adoecendo, sarando, mudando de um lugar para outro. Nós, pintores, no entanto, que queremos mostrar os movimentos da alma por meio dos movimentos dos membros, só nos referimos àqueles que ocorrem mudando de lugar. Toda coisa que se move de um lugar pode percorrer sete direções: uma, para cima; outra, para baixo; a terceira, para a direita; a quarta, para a esquerda; partindo de nós para longe ou de lá vindo até nós; o sétimo, caminhando em volta.<sup>1</sup> Desejo todos esses movimentos na pintura. Alguns corpos devem caminhar

em nossa direção, outros para cá ou para lá. De um mesmo corpo algumas partes devem aparecer para quem observa, outras devem ficar recuadas, outras no alto, outras embaixo. Como no caso desses movimentos existem algumas pessoas que vão além de qualquer razão, é bom relatar aqui, a respeito das poses e movimentos, algumas coisas que recolhi da natureza. Então se poderá compreender bem com que moderação devemos nos servir deles. É preciso ter presente que em todas as suas poses o homem usa todo seu corpo para sustentar a cabeça, o mais pesado de todos os membros. Quando ele se apóia em um pé, esse pé fica sempre perpendicular à cabeça, como a base de uma coluna. Quase sempre a fisionomia de quem se mantém ereto se volta para a mesma direção do pé. Tenho observado que os movimentos da cabeça são sempre de tal forma que abaixo sempre há alguma parte a sustentá-la, tão grande é seu peso; ou, também, o membro que corresponde ao peso da cabeça fica esticado na parte contrária, como um braço de balança. Vemos que quando alguém, com o braço esticado, sustenta um peso, firmando os pés como uma agulha de balança, todas as outras partes do corpo se contrapõem para contrabalançar o peso. Tenho notado que ninguém, erguendo a cabeça, consegue ter tão alta fisionomia a ponto de ver mais do que o meio do céu; para o lado ninguém consegue voltar sua fisionomia senão até um ponto em que o quei-

xo toca o ombro; a cintura quase nunca deve dobrar-se a ponto de a extremidade dos ombros ficar perpendicular sobre o umbigo. Os movimentos das pernas e dos braços são muito livres, mas não queria que cobrissem alguma parte digna e nobre do corpo. Vejo, pela natureza, que as mãos quase nunca se elevam acima da cabeça nem o cotovelo acima dos ombros, nem o pé acima dos joelhos, nem, entre um pé e o outro, há mais que o espaço de um pé. Verifiquei que, ao se estender para o alto uma mão, todo esse lado do corpo até o pé acompanha-se de tal forma que o próprio calcanhar eleva do pavimento.

44. Muitas coisas como essas um artífice diligente notará por si mesmo; talvez as coisas que disse sejam tão evidentes que podem parecer supérfluas. Mas, como vejo que não são poucos os que nelas erram, achei bom não me calar a esse respeito. Encontram-se pessoas que, exprimindo movimentos ousados demais e fazendo que numa mesma pessoa a um só tempo se vejam peito e costas — coisa impossível e inconveniente — pensam ser elogiadas porque ouvem que parecem sobremaneira vivas as imagens que agitam bastante todos os seus membros. Por essa razão suas figuras parecem esgrimistas ou mimos sem nenhuma dignidade de pintura. Por isso, não só não têm graça e doçura, mas, ainda, põem à mostra o engenho dema-

siadamente febril e excitado do artista. A pintura deve ter movimentos suaves e graciosos, convenientes ao que nela acontece. Sejam os movimentos e as poses das moças leves, cheios de simplicidade, em que haja de preferência a doçura da alma que a galhardia, muito embora a Homero, a quem Zêuxis seguiu, agradassem as formas robustas até nas mulheres. Sejam leves os movimentos dos jovens, agradáveis, com uma certa manifestação de grandeza de alma e boa força. Sejam os movimentos dos homens dotados de bastante firmeza, com poses belas e artificiosas. Os movimentos e as poses dos velhos devem ser de cansaco: que eles se sustentem não apenas com os pés, mas também com as mãos. Cada um, pois, com dignidade, tenha os movimentos do corpo para exprimir todos os movimentos desejados da alma e, para as grandes perturbações da alma, sejam proporcionais os grandes movimentos dos membros. Que esta regra comum de movimentos se observe em todos os seres vivos. Não fica bem dar a um boi de arado os movimentos que se dariam a Bucéfalo, o tão vigoroso cavalo de Alexandre. A Io, que foi transformada em vaca, talvez fosse adequado pintá-la a correr com o rabo esticado, o pescoço ereto e os pés levantados.

45. Já foi dito o suficiente sobre o movimento dos seres vivos. Agora, como os seres não ani-

modos se movimentam de todas aquelas maneiras de que falamos acima, trataremos, pois, também deles. Agrada-me ver algum movimento nos cabelos, nas crinas, nos ramos, nas copas das árvores e nas roupas. É particularmente agradável ver nos cabelos aqueles sete movimentos de que já falei: enrolam-se em espiral como se quisessem dar nó, ondulam no ar semelhantes a chamas; parte se entrelaça com os outros como serpente, parte cresce aqui, parte ali. Da mesma forma, os ramos torcem-se ora para o alto, ora para baixo, ora para fora, ora para dentro, parte se contorce como cordas. O mesmo fazem as pregas que surgem como os ramos nos troncos das árvores; executem-se nelas todos os movimentos de tal forma que parte alguma do tecido esteja isento de movimento. Mas, como tenho freqüentemente lembrado, esses movimentos devem ser moderados e suaves, expondo à vista do espectador mais a graça do que a admiração pelo trabalho. Como queremos dar aos panos os seus movimentos e sendo eles por natureza pesados e caindo por terra, será bom colocar na pintura a face do vento Zéfiro ou Austro soprando por entre nuvens, para que os panos se agitem. Então se verá com que graça os corpos, naquelas partes em que forem atingidos pelo vento, exhibirão nas partes convenientes o nu sob os panos; por outro lado, os panos, projetados pelo vento, voarão graciosamente pelos ares. Nesse

ventanejar o pintor deve tomar cuidado para não desdobrar nenhum pano contra a rajada do vento; deve obedecer a tudo que dissemos a respeito dos movimentos dos seres animados e das coisas não animadas. Seguirá também atentamente o que tratamos a respeito da superfície, dos membros e dos corpos.

46. Resta tratar da recepção da luz. Em destaque feito anteriormente, mostramos suficientemente como a luz tem força para variar as cores; ensinamos como uma mesma cor, de acordo com a luz que recebe, altera sua aparência. Dissemos que para o pintor o branco e o preto exprimem a sombra e a claridade, sendo todas as demais cores matéria à qual ele acrescenta mais ou menos sombra ou luz. Deixando de lado outras coisas, aqui só nos compete dizer de que modo o pintor deve usar o branco e o preto. Dizem<sup>1</sup> que os pintores antigos Polignoto e Timantes usavam apenas quatro cores e Aglaofonte era motivo de espanto porque gostava de pintar com uma única cor. Pensava-se talvez que, diante do número tão grande de cores, fossem poucas as cores escolhidas por esses excelentes pintores e acreditava-se que a um inspirado artista era apropriada toda a multidão das cores. Concordo que muito contribuem para a graça e o prestígio da pintura a copiosidade e variedade das cores. Gostaria, porém, que os pintores doutos estivessem convencidos de que o pon-

to mais alto da competência e da arte está em saber usar o branco e o preto e, para se servir bem deles, convém aplicar todo o esforço e dedicação. Como a luz e a sombra fazem as coisas parecerem em relevo, da mesma forma o branco e o preto dão relevo às coisas pintadas e conferem o prestígio que foi dado ao pintor ateniense Nícias. Dizem que Zêuxis, pintor muito antigo e famoso, foi quase o príncipe dos pintores por conhecer a força da luz e da sombra; poucas vezes a outros foi dada tal glória.<sup>2</sup> Eu quase sempre considerei pintor medíocre aquele que não entende bem a força que têm a luz e a sombra em cada superfície. Eu, fazendo coro com doutos e não doutos, louvarei aquelas fisionomias que, como que esculpidas, parecem sair do quadro e criticarei aquelas em que não vejo outra arte senão a do desenho. Gostaria que um bom desenho com uma boa composição fosse bem colorido. Portanto, preocupem-se os pintores primeiro com as luzes e com as sombras e não deixem de notar que é mais clara a superfície na qual incidem os raios de luz e que, onde falta a força da luz, a cor se torna escurecida. Note-se que a sombra corresponde sempre à luz da outra parte, de tal modo que nenhum corpo terá parte alguma iluminada se a outra contrária não for escura. No que diz respeito a imitar a claridade com o branco e a sombra com o preto, aconselho que se tenha grande cuidado em conhecer quanto cada uma das distintas superfícies esteja cober-

ta de luz e sombra. Cada um compreenderá bem isso por si mesmo pela observação da natureza. E, quando a conhecemos bem, então com muita avareza começaremos a por, onde for necessário, o branco e, sem demora, o preto, seu contrário, quando houver necessidade. Pois com esse contrabalançar do branco e do preto se percebe bem quanto as coisas se destacam. E então com igual avareza prosseguiremos pouco a pouco acrescentando mais branco e mais preto na quantidade necessária. Para se conhecer isso, é ótimo juiz o espelho. Não sei por que as coisas bem pintadas têm muita graça no espelho. É estranho como qualquer defeito da pintura aparece disforme no espelho. Portanto, as coisas tiradas da natureza são corrigidas pelo espelho.

47. Conto aqui coisas que aprendi da natureza. Tenho notado que na superfície plana a cor permanece uniforme em qualquer lugar. Nas superfícies côncavas e esféricas a cor sofre variação porque o que é claro ali é escuro, acolá é de cor mediana. Essa alteração engana os pintores tolos; se tivessem, como dissemos, desenhado os contornos das superfícies, teriam facilidade em colocar nelas as luzes. Trabalhariam desta forma: primeiramente, como se fosse um orvalho levíssimo, cobririam a superfície até o contorno, com branco ou preto, de acordo com a necessidade; depois, em cima desta ca-

mada, uma outra e depois uma outra e, assim, pouco a pouco, fariam com que onde houvesse mais luz, aí fosse usado mais branco; onde faltasse luz, o branco desaparecesse como numa fumaça. Da mesma forma deveriam fazer o contrário com o preto. Mas é preciso lembrar que não se deve jamais fazer uma superfície tão branca que não se possa fazê-la mais branca. Ainda que se vista alguém com panos muito brancos, convém se deter bem abaixo da última brancura. O pintor não encontra nenhuma outra coisa que não seja o branco para exhibir o mais alto brilho da mais polida espada, e apenas o preto para mostrar a mais profunda escuridão da noite. Vê-se que a composição bem feita do branco ao lado do preto tem tal força que os vasos, por meio dela, têm a aparência de prata, de ouro e de vidro e parecem brilhar na pintura. Por isso, deve-se criticar muito todo pintor que usa sem muito critério o branco e o preto. Gostaria que aos pintores se vendesse o branco mais caro do que as mais preciosas gemas. Seria certamente útil se o branco e o preto fossem feitos daquelas enormes pérolas que Cleópatra desfazia no vinagre, pois os pintores seriam, quanto o devem ser, avaros e bons administradores, e suas obras seriam mais verdadeiras, doces e encantadoras. Jamais se poderá dizer quanto é útil ao pintor essa sobriedade. E, se eles falham na distribuição do branco e do preto, deve-se criticar menos quem usa muito preto do que aquele que

não espalha bem o branco. A cada dia a natureza faz com que odiemos as coisas horríveis e escuras, e quanto mais se aprende com a prática, mais e mais a mão se torna delicada para a graça encantadora. Não há dúvida de que por natureza gostamos das coisas abertas e claras; portanto estreite-se mais o caminho pelo qual é mais fácil pecar.

48. Após falar do branco e preto, falaremos agora das outras cores; não como o arquiteto Vitrúvio,<sup>1</sup> onde se encontrem as melhores e bem comprovadas cores; falaremos, sim, de que modo as cores bem trituradas são usadas na pintura. Dizem<sup>2</sup> que Eufranor, pintor bem antigo, escreveu algo sobre as cores; hoje não se encontra mais sua obra. Essa arte, se algum dia foi escrita por alguém, nós a retiramos do fundo da terra ou, se jamais foi escrita, trouxemo-la dos céus. Continuamos a usar de nosso engenho como temos feito até aqui. Gostaria que na pintura todos os gêneros de cores e cada uma de suas espécies fossem vistas para deleite e graça do espectador. Haverá graça quando uma cor for bem diferente da outra sua vizinha. Se se pintar Diana guiando seu coro de ninfas, que uma tenha roupa verde; outra, branca; esta, roupa rosada; aquelas, amarela; todas com cores diferentes, de tal forma que as cores claras estejam sempre ao lado de outras diferentes cores escuras. Com o contraste das cores a beleza

será mais clara e leve. Existe uma certa amizade entre as cores a tal ponto que uma ao lado da outra lhe dá graça e dignidade. A cor rosa ao lado do verde e do azul celeste dá honra e vida. A cor branca, não apenas ao lado do cinzento e do amarelo, mas colocada junto de quase todas, confere alegria. As cores escuras ficam entre as claras, não sem alguma dignidade, e as claras se envolvem bem entre as escuras. Assim, pois, o pintor irá dispor suas cores.

49. Há os que empregam muito ouro em suas histórias, pois pensam que isso confere majestade. Não os louvo. Ainda que eu viesse a pintar a famosa Dido de Virgílio, cuja fáretra era de ouro, de cabelos áureos atados com ouro e de roupa purpúrea cingida de ouro, os freios dos cavalos e tudo de ouro, eu não gostaria de empregar aí ouro, pois há muito mais admiração e elogio para o artista que imita os raios de ouro com as cores. Além do mais, vemos que num quadro plano onde há ouro, algumas superfícies que deviam ficar escuras brilham e, quando deviam estar claras, parecem escuras. Digo que os outros ornamentos fabris acrescentados à pintura, como as colunas esculpidas, as bases, os capitéis e as fachadas, eu não os criticaria, ainda que feitos do ouro mais puro e maciço. Pelo contrário, uma bem-feita história merece ornamentos das mais preciosas gemas.

50. Até aqui tratamos muito brevemente das três partes da pintura. Falamos da circunscrição, das superfícies menores e maiores. Falamos da composição das superfícies, dos membros e dos corpos. Tratamos das cores que cremos pertencer ao uso do pintor. Expusemos, portanto, toda a pintura que dissemos consistir nestas três coisas: circunscrição, composição e recepção de luzes.



## LIVRO TERCEIRO

51. Mas, como há ainda outras coisas úteis na formação de um pintor, para que atinja a total consagração, achei bom não omiti-las nestes comentários. Trataremos delas de maneira muito breve.

52. O ofício do pintor é este: descrever com linhas e pintar com cores, em qualquer quadro ou paredê que se lhe apresente, superfícies vistas de qualquer corpo, os quais, a uma certa distância e em uma certa posição do centro, parecem estar em relevo e ter muita semelhança com os corpos. O fim da pintura é granjear para o pintor reconhecimento, estima e glória, muito mais do que riqueza. A isto chegarão os pintores cuja pintura cativar os olhos e a alma dos espectadores. Dissemos, quando tratamos da composição e recepção das luzes, de que

modo se pode fazê-lo. No entanto, gostaríamos que o pintor, para bem poder obter todas essas coisas, fosse uma pessoa boa e instruída nas artes liberais. Cada um sabe como a bondade da pessoa vale muito mais do que toda a sua dedicação e arte, para conquistar a estima dos cidadãos. E ninguém duvida de que a estima de muitos em muito ajuda o artista a adquirir fama e riqueza. Acontece com freqüência que os ricos, movidos mais pela simpatia do que pela admiração da arte do pintor, recompensam o que é modesto e bom, deixando para trás um outro pintor talvez melhor na arte, mas não tão bom nas atitudes. Convém, pois, o artífice ter muito bom comportamento, principalmente humanidade e afabilidade. Terá então estima, decidida ajuda contra a pobreza, e lucro, a melhor ajuda para aprender bem sua arte.

53. Acho muito bom que o pintor seja, o quanto possível, instruído nas artes liberais, mas antes de tudo desejo que saiba geometria. Estou de acordo com o pensamento de Pânfilo, pintor antigo e renomado, com quem os jovens nobres começaram a aprender a pintar.<sup>1</sup> Ele pensava que nenhum pintor podia pintar bem se não soubesse muita geometria. Nossas instruções, por meio das quais se exprime toda a perfeita e absoluta arte da pintura, serão facilmente entendidas pelos geômetras. Mas quem não conhecer geometria não entenderá nem estas regras

nem regra alguma de pintura. Insisto, portanto, que é necessário ao pintor aprender a geometria. A companhia de poetas e oradores traria aos pintores muita satisfação. Eles têm muitos recursos em comum com os pintores; dotados de vasto conhecimento sobre muitas coisas, serão de grande ajuda para uma bela composição da história, cujo maior mérito consiste na invenção que, como veremos, costuma ser de tal força que, mesmo sem a pintura, agrada por si mesma. Não se lê sem louvor a famosa descrição da Calúnia que Luciano<sup>2</sup> diz ter sido pintada por Apeles. Penso que não é assunto fora do nosso propósito narrá-la aqui para lembrar aos pintores a que pontos da invenção devam eles estar atentos. Havia nessa pintura um homem com duas orelhas enormes, tendo junto a si, de um e outro lado, duas mulheres: uma se chamava Ignorância e a outra, Suspeita. De lugar pouco distante vinha a Calúnia. Era uma mulher de um aspecto belíssimo, mas parecia, em sua fisionomia, astuta demais. Trazia na mão direita uma tocha acesa e, com a esquerda, arrastava pelos cabelos um jovem que estendia as mãos para os céus. E havia também um homem pálido, feio, todo sujo, de má catadura, que se poderia comparar a uma pessoa que se tornara magra e queimada por longa labuta nos campos de batalha: era o guia da Calúnia e se chamava Despeito. Havia duas outras mulheres, companheiras da Calúnia, que lhe ajustavam os enfeites e as roupas; uma chama-

va-se Insídia, a outra, Fraude. Atrás delas estava a Penitência, trajando vestes fúnebres, a se dilacerar toda. Atrás desta vinha uma jovem recatada e pudica, chamada Verdade. Essa história, se contada, já agrada, imagine-se a graça e o encanto que teria se a víssemos pintada por Apeles.

54. Gostaria de ver ainda aquelas três irmãs às quais Hesíodo deu os nomes de Egle, Eufrosine e Tália, que eram pintadas de mãos dadas umas às outras e rindo, com as roupas descingidas e bem limpas. Com elas queriam que se entendesse a generosidade, pois uma delas dava, a outra recebia e a terceira devolvia o favor recebido. Essas etapas devem existir em toda generosidade perfeita.<sup>1</sup> Por aí se vê quanto louvor tais invenções proporcionam ao artífice. É isso que aconselho a todo pintor que se torne íntimo dos poetas, dos retóricos e de outros iguais conhecedores das letras. Eles proporcionarão novas invenções ou ao menos ajudarão na composição de uma bela história, por meio da qual os pintores conquistarão na pintura muito louvor e fama. Fídias, homem famoso entre os demais pintores, confessava que tinha aprendido com o poeta Homero a pintar Júpiter com sua majestade divina.<sup>2</sup> Assim nós, mais ansiosos em aprender do que em ganhar dinheiro, aprenderemos com os poetas muitas e muitas coisas úteis à pintura.

55. Mas não é raro acontecer que os que se esforçam e desejam aprender se cansam porque não sabem como aprender, o que lhes aumenta a fadiga. Por isso, diremos de que modo alguém pode tornar-se entendido nessa arte. Não se tenha a menor dúvida de que a cabeça e o princípio desta arte, bem como todas as etapas para se tornar mestre nela, devem ser buscados na natureza. A perfeição na arte sera obtida com dedicação, assiduidade e empenho. Gostaria de que os jovens que cedo se entregam à pintura agissem como os que eu vejo aprendendo a escrever.<sup>1</sup> Ensinam-lhes em primeiro lugar e separadamente todas as formas de letras, que os antigos chamavam elementos; depois ensinam as sílabas; a seguir, ensinam a compor todas as palavras. Os nossos alunos deviam seguir esse método na pintura. Primeiramente deveriam aprender a desenhar bem os contornos das superfícies, exercício que seria como que os primeiros elementos da pintura; depois, tratariam de juntar as superfícies; a seguir, deveriam aprender cada forma distinta de cada membro e confiar à memória toda a diferença que possa existir em cada membro. As diferenças dos membros não são poucas e são muito claras. Pode-se ver que uns têm nariz saliente e corcunda; outros, narinas achatadas, ou aduncas e abertas; outros, lábios caídos; alguns terão o adorno de lábios pequenos e finos. Examine, pois, o pintor cada detalhe, pois o que houver de mais ou de menos em cada membro o fará diferente. Note-se ain-

da que quando somos crianças, como se pode ver, nossos membros são redondos, como que feitos a torno, delicados; na idade avançadas são ásperos e angulosos. Todas essas coisas o pintor dedicado conhecerá pela natureza e, pessoalmente, examinará com muita assiduidade de que modo cada coisa se apresenta e, continuamente, estará atento, com olhos e mente, a esta investigação e trabalho. Verificará o regaço de quem está sentado e com que elegância pendem suas pernas; notará na pessoa que está de pé que nenhuma das partes de seu corpo desconhece seu ofício e sua medida. E de tudo não apenas lhe será do agrado ater-se à semelhança, mas também acrescentar-lhe beleza, porque, na pintura, a formosura, além de ser grata, é uma exigência. Demétrio, pintor antigo, deixou de atingir o mais alto grau da glória porque se preocupou em fazer coisas que se assemelhavam mais com o natural do que com a formosura.<sup>2</sup> Por isso será útil retirar de todos os corpos belos as partes mais apreciadas e devemos nos aplicar com empenho e dedicação para apreender toda a formosura. É verdade que isso é coisa bastante difícil porque em um só corpo não se encontra a beleza acabada que está dispersa e rara em muitos corpos. Deve-se,

no entanto, investigá-la e pôr todo o empenho em apreendê-la. Quem assim o fizer, a ele acontecerá o que acontece àquele que, tendo-se dedicado a se interessar e a apreender as coisas

BELEZA UNIVERSAL

maiores, sabe apreender as menores. Coisa alguma é tão difícil que o empenho e a persistência não superem.

56. Mas, para não perder esforço e trabalho, é preciso evitar a atitude de alguns tolos que, presunçosos de seu próprio engenho e sem ter exemplo algum da natureza para seguir com os olhos ou com a mente, tentam por si próprios granjear fama na pintura. Eles não aprendem a pintar bem, mas se acostumam com seus próprios erros. A idéia das belezas, que os que têm muito traquejo a duras penas discernem, escapa ao engenho dos inexperientes. Zêuxis, o mais ilustre e competente de todos os pintores, para fazer um quadro que os cidadãos colocaram no templo de Luciana, perto de Crotona, não confiou imprudentemente em seu próprio engenho, como fazem hoje os pintores.<sup>1</sup> Como pensava ele não ser possível encontrar em um só corpo toda a beleza que procurava — coisa que a natureza não deu a uma só pessoa —, escolheu as cinco moças mais belas de toda a juventude daquela terra, para delas tirar toda a beleza que se aprecia numa mulher. Esse pintor agiu com sabedoria. Realmente, quando um pintor não tem na natureza nenhum exemplo para seguir, mas quer com seu próprio engenho atingir a glória de beleza, facilmente lhe ocorrerá não encontrar a beleza de que anda à procura com tanto esforço. Ao contrário, irá adquirir há-

bitos viciosos dos quais posteriormente, mesmo querendo, jamais poderá livrar-se.<sup>2</sup> Mas quem tiver a coragem de tirar todas as coisas da natureza, esse tornará sua mão tão exercitada que qualquer coisa que fizer parecerá ter sido retirada do natural. Podemos avaliar o quão importante é o pintor procurar essas coisas, quando a fisionomia de um homem conhecido e digno é colocada numa história: ainda que nela existam outras figuras de arte mais perfeitas e agradáveis, a fisionomia conhecida atrairá em primeiro lugar os olhos dos que contemplam a história. Tão grande força tem o que é apanhado da natureza. Por essa razão devemos tirar da natureza o que queremos pintar e sempre escolher as coisas mais belas.

57. Temos de nos acautelar e não proceder como muitos que aprendem a pintar em quadros pequenos. Meu conselho é que as pessoas se exercitem na pintura desenhando coisas grandes, quase iguais em grandeza às que se representam com o desenho. É que nos pequenos desenhos facilmente se esconde toda sorte de grandes vícios, enquanto nos grandes se vêem facilmente os mais pequenos. O médico Galeno<sup>1</sup> escreveu que em seu tempo chegou a ver esculpido em um anel a figura de Faetonte levado por quatro cavalos cujos freios, peitos e pés se viam distintamente. Deixem os nossos pintores essa glória para os escultores de jóias; ocupem es-

paços maiores de prestígio. Quem souber pintar bem uma figura grande poderá facilmente dar forma a outras coisas pequenas com um só golpe. Mas quem tiver empregado sua mão e engenho nesses colares e braceletes cometerá facilmente erros em coisas maiores.

58. Há os que fazem cópias de outros pintores e com isso procuram obter a glória que foi dada ao escultor Cálamis, que, segundo se diz, esculpiu duas taças que de tal forma reproduziam coisas igualmente feitas antes por Zenodoro que não se podia conhecer diferença alguma entre elas.<sup>1</sup>No entanto, nossos pintores certamente cairão em grande erro se não entenderem que quem pinta se esforça por representar coisa retirada bela e corretamente da natureza, de acordo com o que pôde ver através do véu de que já se falou. Se, no entanto, alguém gosta de retratar obras de outros, porque elas têm com ele mais paciência do que as coisas vivas, quanto a mim prefiro então reproduzir uma escultura medíocre a uma pintura excelente. Com efeito, das coisas pintadas não se consegue mais do que imitá-las, enquanto com as coisas esculpidas se aprende a imitar e também a conhecer e a retratar as luzes. É muito útil, para apreciar as luzes, semicerrar o olho e fechar a vista com os cílios para que se vejam as luzes ofuscadas e como que pintadas em intersecções. E talvez será mais útil exercitar-se no relevo que no desenho. Se

não me engano, a escultura é mais certa do que a pintura; raramente haverá alguém que consiga pintar bem alguma coisa da qual não conheça todos os relevos. É mais fácil encontrar o relevo esculpindo do que pintando. Como prova disto basta verificar que em todas as épocas houve alguns escultores medíocres, mas pintor não se encontra quase nenhum que não seja ridículo ou incompetente.

59. Qualquer que seja a arte que se pratique, deve-se, porém, ter sempre diante dos olhos algum exemplo elegante e singular para observar e retratar. Ao retratá-lo o capricho deve estar de mãos dadas com a presteza. Jamais se deve pegar do lápis ou do pincel se antes não estiver bem determinado na mente o que se tem de fazer e como levá-lo a termo, pois será mais seguro corrigir com a mente os erros do que removê-los da pintura. Quando tivermos o hábito de nada fazer sem prévia ordenação, dar-se-á que seremos pintores muito mais rápidos do que Asclepiodoro, que, segundo dizem,<sup>1</sup> foi dos antigos o mais rápido de todos os pintores. O engenho acionado e aquecido pelo exercício mostra-se muito mais pronto e desembaraçado para o trabalho, e a mão caminhará com toda a velocidade, bem guiada por uma certa razão do engenho. E, se houver algum artífice indolente, ele o será porque tenta lenta e medrosamente fazer coisas que não tornou previamente conhecidas e esclarecidas em sua mente. Envolvido pe-

las trevas do erro, como um cego com seu bastão, tateará com seu pincel ora este, ora aquele caminho. Portanto, sem um engenho alerta e bem esclarecido não se deve pôr mão ao trabalho.

60. Como a história é a maior obra do pintor, na qual deve haver a copiosidade e a elegância de todas as coisas, devemos nos esforçar para saber pintar não apenas um homem, mas também cavalos, cães e todos os outros animais e todas as outras coisas dignas de serem vistas. Isso é necessário para fazer com que seja bem copiosa nossa história, coisa para mim importantíssima. Não foi aceito pelos antigos que alguém pudesse ser, já não direi excelente, mas medianamente competente em tudo. No entanto, insisto em que devemos nos esforçar para que, por nossa negligência, não venham a faltar aquelas coisas que, adquiridas, proporcionam louvor e, descuidadas, provocam críticas. Nícias, pintor ateniense, pintou mulheres com todo o esmero.<sup>1</sup> Heráclides foi enaltecido por pintar navios. Serapião não conseguia pintar homens, outras coisas pintava muito bem.<sup>2</sup> Dionísio sabia pintar apenas homens. Alexandre — o que pintou o pórtico de Pompeu — sabia, mais que qualquer outro, pintar animais, particularmente cães.<sup>3</sup> Aurélio, porque estava sempre a amar, pintava deusas nas quais reproduzia as fisionomias que amava.<sup>4</sup> Fídias empenhava-se mais em mostrar a majestade dos deuses do que em se ocupar da beleza dos homens.<sup>5</sup>

Eufranor comprazia-se em exprimir a dignidade dos senhores e nisso esteve à frente de todos os demais.<sup>6</sup> Assim cada um teve qualidades desiguais, e a natureza deu a cada engenho seus próprios dons, com os quais, porém, não devemos estar de tal modo contentes que, por negligência, deixemos de tentar avançar o quanto, com nosso empenho, podemos. Convém cultivar as dádivas da natureza, com empenho e exercício, e fazê-las, a cada dia, maiores. Não devemos por nossa negligência deixar passar nenhuma ocasião que nos possa trazer a glória.

61. Quando tivermos uma história para pintar, primeiramente pensaremos muito na maneira e ordem de fazê-la muito bela; faremos, antes de mais nada, os esboços e modelos da história no conjunto e em cada uma de suas partes. Convocaremos depois todos os amigos para nos darem conselhos sobre o assunto. Faremos todo o empenho para termos anteriormente em nós tudo muito bem pensado, de tal forma que não haja na obra coisa alguma que não saibamos onde e como deva ser feita e colocada. Para termos maior certeza sobre tudo, dividiremos nossos modelos com paralelos. Para a obra a ser exibida, tiraremos dos nossos projetos a localização e disposição de tudo, como tiramos as coisas de nossas anotações particulares. Na elaboração da história devemos aliar a presteza da execução com um cuidado metuculoso que não nos deve

causar enfado ou tédio no trabalho. Trataremos de evitar a ansiedade em terminar as coisas, o que produz obra apressada e imperfeita. Às vezes é bom aliviar o cansaço do trabalho distraíndo o espírito. Não adianta fazer como alguns que assumem muitas obras, hoje uma, amanhã outra, deixando-as incompletas. Ao contrário, a obra que se começa, devemos torná-la acabada sob todos os aspectos. A uma pessoa que, mostrando a Apeles uma sua pintura, lhe dizia: “Esta eu fiz hoje”, ele respondeu: “Não estranharia se tivesse feito mais outras iguais.”<sup>1</sup> Tenho visto alguns pintores, escultores e mesmo retóricos ou poetas — se é que em nossa época se encontram retóricos ou poetas — entregarem-se com empenho ardente a uma obra; posteriormente, esfriado o ardor do engenho, deixam a obra inacabada e tosca e com nova paixão se dão a novas coisas. Eu não tenho dúvidas em criticá-los. Todo aquele que deseja que suas coisas sejam agradáveis e aceitas pela posteridade deve primeiramente refletir com cuidado sobre o que tem a fazer e, depois, torná-lo bem-acabado com todo o esmero. Não é em poucas coisas que se aprecia mais a diligência do que o engenho; mas deve-se evitar o escrúpulo daqueles que querem que em tudo não haja nenhum defeito e que tudo seja polido demais. Nas suas mãos a obra se torna velha e desgastada antes de terminada. Os antigos criticavam Protógenes porque ele não sabia tirar a mão de cima de seus quadros.<sup>2</sup>

Acho isso meritório no sentido de que devemos nos esforçar com o que existir em nós de engenho para que com nosso capricho as coisas sejam bem-feitas. Querer em tudo, porém, mais do que seja possível, parece-me atitude de pessoa teimosa e birrenta e não de pessoa diligente.

62. Deve-se dar às coisas uma diligência moderada e procurar o conselho dos amigos. Durante a pintura, devemos estar abertos a todos os que vêm e ouvir a cada um. A obra do pintor procura agradar a multidão. Não se despreze, pois, o julgamento e o parecer da multidão, quando for possível respeitar-lhe a opinião. Dizem que Apeles, escondido atrás do quadro para que cada um pudesse ter mais liberdade para criticá-lo e, ele, melhor oportunidade para ouvir, ouvia o que cada um criticava ou louvava.<sup>1</sup> Gostaria, pois, que os nossos pintores pedissem abertamente opiniões e ouvissem os julgamentos de cada pessoa. Isso lhes seria útil para obter prestígio. Não há ninguém que não se sinta honrado em dar sua opinião sobre os trabalhos dos outros. E nem é o caso de se duvidar que os invejosos e detratores possam prejudicar a fama do pintor. O prestígio do pintor é coisa que se evidencia sempre, e as coisas que ele pintar bem serão as testemunhas de sua fama. Ouça, portanto, a todos, pense bem sobre tudo e se corrija interiormente; depois, quando tiver ouvido a todos, acredite nos mais experientes.

63. Isto é o que eu tinha a dizer sobre a pintura. Se for utilidade e proveito aos pintores, uma coisa só peço como recompensa das minhas fadigas: que pintem em suas histórias a minha fisionomia, mostrando assim que são agradecidos e que eu me preocupei com a arte.<sup>1</sup> E se não corripondi ao que de mim esperavam, nem por isso me critiquem por ter tido a coragem de abordar assunto tão importante. E se meu engenho não foi capaz de realizar aquilo que só tentar já é digno de louvor, lembre-se de que já a intenção nas coisas grandes e difíceis costuma ser motivo de louvor. Talvez depois de mim venham outros que corrigirão os nossos erros e serão, nesta arte tão digna e importante, mais úteis e proveitosos aos pintores que nós; e se os houver, eu lhes rogo e imploro que tomem sobre si esta tarefa com alma alegre e bem-disposta e nela ponham à prova seu engenho, tornando esta arte tão nobre bem orientada. Nós, no entanto, temos a satisfação de pensar que fomos os primeiros a conquistar a glória de ousar escrever sobre esta arte tão sutil e tão nobre. Se nessa empresa assim difícil não satisfazemos muito à expectativa dos leitores, critique-se mais a natureza do que nós; ela nos impôs a lei segundo a qual arte alguma existe que não tenha tido seus inícios em coisas erradas. Nada se encontra ao tempo nascido e perfeito.<sup>2</sup> O que vier depois de nós — se houver alguém de empenho e engenho maior que o nosso — esse, segundo creio, fará pintura absoluta e perfeita.



## Notas

### LIVRO PRIMEIRO

§ 2<sup>a</sup> – Neste parágrafo e nos seguintes, o autor, na trilha de todos os autores medievais que escreveram sobre a óptica, revela-se devedor com relação a Euclides; no entanto, ele analisa os problemas da visão empiricamente, renunciando a qualquer implicação de ordem metafísico-teológica. Sobre o ponto e a linha tratados aqui e mais abaixo (§ 6), no que diz respeito à distância (e não ao ângulo visual) como fator determinante da grandeza dos objetos vistos, o autor está mais próximo das teorias ópticas de Alkindi e do comentário anônimo da *Óptica* de Euclides, como ficou esclarecido por Vescovini, 1965, III, p. 47 e segs., e IX, 225 e segs.

§ 5<sup>a</sup> – Os filósofos seriam os que escreveram sobre óptica a partir de Euclides, especialmente os autores árabes medievais, Alkindi e Alhazem, que tinham criticado e modificado as teorias dos gregos. No texto latino (7-10) se propõe — para descartá-lo — o problema da origem dos raios visuais (do olho, ou melhor, do objeto visto), mas fica claro pelo que segue que o autor se apega à teoria de Alhazem, exposta no *De aspectibus* (traduzido para o latim no século XIII por

Witelo), e não à teoria de Galeno e de outros que insistiam na força do olho.

- § 6<sup>a</sup> – A teoria do triângulo visual já se encontra em Euclides. A disputa, referida no texto latino (12-14), a respeito da sede da visão (dentro do olho ou sobre sua superfície) encontra-se sobretudo nos tratados fisiológico-filosóficos árabes, particularmente em Alhazem (Vescovini, 1965, VI-VII). Tratando do ângulo visual em relação com a grandeza dos objetos vistos e no caso específico da esfera que menos se vê quanto mais dela se aproxima o olho, o autor segue Euclides (*Óptica*, in *Opera omnia*, aos cuidados de I. Heiberg, VII, Leipzig, 1895, p. 37 e segs.). Em seguida, porém, o autor insiste na distância entre olho e objeto e não no ângulo visual. Sobre a importância dessa diferença como base da *perspectiva artificialis*, ver Panofsky, 1961, p. 42 e segs.
- § 7<sup>a</sup> – Na *Óptica*, Euclides fala do cone visual, não da pirâmide. Mais explícita ainda para o caso é a chamada *recensio Theonis* da *Óptica* (edição citada, p. 167 e segs.). Ao contrário, os autores árabes, Alkindi e Alhazem, seguidos depois por outros, falam em pirâmide (cf., no entanto, também Diógenes Laércio, VII, 157). Nicola Oresme. (morto em 1328) no seu *De visione stellarum* (Vescovini, IX, 202) explica pela densidade do ar o fato de virem a faltar luzes e cores vistas à grande distância, o que combina com o pensamento do autor melhor que a passagem aristotélica citada por Edgerton (1969, p. 119).
- § 8<sup>a</sup> – Alhazem (cf. Vescovini, VI, p. 121 e segs.) tinha insistido muito sobre o raio cêntrico. Na teoria da perspectiva do autor, esse raio assume uma importância crucial porque determina na intersecção da pirâmide (isto é, no plano da pintura) a posição de todos os outros raios, como também a altura do horizonte e o ângulo visual, a partir do qual se olham e se representam as coisas pintadas.

§ 9<sup>a</sup> – Cf. Edgerton, 1969. A teoria das sete cores remonta a Aristóteles (*De sensu*). O autor prefere, sem, porém, se apegar muito, a teoria das quatro cores correspondentes aos quatro elementos, provavelmente tomada de empréstimo a Galeno.

§ 11 – Falta no texto latino essa referência aos “milagres da pintura”. No entanto, cf. § 19 e a nota referente a ele.

§ 12 e segs. – Nestes parágrafos, importantes para entender a perspectiva albertiana, o autor nem sempre é claro. No início emprega o termo “eqüidistante” para indicar superfícies frontalmente opostas ao espectador e paralelas à intersecção da pirâmide visual, isto é, à superfície da pintura. Por meio dos triângulos proporcionais demonstra de que maneira toda “quantidade” dentro do âmbito da pirâmide terá o mesmo valor proporcional à intersecção. O termo “colinear”, por outro lado, significa aquela “quantidade” que não forma nenhum triângulo, encontrando-se na mesma linha do raio visual. Até aqui, tudo bem. Os problemas surgem, porém, quando, das relações geométricas dos objetos vistos no espaço diante do espectador, se passa a explicar como tais relações são representadas na intersecção. O autor mostra-se consciente de uma certa confusão e dificuldades § 16; e no § 17 não consegue dissimulá-las. Acrescenta ainda outra confusão, aplicando aí o termo “eqüidistante” a “quantidades” eqüidistantes de alguns raios visuais, mas não paralelas à intersecção. O autor não consegue explicar como eles se comportam na superfície da pintura, e permanece aí um hiato não preenchido entre a demonstração teórica da geometria visual e sua aplicação.

§ 14 – Aulo Gélío, *Noctes Atticae*, I, 1, pp. 1-3.

§ 18 – <sup>1</sup> Os filósofos seriam os céticos Cf. Mallè, 1950, p. 69.

<sup>2</sup> Não encontro em Virgílio essa afirmação sobre o tamanho de Enéias; ver, no entanto, *Aen.*,

<sup>3</sup> Protágoras, in H. Diels, *Vorsokr.*, II, p. 253-71.

<sup>4</sup> Plínio, *N. H.*, XXXV, p. 74.

§ 19 -- Para a discussão das construções de perspectiva aqui descritas (e também no § seguinte), ver as contribuições de Panofsky, 1961; Parronchi, 1958-1968; Edgerton, 1966; Grayson, 1964, citados na bibliografia (cf. Gadol, 1969, cap. I). Enigmático pareceu no passado o significado do seguinte enunciado: "Para mim essa linha de base é proporcional àquela última quantidade com a qual me confrontei antes", mas a interpretação se esclarece com a ajuda do texto latino, que é um pouco diferente, mais amplo e mais preciso. O autor pretende simplesmente insistir sobre o princípio já enunciado e demonstrado, isto é, o princípio da estreita relação proporcional entre as "quantidades" vistas e o espaço relativo que ocupam na intersecção da pirâmide visual, quer dizer, no plano da pintura cuja "linha que jaz" é exatamente a base. Dividindo essa linha em "braços", o autor introduz nas relações proporcionais a relação fundamental da medida humana, da qual dependem todas as outras. Como essa linha dividida corresponde proporcionalmente às figuras e aos objetos na pintura, desta forma ela será proporcional às "quantidades" eqüidistantes vistas — digamos como o autor — através da "janela". Não há dúvida de que ele se refere aqui às coisas de *dentro* da pintura: se o texto vernáculo desperta perplexidade ao falar da "última quantidade com a qual me confrontei antes", o latino, embora indicado a "proximior transversa quantitas", especifica "in pavimento" que não pode ser outra coisa senão o que é descrito na pintura (cf. § 20).

<sup>1</sup> Na terminologia matemática *superbipartiens* significa a relação 3:5 (Boécio, *De inst. arithm.*, I, p. 28 e *De inst. mus.*, I, p. 4). O autor observa com justeza que o sistema empírico seguido por muitos não se sustentaria desde que se colocas-

se o horizonte mais alto ou mais baixo do que a altura de um homem representado na pintura, porque modificaria o ponto de vista do espectador e por isso arruinaria a relação espacial entre os intervalos do pavimento.

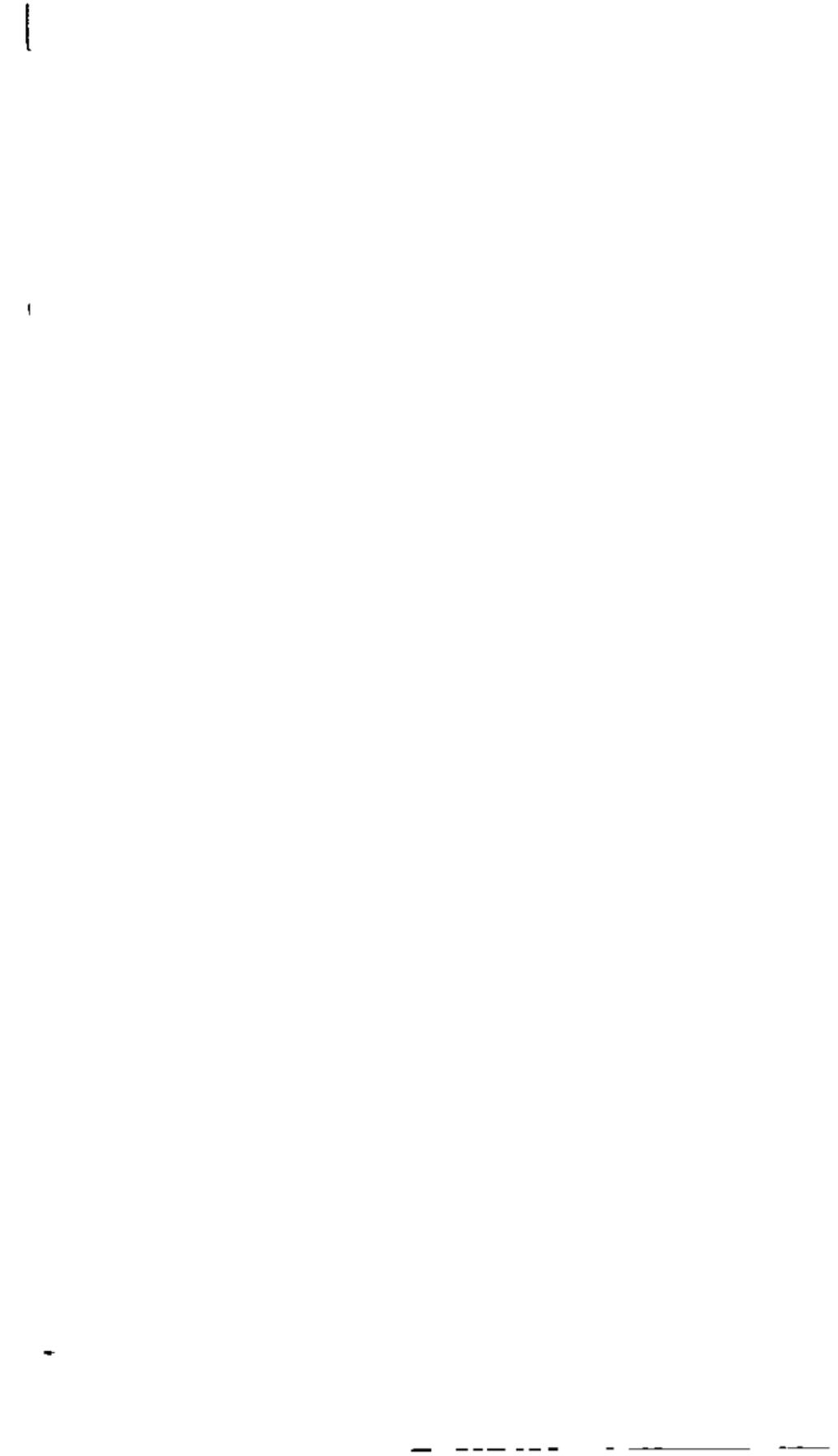
- <sup>2</sup> A referência aos *miracula picturae* (única no texto latino; segunda no vernáculo, v. § 11, com a qual se conclui o parágrafo, coloca-os em estreita relação com o problema da representação *correta*, na pintura, de coisas vistas de uma determinada distância. As “demonstrações” foram relatadas na *Vita* do autor (Alberti, 1972, p. 73); parece tratar de uma espécie de “câmara escura” na qual se viam cenas “reais”, isto é, em perspectiva. O fato de que no § 11 tais demonstrações sejam citadas a propósito de “refrações” leva à conclusão, sugerida aliás por toda a teoria óptica de Alberti, que elas implicavam o uso de espelhos. Haveria aí, por isso, uma certa semelhança com as experiências de Brunelleschi relatadas por Manetti (*Vita de B.*, 1927). Quaisquer que fossem os pormenores técnicos das demonstrações do autor, parece lícito supor que sua preocupação com a representação da realidade tridimensional sobre a superfície bidimensional da pintura derivaria de experiências feitas com espelhos, que cumprem exatamente essa função. Nesse contexto é digno de nota o fato de que Alberti atribui a Narciso a invenção da pintura (§ 26) e recomenda o uso do espelho para corrigir os erros e julgar a beleza de um quadro (§ 46). Ver também nota ao § 23, e cf. Pirenne, 1970, p. 11, n. I.

§ 20 – Este parágrafo, que descreve a “construção legítima” do autor, tem sido discutido em estudos recentes. Com a retificação no texto latino da passagem *ad alterum lineae caput perpendiculararem* (Grayson, 1964), as dificuldades de interpretação se dissiparam em grande parte. Resta resolver algumas dúvidas. Por

exemplo, parece-me hoje seguro que a construção do “perfil” da pintura era feita pelo autor sobre uma tábua (*areola* no texto latino) diferente e distinta da tábua para pintar, e não necessariamente de dimensões menores. O equívoco surgiu em parte pelo uso do termo “um pequeno espaço” que ocorre na passagem correspondente do texto vernáculo. Para eliminar a dúvida basta consultar o § 34, no qual o autor emprega ainda *areola* (traduzida agora no vernáculo por *lo spazio*), neste caso certamente distinta da pintura e maior. Segue-se daí que para Alberti a *areola* era uma tábua para trabalhos preparatórios cujo os resultados eram posteriormente transferidos para a pintura. A objeção levantada por Parronchi (1962, 1964, 1965), segundo a qual colocar o ponto sobre o início da linha já prejudica a questão da distância, não se sustenta se, como defendemos, aquela linha pudesse ser também maior do que a linha de base da pintura. O autor não determina o seu comprimento e, tendo colocado o ponto, ele pode proceder logicamente para estabelecer depois a distância e colocar aí a perpendicular. Não se vê nenhuma dificuldade em interpretar a frase *Quo pacto omnes pavimenti parallelus descriptos habeo* no sentido de que o autor entendesse a transferência, da *areola* para a pintura, dos dados proporcionais aí atingidos (cf. § 34). A frase é um tanto ambígua, mas ela antecipa seguramente o desenho do *pavimento* da pintura, do qual até esse ponto não havia traçado nenhum paralelo.

- § 21 — Interpreto “os antigos escultores e pintores” (*opera prisca, maiores nostri*) como uma referência mais à tradição medieval italiana do que à Antiguidade clássica.
- § 23 — Sobre “demonstrações geométricas” ver a nota de Spencer, 1956, pp. 113-6, e cf. Gadol, 1969, p. 70 e segs. Como justamente eles salientam, a construção da perspectiva albertiana tem muitas afinidades também com os métodos empregados por ele mais tarde para

a mensuração topográfica na *Descriptio urbis Romae* e nos *Ludi rerum mathematicarum*. Parronchi, 1967, pretendia mais precisamente identificar essas “demonstrações” com os exercícios geométricos dos *Elementi di pittura* (*Op. volg.*, III, 1973, p. 114 e segs.).



## LIVRO SEGUNDO

- § 25 – <sup>1</sup> Cícero, *De amicitia*, 7, 23.  
<sup>2</sup> Plutarco, *Alex.*, LXXIV, 4.  
<sup>3</sup> Idem, *Agés.*, II, 2.  
<sup>4</sup> Quintiliano, *De inst. orat.*, 12, 10, 9.  
<sup>5</sup> Plínio, *N. H.*, XXXV, 62.
- § 26 – <sup>1</sup> Não encontro entre os escritores antigos referência a esta invenção. Cf. Panofsky, *Idea*, 2ª ed., Berlim, 1960, p. 93, nº 125 (c), e ver nota ao § 19 já citado.  
<sup>2</sup> Quintiliano, *De inst. orat.*, 10, 2, 7 (e Plínio, *N. H.*, XXXV, 15).  
<sup>3</sup> Plínio, *N. H.*, XXXV, 16 e 15; idem, 22, para a transferência de obras de arte da Sicília para Roma (por meio de Val. Messala, não Marcelo).  
<sup>4</sup> Plínio, *N. H.*, XXXV, 129 (Eufranor); idem, 68 (Antígono, Xenócrates); idem, 79, 111 (Apeles); Diógenes Laércio, V, 83 (Demétrio).
- § 27 – <sup>1</sup> Asclépio, III, in W. Scott, *Hermetica*, I, Oxford, 1924, p. 339, 23 (b) (Trismegisto).  
<sup>2</sup> Plínio, *N. H.*, XXXV, 100 (Aristides), 105 (Protógenes); outros exemplos, idem, 55, 70, 130, 132, 136, 156.  
<sup>3</sup> Nada se sabe do pintor L. Manílio. L. Mancino

(Plínio, *N. H.*, XXXV, 23), com o qual, de acordo com algum comentador, o autor teria feito confusão, nem pintor era.

<sup>4</sup> Plínio, *N. H.*, XXXV, 19-20 (Fábio, Turpílio, Titédio, Pacúvio).

<sup>5</sup> Idem, 137, e XXXVI, 32 (Sócrates); Diógenes Laércio, III, 4-5 (Platão); Plínio, XXXV, 135 (Metrodoro); Diógenes Laércio IX, 61 (Pirro).

<sup>6</sup> Suet., *Nero*, 52; Tácito, *Ann.*, XIII, 3 (Nero); Amiano Marcelino, XXX, 9, 4 (Valentiniano); Lamprídio, *Alex. Sev.*, 27.

<sup>7</sup> Plínio, *N. H.*, XXXIV, 27; Diógenes Laércio, V, 75 (Demétrio).

§ 28 – <sup>1</sup> Plínio, *N. H.*, XXXV, 135 (Paulo Emílio); idem, 77 (Gregos).

<sup>2</sup> Márcia não é citada entre as pintoras por Plínio, *N. H.*, XXXV, 147, e não se sabe se Varrão tinha uma filha com esse nome. Como salientou Janitschek, o autor compreendeu mal uma passagem de Plínio (idem): “Iaia Cyzicena, perpetua virgo, M. Varronis iuventa Romae... pinxit” (erro ainda vivo no século XVI; cf. R. Borghini, *Il riposo*, Florença, 1584, 286).

<sup>3</sup> Plínio, *N. H.*, XXXVI, 14 (mármore); *Alb. Magno, De miner.*, II, 3, 1 (reis barbados). No seu *De statua*, composto talvez por volta de 1450, o autor apresenta essas imagens naturais como fonte inspiradora das artes plásticas (ed. Grayson, 1972, § 1<sup>a</sup>).

<sup>4</sup> Plínio, *N. H.*, XXXVII, 5.

§ 31 – <sup>1</sup> Plínio, *N. H.*, XXXV, 67-8; Xenofonte, *Memorabilia*, III, X (Parrásio); Plínio, idem, 81-3 (Apeles, Protógenes).

<sup>2</sup> 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

Mêdia, sua função não podia ser então a que mais tarde foi idealizada pelo autor em estreita relação com suas teorias ópticas e de perspectiva.

- § 35 — Para as obras colossais que o autor tinha em mente, ver Plínio, *N. H.*, XXXIV, 39-46, e XXXV, 51 (e cf. *De statua*, §§ 5 e 11).
- § 36 — Vitruvius, *De arch.*, III, 1. Cf. *De statua*, § 12 (ed. Grayson, 1972, Introdução, pp. 19 e 23).
- § 37 — <sup>1</sup> Dois pintores que não figuram no texto vernáculo; um, Dêmon, é fictício (entenda-se Parrásio; cf. Plínio, *N. H.*, XXXV, 71, e ver nota ao § 41); o outro, pintor de Ulisses, deverá ser identificado com Eufranor (Plínio, *idem*; 129). Não se sabe a que representação de Meleagro o autor se refere (cf. Mallê, 1950, p. 89, nº 2).
- <sup>2</sup> *Aen.*, III, 588 e segs. (Aquemênida).
- § 38 — <sup>1</sup> Não consegui encontrar a fonte dessas representações de Pólux e de Castor.
- <sup>2</sup> Cícero, *De nat. deorum*, I, XXX, 83 (Vulcano).
- § 40 — <sup>1</sup> O pintor de Antígono é nomeado no texto latino (Apeles): Plínio, *N. H.*, XXXV, 90.
- <sup>2</sup> Plutarco, *Péricles*, III, 2.
- § 41 — Plínio, *idem*, 98 e segs. (Aristides).
- <sup>1</sup> Cícero, *De amicitia*, 14, 50.
- § 42 — <sup>1</sup> A descrição é calcada em Quintiliano, *De inst. orat.*, 2, 13, 13 (onde Timantes figura como *Cynthius*, não *Cyprius*); cf. também Plínio, *N. H.*, XXXV, 73; Cícero, *Orator*, XXII, 74. “Colocentrio” (*Collo-teicum*), com evidente estropiamento ou, em todo caso, fusão do nome e da origem, está por “Coloten Teium” em Quintiliano.
- <sup>2</sup> A famosa “Navicella” de Giotto destruída no século XVII cf. W. Oakeshott, *The mosaics of Rome*, 1967, pp. 328-32).
- § 43 — Os sete movimentos derivam de Quintiliano, *op.*

cít., II, 3, 105.

§ 46 — <sup>1</sup> Cícero, *Brutus*, XVIII, 70, cita Zêuxis, Polignoto, Timantes e outros que usavam quatro cores (cf. Plínio, *N. H.*, XXXV, 50); Quintiliano, *op. cit.*, 12, 10, 3, diz que Aglaofonte e Polignoto usavam apenas uma.

<sup>2</sup> Plínio, *idem*, 131 (Néfcias); Quintiliano, *op. cit.*, 12, 10, 5 (Zêuxis).

§ 48 — <sup>1</sup> Vitruvius, *De arch.*, VII, 7.

<sup>2</sup> Plínio, *N. H.*, XXXV, 129 (Eufranor).

## LIVRO TERCEIRO

- § 53 – <sup>1</sup> Plínio, *N. H.*, XXXV, 76-7 (Pânfilo).  
<sup>2</sup> Luciano, *De calumnia*, 5 (ver R. Altrocchi, *The Calumny of Apelles in the Literature of the '400*, na revista *Pubbl. of the Mod. Lang. Assoc. of America*, 36, 1921, pp. 454-91; e E. Panofsky, *Studies in iconology*, N. York, 1962, pp. 158-9).
- § 54 – <sup>1</sup> Sêneca, *De beneficiis*, I, 3, 2-7.  
<sup>2</sup> Estrabão, *Geogr.*, VIII, 3, 30 (Fídias).
- § 55 – <sup>1</sup> Quintiliano, *op. cit.*, I, i, 24-31; cf. os *Elementi di pittura* do autor, in *Op. volg.*, III, 1973, p. 114 e segs.  
<sup>2</sup> Quintiliano, *idem*, 12, 10, 9 (Demétrio).
- § 56 – <sup>1</sup> Cícero, *De inventione*, II, I, 1-3; Plínio, *N. H.*, XXXV, 64; cf. ainda *De statua*, § 12 (ed. Grayson, 1972, Introdução, pp. 15, 23-4).  
<sup>2</sup> Cícero, *De oratore*, I, 33, 149-50.
- § 57 – Galeno, *De usu partium*, XVII, I (cit. Edgerton, 1969, p. 125, n<sup>a</sup> 39).
- § 58 – Plínio, *N. H.*, XXXIV, 47 (o autor trocou os dois nomes).

- § 59- — Plínio, *N. H.*, XXXV, 109 (a rapidez é de Nicômaco, não de Asclípiodoro).
- § 60 — <sup>1</sup> Plínio, *N. H.*, XXXV, 130 (Nícias).  
<sup>2</sup> Idem, 135 (Heráclides); idem, 113 (Serapião, Dionísio).  
<sup>3</sup> Não é indenticável esse Alexandre que pintava cães (mas cf. Plínio, *N. H.*, XXXV, 132).  
<sup>4</sup> Idem, 119 (Aurélio).  
<sup>5</sup> Idem, 54, e XXXVI, 18-19 (Fídias).  
<sup>6</sup> Plínio, XXXV, 128 (Eufranor).
- § 61 — <sup>1</sup> Plutarco, *De lib. educ.*, 7.  
<sup>2</sup> Plínio, *N. H.*, XXXV, 80 (Protógenes).
- § 62 — Idem, 84-85 (Apeles).
- § 63 — <sup>1</sup> Até agora não se conhecem testemunhos seguros segundo os quais o convite do autor feito aos artistas tenha sido accito, apesar das tentativas feitas para identificar retratos de Alberti nas obras de P. Uccello e Masolino: F. Ames-Lewis, *A portrait of L.B.A. by Uccello*, in *Burlington Magazine*, pp. 103-4; M. L. Eiko Wakayama, *Novità di Masolino a Castiglione Olona*, in *Arte lombarda*, XVI, 1971, pp. 1-16.  
<sup>2</sup> Cícero, *Brutus*, XVIII, 71.

## BIBLIOGRAFIA

A bibliografia está dividida em duas partes. A primeira apresenta as edições de duas redações do *Da pintura*; a segunda, que é seletiva, contém em ordem alfabética livros e artigos citados ou consultados na preparação do texto, da introdução e das notas da presente edição. Por comodidade, na introdução e nas notas as obras aparecem citadas apenas com o nome do autor seguido da data da publicação.

## EDIÇÕES

### a) *Redação em italiano*

1. *Della Pittura Libri III*, in *Opere di L.B. Alberti*, anotadas e explicadas por A. Bonucci, vol. IV, pp. II-86. Florença, 1847.

2. *Leon Battista Alberti's Kleinere Kunsttheoretische Schriften...*, mit einer Einleitung und Excursen versehen von Dr. H. Janitschek, pp. 47-163. Viena, 1877.
3. L. B. Alberti. *Il trattato della pittura e i cinque ordini architettonici*, aos cuidados de G. Papini. Lanciano, 1913.
4. *Della pittura*, edição crítica aos cuidados de Luigi Mallè. Florença, 1950.
5. L. B. Alberti. *Opere volgari*, aos cuidados de C. Grayson, vol. III, pp. 7-107. Bari, 1973. (Texto reproduzido nesta edição.)

b) *Redação em latim (ausente da presente edição brasileira)*

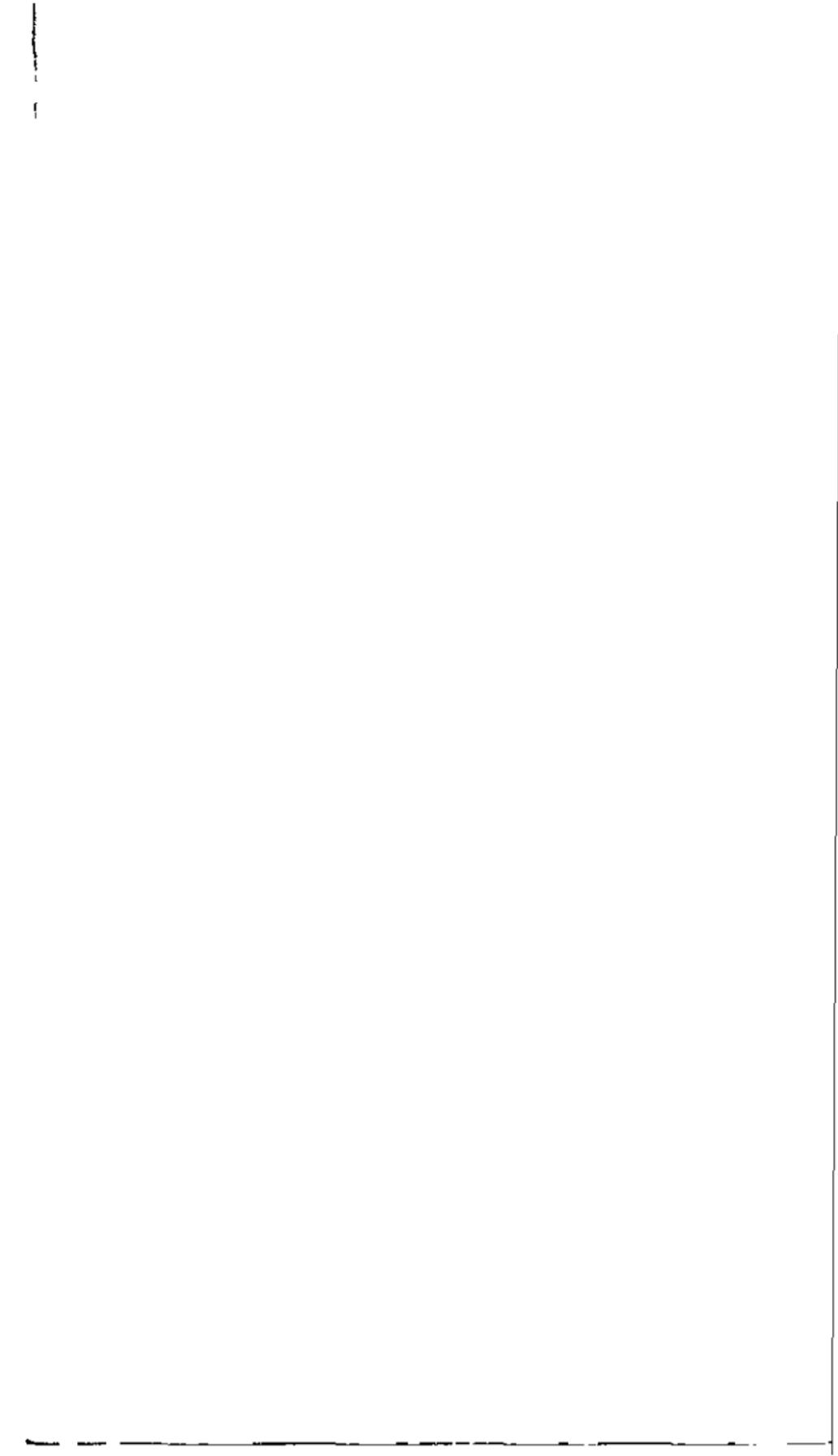
1. *De pictura praestantissima et numquam satis laudata arte libri tres absolutissimi Leonis Baptistae de Albertis...* Basileia, Th. Venatorius, 1540.
2. *M. Vitruvii Pollionis De Architectura Libri decem*, seguido de *Lexicon Vitruvianum, De pictura e Excerpta ex dialogo De Sculptura Pomponii Gaurici*. Amsterdã, L. Elzevirum, 1649.
3. L. B. Alberti. *On painting and on sculpture*, com os textos latinos do *De pictura* e do *De statua* com tradução, introdução e notas de C. Grayson. Londres, 1972.
4. L. B. Alberti. *Opere volgari*, aos cuidados de C. Grayson, vol. III, pp. 7-107. Bari, 1973. (Texto reproduzido nesta edição.)

Nota:

A estas edições acrescentamos as duas traduções italianas quinhentistas:

— *La pittura*, tradução de Lodovico Domenichi. Veneza, G. Giolito, 1547.

— *Della pittura in Opuscoli morali* di L. B. Alberti, tradução de Cosimo Bartoli. Veneza, F. Franceschi, 1568 [reimpressa muitas vezes e traduzida do italiano em outras línguas; para indicações bibliográficas ver Michel, 1930].



## BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, L. B. "Vita", in FUBINI, R. e NENCI GALLORINI A., 'L' autobiografia di L.B.A.', in *Rinascimento*, XII, 1972, pp. 21-78.
- ARGAN, G. C. "The architecture of Brunelleschi and the origins of perspective theory in the fifteenth century", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IX, 1946, pp. 96-121.
- BAXANDALL, M. *Giotto and the orators*. Oxford, 1971.
- BEK, L. "Voti frateschi, virtù di umanista e regole di pittore: Cennino Cennini sub specie albertiana", in *Analecta Romana Inst. Dani*, VI, 1971, pp. 63-106.
- BIALOSTOCKI, J. "Ars auro prior", in *Mélanges... M. Brahmer*. Varsóvia, 1966, pp. 56-63.
- BLUNT, A. *Artistic theory in Italy 1450-1600*. Oxford, 1940.

- CENNINI, C. *Il libro dell'arte*, aos cuidados de D. V. Thompson, 2 vols. New Haven, 1932-33.
- CLARK, K. "Leon Battista Alberti on painting", in *Proceedings of the British Academy*, vol. XXX. Oxford U. P., 1944.
- DALAI, M. E. "La questione della prospettiva 1960-1968", in *L'Arte*, 2, giugno, 1968, pp. 96-105.
- DA VINCI, L. *On painting: a lost book* (Livro A); estudo de C. Pedretti. Berkeley, 1964.
- DE TOMASO, A. "Nature and the aesthetic social theory of L. B. Alberti", in *Mediaevalia et Humanistica*, 3, 1972, pp. 31-49.
- EDGERTON, S. Y. "Alberti's perspective: a new discovery and a new evaluation", *The Art Bulletin*, XLVIII, 1966, pp. 367-78.
- . "Alberti's colour theory: a Medieval bottle without Renaissance wine", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXII, 1969, pp. 109-34.
- . Recensão de *Spencer 1966*, *The Art Bulletin*, LI, 1969, pp. 397-9.
- FOLENA, G. "Noterelle lessicali albertiane", in *Lingua nostra*, XVIII, 1957, pp. 6-10.
- GADOL, L. L. B. *Alberti: universal man of the early Renaissance*. Chicago U. P., 1969.
- GARIN, E. "Il pensiero di L. B. Alberti: caratteri e contrasti", in *Rinascimento*, XII, 1972, pp. 3-20.

- GIBERTI, L. *Dekwürdigkeiten (1 commentari)*, aos cuidados de J. von Schlosser, 2 vols. Berlim, 1912.
- GILBERT, C. "Antique, frameworks for Renaissance art theory", in *Marsyas*, III, 1943-45, pp. 87-106.
- GIOSEFFI, D. *Perspectiva artificialis: per la storia della prospettiva: spigolature e appunti*. Universidade de Trieste, Istituto di storia dell'arte, n<sup>o</sup> 7, 1957. [Resenha de M. H. Pirenne in *The Art Bulletin*, XLI, 1959, pp. 213-17.]
- GOMBRICH, E. H. *Art and illusion*. Londres, 1960.
- . "Light, form and texture in XVth century painting", *Journal of the R. Society of Arts*, CXII, 1963-1964, pp. 826-49.
- . *Norm and form*. Londres, 1966.
- GORNI, G. "Storia del certame coronario", in *Rinascimento*, XII, 1972, pp. 135-81.
- GRAYSON, C. "Studi su L. B. Alberti", in *Rinascimento*, IV, 1953, pp. 54-62.
- . Verbete ALBERTI, L. B., in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. I, pp. 702 e segs. Roma, 1960.
- . "L. B. Alberti's *costruzione legittima*", in *Italian Studies*, XIX, 1964, pp. 14-27.
- . "The text of Alberti's *De pictura*", in *Italian Studies*, XXIII, 1968, pp. 71-92.

- IVINS, W. M. *Art and geometry*. Harvard U. P., 1946 (reimpressão 1964).
- KRAUTHEIMER, R. *Lorenzo Ghiberti*. Princeton, 1956.
- LEE, R. W. "Vt pictura poesis: humanistic theory of painting", *The Art Bulletin*, XXII, 1940, pp. 197-269.
- MALLÈ, L. *Della pittura*. Florença, 1950.
- — . "Appunti albertiani in margine ai *Della pittura*", in *Arte Lombarda* (Studi in onore di G. Nicco Fasola). Milão, 1965, pp. 211-30.
- MANCINI, G. *Vita di L. B. Alberti*, 2ª ed. Florença, 1911.
- MANETTI, A. *Vita di Filippo di Ser Brunellesco*, aos cuidados de P. Toesca. Florença, 1927.
- MARASCHIO, N. "Aspetti del bilinguismo nel *De pictura*", in *Rinascimento*, XII, 1972, pp. 183-228.
- MICHEL, P. H. *Un idéal humain au XV<sup>e</sup> siècle: la pensée de L. B. Alberti*. Paris, 1930.
- — . "Le traité *De la peinture* de L. B. Alberti: version latine et version vulgaire", in *Revue des études italiennes*, 1962, pp. 80-91.
- PANOFSKY, E. "La prospettiva come forma simbolica", tradução aos cuidados de G. D. Neri. Milão, 1961 (reimpressão 1966); em nota, pp. 115-37, M. Dalai, *La questione della prospettiva* (cf. Dalai, 1968).

PANOFKY, E. *Renaisance and Renaissance in Western art*, caps. III-IV. Londres, 1970.

PARRONCHI, A. "Le due tavole prospettiche del Brunelleschi", in *Paragone*, 107, 1958, e 109, 1959; reprodução no vol. *Studi sulla dolce prospettiva*. Milão, 1964.

———. "Il *punctum dolens* della costruzione legittima", in *Paragone*, 195, 1962; reprodução no vol. *Studi*, já citado.

———. "La *costruzione legittima* è uguale alla *costruzione com punti de distanza*", in *Rinascimento*, XV, 1964, pp. 35-40.

———. "Il Filarete, Francesco di Giorgio e Leonardo sulla *costruzione legittima*", in *Rinascimento*, V, 1965, pp. 155-67.

———. "Sul significato degli *Elementi di pittura* di L. B. Alberti", in *Cronache di archeologia e di storia dell'arte*, 6, 1967, pp. 107-15.

———. "Due note", in *Rinascimento*, VIII, 1968, pp. 351-63.

PIRENNE, M. H. *Optics, painting and photography*. Cambridge, 1970.

PONTE, G. "L. B. Alberti umanista e prosatore", in *Rassegna della letteratura italiana*, a. 68, nº 2-3, 1964, pp. 256-85.

RICHTER, G. M. A. *Perspective in Greek and Roman art*. Londres, 1970.

SANTINELLO, G. L. B. *Alberti: una visione estetica del mondo e della vita*. Florença, 1962.

- SEYMOUR, C. "Some aspects of Donatello's methods of figure and space construction: relationships with Alberti's *De statua* and *Della pittura*", in *Donatello e il suo tempo*. Florença, 1968, pp. 195-206.
- SHEARMAN, J. "Leonardo's colour and chiaroscuro", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1962, pp. 13-47.
- SIMONELLI, M. P. On Alberti's treatises on art and their chronological relationship, in *Italian Studies Annual* da Universidade de Toronto, I, 1971, pp. 75-102.
- SPENCER, J. R. "On painting by L. B. Alberti", tradução do texto em inglês com introdução e notas de J. R. Spencer, Londres, 1956; reimpressão, com algumas correções. New Haven, 1966.
- . "Ut rhetorica pictura: a study in Quattrocento theory of painting", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XX, 1957, pp. 26 e segs.
- VESCONCINI, G. F. *Studi sulla prospettiva medievale*, Universidade de Turim, Faculdade de Letras e Filosofia, vol. XVI, fasc. I, Turim, 1965.
- WATKINS, R. *Note on the Parisian MS of L. B. Alberti's vernacular Della pittura*, in *Rinascimento*, VI, 1955, pp. 369-72.
- WESTFALL, C. "Painting and the liberal arts: L. B. Alberti's view", *Journal of History of Ideas*, XXX, 1969, pp. 487-506.

- WHITE, J. *The birth and rebirth of Pictorial space*.  
London, 1957.
- —. "Paragone: aspects of the relationship  
between sculpture and painting", in *Art,  
science and history in the Renaissance*, aos cui-  
dados de Ch. S. Singleton. Baltimore,  
1967, pp. 43-108.
- WITTKOWER, R. "Brunelleschi and *Proportion in  
perspective*", *Journal of the Warburg and  
Courtauld Institutes*, XVI, 1953, pp. 257-91.
- . *R. e M., born under Saturn: the character  
and conduct of artists. A documented history  
from Antiquity to the French Revolution*. Lon-  
dres, 1963.

