

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em História

Renata Nogueira Gomes de Moraes

**A COMPREENSÃO DE FILIPE NUNES ACERCA DA PINTURA E DOS SEUS
ELEMENTOS “TÉCNICO-CIENTÍFICOS” NO TRATADO
ARTE DA PINTURA, SYMMETRIA E PERSPECTIVA, LISBOA, 1615.**

Belo Horizonte
2014

Renata Nogueira Gomes de Moraes

**A COMPREENSÃO DE FILIPE NUNES ACERCA DA PINTURA E DOS SEUS
ELEMENTOS “TÉCNICO-CIENTÍFICOS” NO TRATADO
ARTE DA PINTURA, SYMMETRIA E PERSPECTIVA, LISBOA, 1615.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: História Social da Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Magno Moraes Mello

Belo Horizonte
Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais
Data da Defesa:
03/11/2014

907.2
M827c
2014

Morais, Renata Nogueira de Gomes.
A compreensão de Filipe Nunes acerca da pintura e dos seus elementos "técnico-científicos" no tratado Arte da pintura, symmetria e perspectiva, Lisboa, 1615 [manuscrito] / Renata Nogueira Gomes de Moraes. - 2014.
226 f. : il.
Orientador: Magno Moraes Mello.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

1. História – Teses. 2. Perspectiva - Teses. 3. Simetria (Arte) - Teses. 4. Pintura - Teses. I. Moraes Mello, Magno. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

PÓSGRADUAÇÃO
historiaufmg

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pela aluna **Renata Nogueira Gomes de Moraes**, intitulada “**A compreensão de Filipe Nunes acerca da pintura e dos seus elementos técnico-científicos no tratado Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva, Lisboa, 1615**”, no dia 03 de novembro de 2014 e **aprovada**, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Magno Moraes Mello - Orientador
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Raquel Quinet de Andrade Pifano
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Luiz Carlos Villalta
Universidade Federal de Minas Gerais

Dedico este estudo a Deus e aos meus pais, Renato e Olga.

AGRADECIMENTO

Ao meu orientador, Prof. Dr. Magno Moraes Mello, pelo apoio integral a esta pesquisa. Sou grata também pelas sugestões, orientações e interlocuções necessárias e imprescindíveis para o êxito deste trabalho.

Aos professores que participaram do meu exame de qualificação, Prof.^a Dra. Adriana Romeiro (UFMG), Prof. Dr. José Newton (UFMG) e Prof. Dr. Alexandre Ragazzi (UFMG), pelas orientações, as quais contribuíram consideravelmente ao empreendimento da reflexão em torno de Filipe Nunes e seu tratado.

Ao professor doutorando Paulo Jorge Santos Gomes Pedrosa (Universidade de Coimbra) por atender gentilmente ao meu pedido, enviando seu trabalho de mestrado, o qual serviu de âncora para a pesquisa realizada.

Aos professores Dr. Fumikazu Saito (PUC-SP) e Dr. Stefano Bertocci (Università Degli Studi - Florença) pelas explicações e apontamentos, os quais foram fundamentais para a reflexão a respeito da perspectiva.

Ao professor Dr. Cássio Fernandes da Silva (UNIFESP), meu orientador na graduação, por ter permitido que eu participasse de seu projeto de pesquisa, por meio do qual foi possível conhecer Filipe Nunes.

À professora Dra. Raquel Quinet Pífano (UFJF) por suas indicações iniciais para a formulação do projeto desta pesquisa.

Ao professor Dr. Luiz Carlos Villalta (UFMG) e à professora Dra. Raquel Quinet Pífano (UFJF) por aceitarem o convite para arguição final.

Aos amigos da pós-graduação, Tânia Freitas, Mônica Lage, Adriana Carvalho, Sandra Lemos, Maria Clara Caldas, Walmira Costa e Delson Araújo, pelas conversas, discussões e orientações feitas na construção dessa caminhada.

À Biblioteca Nacional de Lisboa, a qual me enviou materiais e por disponibilizar parte do seu acervo digitalizado. Agradeço também à Biblioteca da Espanha pelo mesmo serviço prestado.

Ao Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, especialmente aos secretários Edilene Oliveira e Maurício Mainart, pela presteza e gentileza.

À minha família, ao meu pai Renato Moraes, à minha mãe Olga Cardoso, à minha irmã Rafaela Moraes e a minha tia, Maria do Nascimento, por ajudarem a realizar esse sonho e acreditarem incondicionalmente no resultado desta pesquisa. Agradeço também à minha prima Janaína Tanini, pelas leituras e observações feitas.

Agradeço também aos meus queridos tios, João Faria e Vanya Cardoso de Faria, por sempre acreditarem no meu sucesso.

Ao meu noivo, Wagner Freitas, pelos conselhos valiosos, por sua hospitalidade, amor e carinho nas minhas idas a Belo Horizonte.

Às minhas queridas amigas Quézia Nunes, Josana Costa, Paula Pontes, Telma Caldeira e Ana Lúcia Casanovas pela paciência e amizade, elementos fundamentais para a serenidade necessária em momentos difíceis.

E, por fim, não poderia de deixar de agradecer àquele que é responsável por mais essa conquista em minha vida: Deus. Obrigada por seu amor e cuidado!

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO I: O LUGAR DE FILIPE NUNES, SUA VIDA E SUA OBRA.....	31
1.1 Dados biográficos.....	31
1.2 Referências bibliográficas: o tempo de Filipe Nunes.....	38
1.3 A produção literária de Filipe Nunes	48
CAPÍTULO II: O UNIVERSO CULTURAL DE FILIPE NUNES.....	54
2.1. Filipe Nunes no universo dos tratados de arte Quinhentistas.....	54
2.2 As influências estrangeiras no ambiente artístico cultural de Filipe Nunes no século XVI.....	72
2.3 O universo da ciência em Portugal.....	82
2.4 O lugar da pintura e a condição do pintor	92
O lugar da irmandade de São Lucas (1602)	101
2.5 O espaço na pintura no Portugal Quinhentista.....	104
CAPÍTULO III: O TRATADO <i>ARTE DA PINTURA</i>	115
3.1 A defesa da Arte da Pintura.....	115
3.2 A representação perspéctica para Filipe Nunes	134
3.3 A importância da simetria para a pintura	178
3.4 O fazer artístico em <i>Arte da Pintura</i> e as instruções aos pintores	203
CONCLUSÃO.....	210
REFERÊNCIAS.....	214
GLOSSÁRIO.....	224

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo investigar a maneira pela qual o português Filipe Nunes compreendeu a pintura, a simetria e a perspectiva em seu tratado *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, publicado em Lisboa, em 1615. Como ocorria comumente, nesta edição foi publicado, juntamente ao *Arte Poética*, um tratado cujo objetivo foi o de ensinar a métrica. No ano de 1767, *Arte da Pintura* é editado novamente, no entanto, excluiu-se *Arte Poética*. Em seu tratado de pintura, Filipe Nunes teve a preocupação em defender a pintura como uma arte liberal e nobre e, para isso, recorreu aos exemplos de tratadistas ibéricos e italianos, os quais tiveram a mesma preocupação. Entende-se que o tratado de Nunes foi relevante, pois foi escrito em um contexto cultural no qual os pintores reivindicavam sua libertação das tutelas corporativas, que os categorizavam como artesãos. Ademais, semelhantemente aos tratados científicos de seu tempo, Filipe Nunes chama a atenção para os elementos que davam cientificidade à pintura, como a perspectiva e a simetria, importantes à prática pictórica. Para subsidiar o nosso objetivo, elucidaremos sobre sua trajetória biográfica de Filipe Nunes e sobre o universo cultural, artístico e científico que o cercou durante a escrita do tratado. Em meio à parca produção de tratados de pintura portuguesa, chama a atenção o fato de um religioso, professo no Convento de São Domingo de Lisboa, desde 1591, interessar-se pela pintura e pretender ensinar a perspectiva e a simetria – considerados fulcrais no período. Além do mais, ressalta-se que o tratado também é um manual técnico, uma vez que pretendeu orientar os pintores ao “saber-fazer” da arte da pintura. As fontes principais que ancoraram este trabalho foram os tratados de pintura com os quais Filipe Nunes dialogou e referenciou ao longo de sua reflexão.

Palavras-chaves: cientificidade. Pintura. Liberalidade. Nobreza. Perspectiva. Simetria. Representação. Medida.

ABSTRACT

This research aims to investigate the way the Portuguese Filipe Nunes understood painting, symmetry and perspective in his treatise: *Art of Painting, and Symmetria Perspective*, published at Lisbon in 1615. As occurred commonly, this edition was published along the *Art of Painting, the Art Poetics*, a treatise whose purpose was to teach the metric. In 1767 the *Art of Painting* is edited again, however, we excluded the *Poetic Art*. It is observed that the treated painter Filipe Nunes is concerned to defend the painting as a liberal and noble art and, therefore, uses the examples of Iberian and Italian treatises, which had the same concern. It is understood that the treaty Nunes was relevant because it was written in a cultural context in which the painters demanded his release from cooperatives guardianships, which categorized them as artisans. Moreover, similarly to scientific treatises of his time, Filipe Nunes draws attention to the elements that gave scientific painting, such as perspective and symmetry are important for the pictorial practice. To support our goal elucidate about their life histories and the cultural universe of scientific, artistic, which surrounded him during the writing of the treaty. Amid the meager production treaties Portuguese painting, draws attention the fact that a religious professed in the Convent of Santo Domingo de Lisboa since 1591, became interested in painting and want to teach some aspects, such as perspective and symmetry – considered central to the period. Furthermore, it is emphasized that the treaty is also a technical manual, guiding the painters the “know-how”, the secrets present in the art of painting. The main sources that anchored this work were the treaties of painting, with which Filipe Nunes spoke and referenced throughout his reflection.

Keywords: Scientific. Painting. Liberality. Nobility. Perspective. Symmetry. Representation. Measure.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Vasco Fernandes Cristo Visitando Marta e Maria, 1530.....	77
Figura 2 - Tabuleiro de Xadrez.....	106
Figura 3 - Gregório Lopes. <i>Anunciação</i> . 1540.....	108
Figura 4- Francisco de Campos. <i>Adoração dos Magos</i> . 1565.....	112
Figura 5 - Gaspar Dias. <i>Aparição do anjo a São Roque</i> . 1584.....	113
Figura 6- Portada do tratado <i>Arte da Pintura</i> (1615).....	132
Figura 7 - Albrecht Dürer. Desenhador realizando um retrato com o método do vidro, xilogravura.....	144
Figura 8 - Giotto. Expulsão dos vendedores do tempo. XIV.....	148
Figura 9- Leon Batista Alberti. Método da <i>Construzione Abreviata</i>	149
.Figura 10 - Etapas da <i>Construzione Abreviata</i>	150
Figura 11 - Albrecht Dürer. Quadrícula, xilogravura c.1525.....	150
Figura 12 - Modelo da pirâmide visual sendo interceptada pela transparência.....	152
Figura 13- Filipe Nunes. Esquema da pirâmide visual.....	156
Figura 14- Daniel Bárbaro. Esquema da pirâmide visual.....	157
Figura 15- Esquema do cone visual de Euclides.....	158
Figura 16 - EUCLIDES. Figura que ilustra o primeiro teorema.....	159
Figura 17- Daniel Bárbaro. Circunferência ocular.....	162
Figura 18- Filipe Nunes. Circunferência ocular.....	162
Figura 19 - Filipe Nunes. Esquema dos ângulos.....	163
Figura 20- Daniel Bárbaro. Esquema ângulos.....	164
Figura 21- Filipe Nunes. Esboço da relação ângulos e grandezas.....	164
Figura 22- Daniel. Esboço da relação ângulos e grandezas.....	165
Figura 23- EUCLIDES. Figura que ilustra o segundo teorema.....	166
Figura 24 – Euclides. Ilustração teorema XII.....	168

Figura 25- Daniel Bárbaro. Ilustração teorema 12.....	169
Figura 26- Filipe Nunes. Ilustração teorema 12.....	169
Figura 27 - Demonstração do teorema XII de Euclides.....	170
Figura 28- Euclides. Ilustração do Teorema IV.....	171
Figura 29- Filipe Nunes. Ilustração teorema IV de Euclides.....	171
Figura 30- Euclides. Ilustração do teorema VII.....	172
Figura 31- Filipe Nunes. Ilustração teorema VII de Euclides.....	172
Figura 32- Euclides. Ilustração teorema XIII.....	174
Figura 33- Filipe Nunes. Ilustração teorema XIII.....	174
Figura 34- Filipe Nunes. Ilustração teorema XIV.....	175
Figura 35- Euclides. Ilustração teorema XIV.....	175
Figura 36- Filipe Nunes. Ilustração simetria do Homem.....	185
Figura 37- Juan D'Arfe. Ilustração simetria de homem.....	186
Figura 38- Juan' D'Arfe. Ilustração simetria de mulher.....	187
Figura 39- Filipe Nunes. Ilustração simetria de meninos.....	188
Figura 40- Juan D' Arfe. Ilustração Simetria de meninos.....	189
Figura 41- Daniel Bárbaro. Homem Vitruviano.....	191
Figura 42- Filipe Nunes. Homem Vitruviano.....	191
Figura 43- Leonardo da Vinci- Homem Vitruviano- a partir dos estudos de Vitruvius.....	195
Figura 44- Ilustração da régua humana de Vitruvius.....	197
Figura 45- Filipe Nunes. Ilustração esquema fracionário Vitruviano.....	197
Figura 46- Daniel Bárbaro. Ilustração esquema fracionário Vitruviano.....	197
Figura 47- Albrecht Durer. Figura B.....	199
Figura 48- Filipe Nunes. Homem de nove rostos.....	200

LISTA DE QUADROS

Quadro I- Cronologia sobre a vida de Filipe Nunes	53
Quadro II - Tratados.....	71

INTRODUÇÃO

Para compreender as origens dos tratados, gênero que marcou o texto *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*¹ do português Filipe Nunes, é necessário voltar ao século XV italiano, já que nesse lugar ocorreu a necessidade de teorizar a prática pictórica. Essa mudança foi muito relevante para os séculos posteriores, visto que, anteriormente, os autores medievais escreveram textos sobre a pintura do ponto de vista teológico e moral. De acordo com o pesquisador Antony Blunt,² a geração de 1420 concebeu a representação do mundo exterior ancorado nos princípios da razão humana. Nota-se que essas ideias encontram-se expressas nos escritos do tratadista italiano Leon Batista Alberti, no entanto, no *Trecento* já ocorreria uma tentativa de teorização sobre a arte, como são os casos do pintor italiano Cennino Cennini (1370-1440), o qual escreveu o seu *Il libro Dell'Arte* (escrito no final do século XIV).

O texto do tratadista italiano Alberti, *De Pictura*, escrito em 1436 em língua vernacular, é um tratado importante por dois motivos: em primeiro lugar, porque sua configuração foi seguida em tratados posteriores, como, por exemplo, o do português Filipe Nunes; em segundo, por defender a ideia de que a pintura seria regida pela razão humana e pelo intelecto, o que se corrobora quando Alberti chama a atenção para a relevância da matemática na pintura. Além desse tratadista italiano, o pintor Leonardo Da Vinci (1452-1519)³ também se destacaria por defender, em seu tratado, a ideia da pintura como ciência, pois, em suas anotações, deu ênfase ao estudo da perspectiva e valorizou a matemática para argumentar a favor da pintura. Sendo assim, vê-se que os tratados posteriores reproduziriam os mesmos discursos presentes em Alberti e em Leonardo da Vinci, ou seja: a defesa da pintura por sua importância e prática na Antiguidade e a afirmação dos elementos técnico-científicos da pintura, tal como a matemática e a perspectiva.

O processo de teorização da representação perspectivada na pintura é iniciado por Alberti, no entanto, os pesquisadores Magno Mello e Henrique Leitão⁴ apontam que o tema da perspectiva será abordado em capítulos separados dentro dos tratados de arquitetura no século XV e XVI. Vê-se que alguns textos dedicaram-se exclusivamente ao tema da perspectiva, como se encontra exemplificado no texto de Jacopo Barozzi, o Vignola (1507-1573), o qual escreveu o *Le Due Regole della*

¹ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982.

² BLUNT, Anthony. *Teoria Artística na Itália*. 1. ed. Tradução: João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naifa, 2001. p. 12.

³ DA VINCI, Leonardo. *Tratado da Pintura*. In: LICHTENSTEIN, Jaqueline (Org.). *A pintura: O mito da pintura*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora. 34, 2004. 1.v.

⁴ LEITÃO, Henrique; MELLO, Magno Moraes. A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas: “O Tractado de Prospectiva de Inácio Vieira, S.J.” (1715). *Revista de História de Arte*, Lisboa, v. 1, 2005. pp. 97- 96. Disponível em: <http://iha.fesh.unl.pt/uploads/RHA_1_4.pdf>. Acesso em: 3 set. 2011. .

Prospectiva,⁵ publicado somente em 1583. Ainda de acordo com os mesmos pesquisadores,⁶ o texto de Vignola divulgou o conhecimento perspéctico na Itália no final do século XVI, uma vez que seus desenhos permitiriam que fossem assimilados no decorrer do desenvolvimento das ideias ali expostas. Além desse tratado, é importante lembrar que *De Artificialis*,⁷ publicado em Paris (1505) pelo cónego francês Jean Pèlerin (1435- 1524), conhecido por Viator, e o tratado *La Pratica Della Perspectiva* [...],⁸ publicado em Veneza (1569), pelo italiano Daniel Bárbaro (1513-1570). Dessa forma, pode-se constatar que a ideia de criar um espaço virtual na pintura por meio de regras matemáticas começa a ser discutido nos tratados.

Acredita-se que as informações anteriores elucidam sobre o universo dos tratados portugueses, dentre os quais se encontra o tratado *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, de Filipe Nunes. Observa-se que nos séculos XVI e XVII ocorreu a produção de tratados, como *Da Pintura Antiga*, de Francisco de Holanda (1548), o *Elogio da Pintura*, escrito em 1687 por Luís Nunes Tinoco (1642/43-1719), e a *Antiguidade da Pintura*, de Félix da Costa, escrito em 1696.⁹ Ademais, a obra de Felipe Nunes também se insere na tratadista espanhola, que foi representada por Gaspar Gutiérrez de Los Rios (1566-1606),¹⁰ Vicente Carduccio¹¹ (1578-1638), Francisco Pacheco (1564-1644),¹² Juan D'Arfe¹³ e Diego Sagredo.¹⁴ Assim, o texto de Nunes encontra-se em um ambiente artístico cultural

⁵ Ver mais em: ROCASSECA, Pietro. Le due regole della prospettiva. In: *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di Richard J. Tuttle, Bruno Adorni, Christoph L. Frommel, Christof Thones, Electa, s/d.

⁶ LEITÃO, Henrique; MELLO, Magno Moraes. A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas: “O Tractado de Prospectiva de Inácio Vieira, S.J” (1715). *Revista de História de Arte*, Lisboa, v. 1, 2005. pp. 97- 96. Disponível em: <http://iha.fch.unl.pt/uploads/RHA_1_4.pdf>. Acesso em: 3 set. 2011.

⁷ Sobre este texto, ver mais em: CASIMIRO, Luís Alberto. A mobilidade dos pintores como factor de desenvolvimento do saber científico e artístico. In: COLÓQUIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 7. 2006, Porto. *Actas Artistas e Artífices: sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2007. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6150.pdf>. Acesso em: 13 dezembro de 2012. Ver também: BRION- GUERRY, I. *Jean Perelin Viator – Sa place dans l’histoire de la perspective*. Paris: Societé d’éditions belle livres. 1962.

⁸ BÁRBARO. Daniel. *La pratica Della Perspectiva* [...] Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569.

⁹ SERRÃO, Vítor. Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635). In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 74.

¹⁰ DE LOS RIOS, Gaspar Gutiérrez. *Noticia general para la Estimación de las Artes, y de la manera en que conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*. Madrid: Pedro Madrugal, 1600. Disponível em: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000054264&page=1>> Acesso: 11 Abr 2011.

¹¹ CARDUCCI, Vicente. *Diálogos de la Pintura*. Madri: Fr. Martinez, 1633. Disponível em: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000034318>>. Acesso: 14 Jun 2011.

¹² PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. Sevilla: Simon Faxardo, 1649. Disponível em: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1001074> Acesso: 14 Jun 2011.

¹³ D'ARFE, Juan. *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura*. Sevilla: Andrea Pescioni Y Juan Leon, 1585. Disponível em: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092891&page=1>>. Acesso: 12 Feb 2012.

¹⁴ SAGREDO, Diego de. *Medidas del Romano* [...]. Toledo: En casa de Ramon de Petras, 1526. Disponível em: <<http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?>>. Acesso: 20 Jul 2012.

onde muitos tratados foram publicados, embora em Portugal a produção desse gênero fosse escassa entre os séculos XVI e XVII.

Levando em conta a produção de tratados no universo cultural artístico português no século XVI e XVII, nos propomos a refletir sobre o tratado *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva*, escrito pelo Dominicano Filipe Nunes, um religioso que integrou o convento de São Domingos de Lisboa, desde 1591. Como ocorria comumente, o tratado *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* (1615) foi publicado juntamente ao *Arte Poética*, um tratado cujo objetivo foi o de ensinar a métrica. No ano de 1767, o tratado *Arte da Pintura* é editado novamente, no entanto, excluiu-se o *Arte Poética*. Observa-se que o *Arte da Pintura* é dividido em quatro partes: 1) *Prólogo aos Pintores*, 2) *Louvores da Pintura*, 3) *Princípios Necessários a Pintura: perspectiva e simetria* 4) *Arte da Pintura*. Com efeito, na primeira parte, Nunes¹⁵ expõe seus objetivos, isto é, ensinar a arte da pintura a todos aqueles que queriam aprendê-la. O tratadista português ressalta ainda que os preceitos sobre a perspectiva e a simetria poderiam servir também aos mestres. Prosseguindo, na segunda parte¹⁶ dedica-se a defender a pintura como uma arte liberal e nobre – contrapondo àquela visão que a via como uma prática artesanal – e, para isso, o religioso sedimenta sua argumentação nos discursos dos tratadistas ibéricos e italianos. Já na terceira parte,¹⁷ Filipe Nunes apresenta a pretensão de ensinar os elementos como a perspectiva e a simetria, os quais concediam intelectualidade à prática pictórica. Na última parte,¹⁸ reservada ao final do texto, o tratadista cuida de demonstrar aos seus leitores a mistura de pigmentos e das tintas, a aplicação destas em determinadas peças e a maneira pela qual se poderia obter certas tintas e polimentos, orientando aos pintores em um verdadeiro receituário técnico.

O espaço onde ocorre nossa reflexão é a cidade de Lisboa, pois se entende que no final do século XVI essa cidade foi não somente um centro econômico, como também artístico. Com efeito, nota-se que pintores, matemáticos, engenheiros, arquitetos de destaque circularam nesse ambiente. De acordo com Vitor Serrão,¹⁹ Lisboa foi catalisadora de um grande número de estrangeiros, sendo um ponto de encontro de flamengos, castelhanos, galegos, andaluzes, alemães, florentinos e genoveses. Ademais, a perda da independência política em 1580 permitiu que Lisboa fosse vista como “Varanda do Atlântico,” dado que era considerada um centro geopolítico e capital da

¹⁵ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 69.

¹⁶ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. pp. 69-77.

¹⁷ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. pp.77-100.

¹⁸ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. pp. 101-139.

¹⁹ SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Presença, 2002. pp.218-222.

Contrarreforma militante. Com resultado da União Ibérica, a capital de Portugal sofrerá uma reorganização urbanística com a construção de palácios e edifícios. Assim, entende-se o lugar assumido por Lisboa no fim do século XVI justifica nossa delimitação de espaço. Já o período delimitado para esse estudo concentra-se entre os anos de 1571, considerado o ano de nascimento de Filipe Nunes, segundo Paulo Jorge Santos Gomes Pedrosa,²⁰ e o ano de 1615, data de publicação do tratado. Embora exista um período definido para a nossa reflexão, recuaremos um pouco no tempo para situar algumas discussões.

A partir do estudo do ambiente cultural artístico português do final do século XVI, foi possível conhecer o tratado de pintura Filipe Nunes, o qual nos foi revelado por meio do comentário tecido pelo pesquisador Vítor Serrão, que considerou: “[...] o dominicano Filipe Nunes revela-se um escritor do seu tempo, um interveniente dinâmico no processo de emancipação da pintura.”²¹ Após a leitura de *Arte da Pintura*, surgiu uma problemática: o fato de Filipe Nunes²² ressaltar a carência da perspectiva e da simetria, conhecimentos que permitiriam o pintor alcançar a perfeição em uma pintura, como o próprio tratadista afirmou. Outra questão que chamou a atenção é como um religioso, professo no convento de São Domingos de Lisboa, interessou-se por ensinar aos leitores do seu tratado a perspectiva, um conhecimento que não despertou discussões em Portugal. A partir disso, algumas indagações podem ser feitas: Quais foram suas fontes? Quem teriam sido seus professores? Por que tencionou ensinar a perspectiva e a simetria aos aprendizes? A partir da problemática estabelecida, procuraremos elucidar, nesta pesquisa, sobre a maneira pela qual Filipe Nunes interpretou a pintura e os elementos científicos: perspectiva e a simetria; em um lugar onde não haveria uma academia de artes, nem tampouco uma abundância de tratados de pintura.

A abordagem empreendida por Filipe Nunes sobre a perspectiva demonstra sua relevância quando se investiga o estudo da teoria perspéctica em Portugal no final do século XVI e início do XVII. Conforme Magno Mello e Henrique Leitão,²³ embora existissem textos sobre a pintura nesse período, estes não discorreriam sobre a teoria ou prática perspéctica. Essa constatação é observada nas pinturas portuguesas, as quais, excetuando produções artísticas do século XVI e XVII, apresentaram dificuldades em seguirem a construção espacial perspectivada presente no cânone da tratadística. Por conseguinte, entende-se que o tratado *Arte da Pintura* de Filipe Nunes integra um

²⁰ GOMES, Santos Pedrosa Paulo Jorge. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. (Dissertação de mestrado em Literatura) – Faculdade de Letras – Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 7.

²¹ SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. p. 236.

²² NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 69.

²³ LEITÃO, Henrique; MELLO, Magno Moraes. A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas: “O Tractado de Prospectiva de Inácio Vieira, S.J” (1715). *Revista de História de Arte*, Lisboa, v. 1, 2005. pp. 97-96. Disponível em: <http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_1_4.pdf>. Acesso em: 3 set. 2011.

processo em Portugal do estudo da perspectiva, a qual será teorizada somente no século XVIII por meio do tratado do Jesuíta Inácio Vieira, cujos trabalhos²⁴ preocuparam-se: “[...] com a dinâmica sobre óptica, os princípios da arquitetura, as disposições teatrais/ cenográficas e a didática do ensino da perspectiva [...]”²⁵ Ademais, como era possível observar, a falta de aplicação prática da perspectiva coincidiu com a falta de preocupação em incluir a perspectiva como uma matéria específica nos tratados escritos em Portugal durante o século XVI e XVII.²⁶ Assim, o estudo do *Arte da Pintura* de Filipe Nunes torna-se importante, pois, por meio dele, é possível compreender como a perspectiva era vista e estudada como um elemento técnico científico, como, também, permite conhecer o universo preparatório que fomentou a cultura científica do texto, uma vez que no século XVIII esta será sistematizada como uma forma de conhecimento nos tratados como, por exemplo, o do Jesuíta Inácio Vieira.

Afinal, qual a real ligação que os estudos sobre a teoria ou a prática da representação perspéctica teria com a ordem dos Jesuítas? Observa-se que essa ordem foi caracterizada por imprimir uma ação pedagógica, o que se exemplifica quando se vê que em Portugal os Jesuítas foram responsáveis por coordenar várias instituições de ensino, como o Colégio das Artes de Coimbra, dirigido por estes a partir de 1555. Das instituições fundadas pelos Jesuítas, aquela que teve uma contribuição considerável para a teoria perspéctica foi o do Colégio de Santo Antão, de Lisboa, pois aí ocorreu, em 1590, a “Aula da Esfera”, uma aula pública de matemática destinada aos Jesuítas, na qual se estudavam matérias científicas, as quais subsidiariam o estudo da perspectiva em Portugal.²⁷ A partir do que foi dito, é possível supor que Filipe Nunes tenha frequentado as aulas em Santo-Antão e ter estado a par das discussões científicas, o que nos levará a empreender um estudo sobre o universo técnico científico do período.

²⁴ *Tractado Matemático* (1705); *Tractado de Astronomia* (1709); *Tratado da Quiromancia* (1710); *Tratado Hidrografia ou Arte da navegação* (1712); *Tratado Optica* (1714); *Tratado Catóptrica* (1716); *Tratado Dióptrica* (1717); *Tratado da Perspectiva* (1715/1716). Ver essas informações em: MELLO, Magno Moraes. O universo científico dos jesuítas no Colégio de Santo Antão em Lisboa- o estudo da Perspectiva e da Cenografia nas aulas de Inácio Vieira S.J. In: MELLO, Magno Moraes; ROMEIRO, Adriana. *Cultura Arte e História: A contribuição dois jesuítas entre os séculos XVI e XIX*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014. p. 83.

²⁵ MELLO, Magno Moraes. O universo científico dos jesuítas no Colégio de Santo Antão em Lisboa- o estudo da Perspectiva e da Cenografia nas aulas de Inácio Vieira S.J. In: MELLO, Magno Moraes; ROMEIRO, Adriana. *Cultura Arte e História: A contribuição dois jesuítas entre os séculos XVI e XIX*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014. p.81.

²⁶ LEITÃO, Henrique; MELLO, Magno Moraes. A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas: “O Tractado de Prospectiva de Inácio Vieira, S.J” (1715). *Revista de História de Arte*, Lisboa, v. 1, 2005. pp. 97-96. Disponível em: <http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_1_4.pdf>. Acesso em: 3 set. 2011. p. 111.

²⁷ LEITÃO, Henrique; MELLO, Magno Moraes. A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas: “O Tractado de Prospectiva de Inácio Vieira, S.J” (1715). *Revista de História de Arte*, Lisboa, v. 1, 2005. pp. 97-96. Disponível em: <http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_1_4.pdf>. Acesso em: 3 set. 2011. p.114. Ainda sobre os Jesuítas, ver mais em: LEITÃO, Henrique. *A ciência na Aula Esfera no Colégio Santo Antão 1590- 1759*, Lisboa: Comissariado Geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de S. Francisco Xavier, 2007.

Diante da carência dos tratados portugueses que discutissem a teoria perspéctica durante o século XVI e XVII, entende-se também que o estudo do texto de Filipe Nunes torna-se relevante, pois permitirá o entendimento da técnica e da ciência em Portugal no final do século XVI e no início do XVII, uma vez que apresenta os elementos básicos do espaço perspectivado que, de acordo com Filipe Nunes,²⁸ fariam o bom pintor. Do mesmo modo que os tratadistas do seu tempo, o teórico Dominicano seguiu os princípios de Euclides, isto é, a ideia do ângulo visual, das linhas visuais e do cone visual para expressar aquilo que se denomina como: *perspectiva naturalis*. Entende-se que o texto de Filipe Nunes insere-se em um momento em que a matemática era usada por tratadistas da arte, e, por essa razão, precisa ser compreendido também dentro do campo da história da ciência. De acordo com Fumikazu Saito:

Naquela época, aspectos práticos da geometria tornaram-se importantes para príncipes e governantes. Além do interesse renovado pela especulação matemática, devido à recuperação de textos da antiguidade tardia, a expansão do horizonte físico, proporcionada pelas descobertas de novas terras além-mar, e as mudanças que tiveram lugar nos métodos da arte militar, as aplicações da geometria passaram a chamar a atenção dos governantes.²⁹

Outro fator que justifica o estudo do tratado de Filipe Nunes encontra-se na relevância que adquiriu no século XVIII, pois, de acordo com o historiador Henrique Leitão,³⁰ o tratado *Quiromancia* (1710) – cuja autoria é atribuída pelo mesmo historiador ao Pe. Inácio Vieira SJ. – teria sido feito a partir de *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* de Filipe Nunes. Ainda sobre esse tratado de Inácio Vieira, o pesquisador Magno Mello³¹ considera que o Jesuíta serviu-se de um trecho de *La practica Della Perspettiva* (1569) do tratadista italiano Daniel Bárbaro, cujo conteúdo trata sobre a ação da luz e da sombra na pintura. Ora, a citação demonstrada por Magno Mello, retirada do tratado de Inácio Vieira, é o trecho do texto de Filipe Nunes, o qual também recorreu a *La practica Della Perspettiva* (1569). Em outro exemplo, comprova-se a relevância que o *Arte da Pintura* teve na Espanha no século XVIII, pois, de acordo com Vanessa Henriques Antunes,³² Antônio Palomino no

²⁸ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p.

²⁹ SAITO, Fumikazu. Geometria e óptica no século XVI: a percepção do espaço na perspectiva euclidiana. *Revista Educação matemática, pesquisa*, São Paulo, v. 10, nº 2, 2008. p. 3. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/emp/article/view/1334>>. Acesso em: 12 out. 2013.

³⁰ LEITÃO, Henrique: *Sphaera Mundi: A Ciência na Aula Esfera* – Catálogo BNP, Lisboa, 2008.

³¹ MELLO, Magno Moraes. O universo científico dos jesuítas no Colégio de Santo Antão em Lisboa- o estudo da Perspectiva e da Cenografia nas aulas de Inácio Vieira S.J. In: MELLO, Magno Moraes; ROMEIRO, Adriana Cultura Arte e História: A contribuição dois jesuítas entre os séculos XVI e XIX. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014. p. 84.

³² ANTUNES, Vanessa Henriques. Influencias Ibéricas en la terminología de los materiales: breves apuntes. In: Trienal Reunión do Conselho Internacional de Museus, 16, 2011, Lisboa. *Art Technological Source Research*. Lisboa: J.

El Museo Pictórico y Escala Óptica (1715-1724) comenta que o texto de pintura de Filipe Nunes era muito curioso. Assim, compreende-se que o tratado *Arte da Pintura* subsidiou as reflexões posteriores sobre a teoria e prática perspéctica no século XVIII, pois, como é possível ver, o tratado Pe.Inácio Vieira não apenas teorizou a perspectiva, mas também a ensinou por meio de seus escritos pedagógicos e didáticos.

Embora alguns autores referenciassem o tratado de Filipe Nunes e tecessem alguns comentários sobre ele, é evidente que não se dedicaram a leitura do *Arte da Pintura*, nem tampouco ao estudo da perspectiva e da simetria. Acredita-se também que o estudo do tratado de Filipe Nunes, bem como de outros textos de pintura contemporâneos a ele, permite a compreensão de um universo cultural artístico português em que a teoria e prática perspéctica não despertou a curiosidade dos teóricos, talvez por não compreenderem seu funcionamento prático. Além disso, vê-se que na prática ocorreria algo semelhante, pois não haveria a preocupação de sistematizar o espaço nas pinturas, nem associar o espaço aos princípios geométricos e matemáticos.³³ Assim, a reflexão sobre o texto do teórico Dominicano é relevante por duas questões: em primeiro, seu texto compõe um ambiente no qual a perspectiva era possivelmente relegada tanto na teoria como na prática, uma vez que os tratados não dialogavam com a prática dos pintores, diferentemente do que ocorreu na Itália. Em segundo, entende-se que o estudo do tratado tentará minimizar a lacuna apontada, ou seja, de não existir trabalhos que abordassem elementos técnico-científicos pintura do texto de Nunes.

Dentre os trabalhos que abordaram Filipe Nunes, há dois estudos que devem ser lembrados pela relevância que tiveram para nossas reflexões. Em 1996, o pesquisador Paulo Jorge Santos Gomes³⁴ Pedrosa empreendeu um estudo sobre *Arte Poética*, parte que compôs o tratado *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* (1615), mas não a versão de 1767. Nesse estudo, Gomes investiga as fontes e os objetivos de Filipe Nunes ao escrever *Arte Poética* e, a partir disso, infere que o texto teria sido o primeiro tratado de métrica a ser produzido em Portugal. Diante da pesquisa empreendida, Paulo Jorge Santos Gomes³⁵ comenta a falta de um estudo que prestigiasse o tratado *Arte da Pintura* e suas fontes. O outro estudo que contemplou Filipe Nunes foi o da historiadora portuguesa Leontina

Bridgland, 2011. Disponível em: <<file:///C:/Users/Rafaela/Downloads/0a590fe4f7164554902ee9b49b961330%20(1).pdf>.

Acesso em: 15 mar. 2014.

³³, LEITÃO, Henrique; MELLO, Magno Moraes. *op.cit.* p.111. Contraditoriamente ao estudo citado, pesquisador Paulo Miguel Filipe dos Santos analisa geometricamente a pintura. SANTOS, Pedro Miguel Filipe dos. *O poder da geometria e da perspectiva na concepção do objecto artístico*. 2010. 144 f. Dissertação (Mestrado em Desenho) Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa.

³⁴ GOMES, Santos Pedrosa Paulo Jorge. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. (Dissertação de mestrado em Literatura) – Faculdade de Letras – Universidade de Coimbra, Coimbra.

³⁵ GOMES, Santos Pedrosa Paulo Jorge. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. (Dissertação de mestrado em Literatura) – Faculdade de Letras – Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 14.

Ventura,³⁶ cujo trabalho trouxe o fac-símile do tratado *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* comentado. Embora o trabalho de Leontina Ventura fosse pioneiro em abordar exclusivamente o tratado do Dominicano e trouxesse indicações e fontes de autores que o referenciaram, Ventura não abordou os elementos científicos e técnicos da pintura, pois seu objetivo foi identificar algumas fontes usadas por Nunes e localizar historicamente a obra no contexto do século XVI/XVIII. No entanto, em um pequeno trecho, a pesquisadora portuguesa³⁷ comenta que Filipe Nunes defendeu as regras da pintura, dado que o pintor deveria ser competente em outras ciências, como, por exemplo, a aritmética, a geometria e a perspectiva. Outro aspecto que é passível de crítica na obra de Ventura é o fato dela abordar a arte somente por um aspecto utilitarista, isto é, de colocá-la a serviço das demandas do Trento na afirmação do uso das imagens e da fé católica. Ademais, entende-se que esse posicionamento relega as motivações de Nunes em inserir-se em uma tradição na qual discutia os elementos científicos da pintura. Assim, diante das lacunas apresentadas no estudo de Ventura, a presente pesquisa objetiva sugerir uma nova abordagem ao tratado *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*.

Uma das primeiras obras que referenciaram Filipe Nunes foi a *Biblioteca Lusitana* (1747),³⁸ do escritor português Diogo Barbosa Machado (1682-1772). Nesta, o escritor português dedica um verbete ao tratadista português, cujo objetivo era o de informar sobre os dados biográficos, as obras produzidas, colocando-o como um “[...] perito nas Artes da Pintura [...]”.³⁹ Além disso, Machado⁴⁰ chama a atenção para a existência de duas obras anteriores à *Biblioteca Lusitana*, as quais também referenciaram o *Arte da Pintura* de Filipe Nunes: A *Biblioteca Portuguesa*, escrita no século XVII por João Franco Barreto (1600-?) – crítico do poeta Camões – e o *Claustro Dominicano*, escrita em 1734, pelo Frei Pedro Monteiro. Acredita-se que as obras desses dois autores encontram-se desaparecidas ou em alguma coleção particular, pois não foi possível encontrá-las catalogadas nas bibliotecas consultadas. Já no século XIX, o historiador José da Cunha Taborda⁴¹ comenta que o tratadista português Filipe Nunes foi o único que de fato teria exaltado e prestado um bom serviço à pátria por meio do seu tratado, o qual recebeu o alvará régio de Filipe II (1527-1598) para sua

³⁶ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. Porto: Paisagem, 1982. In: NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa, 1615.

³⁷ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. Porto: Paisagem, 1982. In: NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa, 1615. p. 59.

³⁸ MACHADO, Barbosa Diogo. *Bibliotheca lusitana*, Lisboa: Oficina de Antônio Isidoro da Fonseca, 1747. tomo. 2. Disponível em: <https://bdigital.sib.uc.pt/bduc/Biblioteca_Digital_UCFL/digicult/UCFL-CF-E-9-1_4/UCFL-CF-E-9-1_4_item1/UCFL-CF-E-9-2/UCFL-CF-E-9-2_item1/P76.html>. Acesso em: 18 mai. 2013

³⁹ MACHADO, Barbosa Diogo. *Bibliotheca lusitana*, Lisboa: Oficina de Antônio Isidoro da Fonseca, 1747. tomo. 2, p. 68.

⁴⁰ MACHADO, Barbosa Diogo. *Bibliotheca lusitana*, Lisboa: Oficina de Antônio Isidoro da Fonseca, 1747. tomo.2, p. 69.

⁴¹ TABORDA, José da Cunha. *Regras da Pintura*. Lisboa: Impressão Régia, 1815. pp.1-2.

publicação. Confirmando as colocações de Taborda, o historiador Vítor Serrão⁴² também defende a mesma ideia ao dizer que o tratado de Nunes teria desempenhado um papel importante na defesa da ideia de uma “comunidade luso-espanhola.” Entende-se que a ressonância do tratado de Filipe Nunes na Espanha precisa ser vista com atenção, pois acredita-se que o *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* teve uma influência minimizada do ponto de vista teórico.

Ao longo da pesquisa, foi possível notar que as produções do historiador Vitor Serrão se lembraram de Filipe Nunes da mesma forma, ou seja: referenciar o *Arte da Pintura*, chamar a atenção para sua importância, mas sem dedicar-lhe um espaço maior. Em um dos seus textos, Serrão⁴³ coloca o tratado *Arte da Pintura* em paridade com os tratados que defenderam a pintura pelo conceito de *Idea*, como o *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura* (1584), do milanês Gian Paolo Lomazzo (1538-1600), e o *Idea, di pittori, scultori e archietti* (1607) do arquiteto italiano Federico Zuccaro (1542/43-1609). Ainda, vê-se que o mesmo historiador coloca o tratado de Nunes mais acessível aos pintores, se comparado ao *Da Pintura Antiga* (1548), do tratadista português Francisco de Holanda (1517-1585). Em outro momento, Serrão⁴⁴ comenta que o tratado de Filipe Nunes pode ser colocado como integrante de um ambiente cultural artístico do final do século XVI e início do XVII, onde a pintura era defendida como uma arte liberal e nobre, e seus praticantes, como pintores, e não artesãos. Portanto, entende-se que os estudos de Vítor Serrão, bem como os citados anteriormente, contribuiriam para compreender sobre quem seria Filipe Nunes e o lugar de sua obra, no entanto, não se dedicaram à leitura do tratado, nem tampouco compreenderam as intenções de Nunes ao abordar os elementos científicos da pintura.

Embora os pesquisadores elencados não comentassem a perspectiva ou a simetria no tratado de pintura de Filipe Nunes, a historiadora Camila Santiago⁴⁵ segue um caminho diferente, pois comenta sobre os elementos técnico-científicos da pintura, presentes em *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*. Em seu trabalho de doutoramento, Santiago⁴⁶ inferiu que o forro da matriz do Bom Jesus do Matozinhos, em Santo Antônio do Pirapetinga, pintado pelo pintor mineiro Francisco Xavier Carneiro (1765-1840), apresenta um efeito em perspectiva, dado que existe a possibilidade de Carneiro ter refletido, lido e absorvido os conhecimentos a partir do *Arte da Pintura*. Em outro

⁴²SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. p. 236.

⁴³SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. pp. 236- 237.

⁴⁴SERRÃO, Vítor. *A pintura protobarroca em Portugal 1612-1657*. Lisboa: Edições Colibri, 2000. p. 137.

⁴⁵SANTIAGO, Camila. *Usos e impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro no século XVIII e XIX*. 2009. 350f. Tese (doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

⁴⁶SANTIAGO, Camila. *Usos e impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro no século XVIII e XIX*. 2009. 350f. Tese (doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. p. 194.

momento de sua tese, a mesma historiadora⁴⁷ afirma que a medida das mulheres, expostas por Filipe Nunes na seção em que trata sobre a simetria humana, certamente foi comungada pelos pintores de mineiros. A partir das colocações expostas por Camila Santiago, é necessário fazer algumas ponderações, embora a pesquisa da mesma fosse relevante à compreensão da configuração do universo artístico cultural mineiro. Em primeiro lugar, acredita-se que para afirmar a transposição dos preceitos do tratado de pintura de Filipe Nunes para a prática dos pintores mineiros, é necessário que se faça um estudo que privilegie a compreensão profunda dos conceitos de perspectiva e simetria, expostos em *Arte da Pintura*. Em segundo lugar, crê-se que é difícil comprovar a circulação do *Arte da Pintura* apenas pela correspondência pintura/tratado, pois, em muitos casos, os tratadistas não produziram tratados práticos, além do mais, é possível levar em conta uma possibilidade importante: os pintores podem não ter compreendido o que estava posto no tratado. Assim, acredita-se que o estudo e leitura do tratado *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* permitirá compreender se, de fato, os pintores mineiros seguiram o tratado de pintura de Filipe Nunes, caso ele tenha circulado em Minas Gerais.

Uma questão que é perceptível ao longo das leituras que trataram sobre Filipe Nunes é a desvalorização atribuída a sua obra e, até a tratadística portuguesa, se comparada, por exemplo, aos textos italianos sobre pintura. Um exemplo desse descrédito exemplifica-se em uma discussão empreendida pelo historiador José Fernandes Pereira,⁴⁸ o qual parece desconhecer o tratado de Filipe Nunes ao menosprezar o que havia sido produzido anteriormente aos tratados do escultor português Machado de Castro (1731-1822), cujo trabalho como teórico da escultura o fez produzir três escritos importantes: *Discurso sobre as utilidades do desenho* de 1788, *Analyse Graphic Orthodoxa* de 1805 e *Descrição analítica da execução da Real Estátua Equestre* de 1810.⁴⁹ Prosseguindo, em um dos trechos de sua reflexão, Pereira⁵⁰ diz que um dos objetivos da obra de Machado de Castro seria o de preencher as lacunas da cultura artística portuguesa, uma vez que o *Arte da Pintura* (1615) de Filipe Nunes e o *Artefactos Simétricos* (1733), do Padre Inácio da Piedade Vasconcelos (1676-1747) foram considerados uma “compilação de desvarios,” em outras palavras: os textos de Nunes e os de Piedade Vasconcelos foram considerados uma compilação de outros textos, sem originalidade e

⁴⁷ SANTIAGO, Camila. *Usos e impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro no século XVIII e XIX*. 2009. 350f. Tese (doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. p. 195

⁴⁸ PEREIRA, José Fernandes. De artesão a Artista. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (Org.). *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. pp. 89-103.

⁴⁹ PEREIRA, José Fernandes. De artesão a Artista. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (Org.). *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. pp. 98-99.

⁵⁰ PEREIRA, José Fernandes. De artesão a Artista. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (Org.). *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 97.

importância. O desconhecimento de Pereira⁵¹ em relação a *Arte da Pintura* de Filipe Nunes também fica evidente quando coloca a obra do padre Inácio da Piedade Vasconcelos, *Artefactos Simmétricos*, como inovadora, uma vez que tratou da simetria dos corpos e da métrica. Compreende-se que um século antes de Inácio da Piedade, Filipe Nunes abordou em seu tratado a simetria dos corpos e recorrido às mesmas fontes usadas no *Artefactos Simmétricos*, isto é, Daniel Bárbaro (1514-1570), Vitruvius (90 a.C.-20 a.C.) e Juan D'Arfe (1535-1603). Sendo assim, crê-se que os juízos proferidos por José Pereira demonstram um desconhecimento do tratado de pintura de Filipe Nunes, e, diante disso, chama-se atenção para um estudo do *Arte da Pintura* e sua relevância para compreender os tratados portugueses.

Os juízos dos pesquisadores em relação ao *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* justificam-se pelo fato de muitos historiadores entenderem as diferenças existentes entre a tratadística portuguesa e a italiana como negativa, pois, como se verá, por razões culturais diversas, Portugal não produziu, durante o século XVI e XVII, textos de pintura que discutiam questões específicas sobre as artes, mas apenas voltados à defesa da pintura como uma arte liberal. Ainda sobre um paralelo feito entre os textos portugueses e os italianos, entende-se que não é possível analisar a cultura artística portuguesa e a italiana de um ponto de vista comparativo, colocando o texto de Nunes em uma posição superior ou inferior – deve-se, sim, entender que seu texto integra uma tradição diferente, mas nem por isso menos importante. Afirma-se que o fato de a tratadística portuguesa não possuir textos originais na área das artes não minimiza seu estudo e importância, pois se entende que o tratado de Nunes pode ser encarado como um documento histórico por três razões: em primeiro lugar, porque seria um testemunho das questões que impulsionavam e pulsavam em Portugal naquele período, como, por exemplo, a situação dos pintores e da arte. Em segundo, porque seria um testemunho da relação que se estabeleceu com a tradição tratadística e dos textos que indubitavelmente circularam na Península Ibérica e, em terceiro, é um testemunho de como o tratadista português interpretou a simetria e a perspectiva.

Alguns pesquisadores se destacaram por estudarem outras partes de *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, como o receituário técnico, o qual ensina aos pintores sobre tintas, pigmentos e o “saber-fazer” ou a *téchne* que envolvia a prática pictórica. O restaurador Antônio João Cruz⁵² é um exemplo, porquanto destaca a relevância do tratado técnico de Filipe Nunes em vários

⁵¹ PEREIRA, José Fernandes. De artesão a Artista. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (Org.). *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 95.

⁵² Ver outros trabalhos: CRUZ, António João. Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes. *Conservar Património*, Lisboa, 6, 2007. p. 41. Disponível em: <<http://ciarte.no.sapo.pt/textos/fichas/200707.html>>. Acesso em: 10 jun. 2013. CRUZ, António Cruz. Para que serve à história da arte a identificação dos pigmentos utilizados numa pintura?. *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da*

dos seus textos, no entanto, não se preocupa em discorrer sobre a maneira pela qual o Dominicano interpretou a pintura e seus elementos científicos. Seguindo a mesma linha que João Cruz, a pesquisadora Zahira Veliz⁵³ também dedicou uma parte do seu trabalho a comentar o receituário técnico de *Arte da Pintura*, de 1615. Contrariamente a Antônio João Cruz e Zahira Veliz, existem alguns pesquisadores que tendem a minorizar o olhar sobre o tratado de Filipe Nunes por este apresentar o receituário técnico, como é o caso do historiador Moura Sobral.⁵⁴ Portanto, compreende-se que os tratados ibéricos traziam em seu escopo um receituário técnico, dado que essa era uma forma de afirmar a importância das regras da pintura no final do século XVI.⁵⁵ Ademais, entende-se que Filipe Nunes, ao demonstrar a prática do pintor e os materiais envolvidos nesta, tivera a intenção de chamar a atenção à complexidade do seu ofício, haja vista a situação do pintor português no final do século XVI.

A busca no tratado de Filipe Nunes por características presentes nos tratados italianos levou alguns autores a desvalorizarem o seu tratado e o categorizarem como um “mero receituário técnico”. Primeiramente, julga-se que o fato de o tratado seguir uma orientação técnica não significa que seja menos relevante, pois se vê que alguns autores como Pierre Thuiller⁵⁶ defenderam a ideia da união da prática e da teoria, valorizando, portanto, aqueles textos que incorporariam a técnica em seu escopo. Assim, entende-se que a técnica exposta, as quais se encontram sistematizadas através do *Arte da Pintura*, são partes da construção artística.

Dadas as justificativas acima ao empreendimento desta pesquisa, discutiremos os objetivos de cada capítulo: a questão que norteia cada um destes, o método de pesquisa empregado e as fontes utilizadas em cada uma das discussões.

No primeiro capítulo deste trabalho, procuramos elucidar sobre os dados biográficos, a trajetória e as outras obras produzidas por Filipe Nunes. Para alcançar nosso objetivo, trouxemos ao

Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, 5, 2006. Disponível em: <<http://ciarte.no.sapo.pt/textos/fichas/200602.html>>. Acesso: 17 Dez 2012. CRUZ, Antônio João. A cor e a substância: sobre alguns pigmentos mencionados em antigos tratados portugueses de pintura - pigmentos amarelos. *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, Lisboa, 6, 2007. Disponível em: <<http://ciarte.no.sapo.pt/textos/fichas/200704.html>> Acesso: 17 Dez 2012; CRUZ, Antônio João. Os materiais usados em pintura em Portugal no início do século XVIII, segundo Rafael Bluteau. *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, Lisboa, 7-8, 2009. Disponível em: <<http://ciarte.no.sapo.pt/textos/html/200902.html>>. Acesso: 17 Dez 2012; CRUZ, Antônio João. Os pigmentos naturais utilizados em pintura. In: Alexandra Soveral Dias, António Estêvão Candeias (org.). *Pigmentos e Corantes Naturais. Entre as artes e as ciências*. Évora: Universidade de Évora, 2007.

⁵³ VELIZ, Zahira. *Artists' Techniques in Golden Age Spain. Six treatises in translation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

⁵⁴ SOBRAL, Luís de Moura. *Pintura e Poesia na Época Barroca*. Lisboa: Estampa, 1994.

⁵⁵ SERRÃO, Vitor. “Acordar as cores...”: os pigmentos nos contratos de pintura portugueses século XVI e XVII. In: AFONSO, Luís Urbano. *The materials of the Image*. As matérias das imagens. 1. ed. Lisboa: Campos da Comunicação, 2011. p. 104.

⁵⁶ THUILLIER, Pierre. *De Arquimedes a Einstein- a fase oculta da invenção científica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

texto as discussões que os pesquisadores Paulo Jorge Santos Gomes Pedrosa e Leontina Ventura empreenderam acerca da formação, data de nascimento e de morte e o lugar de nascimento de Filipe Nunes. Entende-se que a ausência de documentação permite que os dados biográficos do Dominicano sejam discutidos no campo das possibilidades. Ainda no primeiro capítulo, elencamos estudos – presente em livros, enciclopédias, dicionários, compêndios – produzidos desde o século XVII até os dias atuais para elucidar a maneira pela qual Nunes foi lembrado na historiografia e como seu tratado fora abordado pelos autores. Além do tratado de pintura, o Dominicano é conhecido por produzir obras religiosas, conforme constatado na documentação, no entanto, analisaremos apenas o *Modo Breve de Meditação de Paixão*,⁵⁷ pois as duas outras obras, *Rosário da Nossa Senhora* (?) e *Memorial da Confissão* (1625), desapareceram. Sendo assim, compreender a trajetória de Filipe Nunes, assim como suas obras religiosas, permite situar historicamente esse Dominicano, subsidiando a compreensão que o religioso teve sobre a pintura e seus elementos científicos. Ao final desse capítulo, é apresentado um quadro que tem por objetivo sintetizar a trajetória biográfica do tratadista português.

No segundo capítulo, investiga-se o universo cultural e artístico que permeou a escrita do seu tratado de pintura. É imprescindível considerar que *Arte da Pintura* está inserido no campo da tratadística e, por essa razão, trouxemos ao texto os exemplos de outros tratados de pintura, produzidos entre o século XVI e XVII, que defenderam esta como uma arte liberal e nobre. Além dos textos de pintura, faz-se necessário refletir sobre os tratados científicos, uma vez que *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* foi marcado por um discurso que valorizava os elementos científicos da pintura. Para compreender a possível circulação desses tratados em Portugal, é necessário refletir ainda sobre as influências italianas, nórdicas e espanholas, as quais moldaram a configuração do universo artístico cultural luso. Outro ponto importante que abordaremos é o universo científico em que Filipe Nunes estava inserido, uma vez que seu tratado apresentou discussões que foram tangenciadas pela matemática e, por isso, refletiremos sobre o ensino das matérias científicas e a produção de tratados da mesma natureza. Além disso, discutiremos sobre o lugar do pintor e da pintura em Portugal para compreender o tratado *Arte da Pintura*, pois nesse texto é possível perceber a defesa da pintura da pecha mecânica que lhe foi atribuída. Por fim, para compreender o entendimento que os pintores tinham do espaço perspectivado, elencaremos algumas obras dos pintores Gregório Lopes (1490-1550), Francisco Campo (1515-1580) e Gaspar Dias (nascimento? – morte?).

⁵⁷ CHAGAS, Fillipe das. Um Modo Breve de Meditação da Paixão, repartidas pelos dias da semana. In: CALVO, Pedro. *Paraphrasis do Psalmo Beati Immaculati in Via 118*. Lisboa: João Rodrigues, 1633.

No terceiro capítulo, pretende-se investigar a compreensão que Filipe Nunes teve da pintura e dos elementos que dariam sua cientificidade e, para isso, identificaremos as fontes que o tratado *Arte da Pintura* se apropria e, a partir daí, estabeleceremos um diálogo com estas. Da mesma forma se dará com a simetria, elemento importante para os lineamentos, como afirmou o próprio Dominicano.⁵⁸ Embora não seja nosso objetivo fazer um estudo da parte técnica do tratado, na qual Filipe Nunes expõe e ensina a aplicação das tintas, corantes e pigmentos, refletiremos brevemente sobre as orientações do fazer artístico por essa parte compor o *Arte da Pintura*. Para uma melhor compreensão dos termos usados nesta pesquisa, optamos por colocar um glossário ao fim desta dissertação.

Alguns teóricos respaldaram nossas discussões e, assim, acreditamos ser relevante recordar de que maneira esses autores subsidiaram nossa reflexão. O historiador Erwin Panofsky⁵⁹ é um exemplo, pois empreendeu um estudo que procurou localizar como a ideia de construir um espaço em perspectiva foi pensado e conceituado ao longo da história. Em outras palavras, Panofsky elaborou uma história da arte ocidental construindo a história da perspectiva.⁶⁰ A contribuição desse historiador para a presente pesquisa consiste no fato de compreender que o espaço foi representado e visto ao longo do tempo por diversas formas, pois, em seu estudo, estava posta a ideia de que a perspectiva *artificialis* foi apenas uma das formas da realidade visual ou representação que marca o século XV e XVI, uma vez que os sistemas perspécticos são historicamente plurais, demonstrando como que cada um deles se efetua a partir de uma concepção (particularizada pelo tempo) de espaço e visão.⁶¹ Assim, entende-se que as seguintes proposições trazidas no estudo de Panofsky ajudam a compressão que Filipe Nunes teve acerca da representação perspéctica.

Comunicando-se com Panofsky, encontram-se o filósofo Ernest Cassirer.⁶² O pesquisador Jorge Lúcio de Campos⁶³ confirma esse diálogo, pois, de acordo com ele, Panofsky apropriou-se do conceito de símbolo e das “formas simbólicas” de Cassirer para construir sua história do espaço. Dado a relevância do estudo do filósofo, optamos por também considerá-lo em nossas reflexões, uma vez que estas subsidiam a compreensão dos elementos científicos da pintura. A grande contribuição de Cassirer consiste em sua reflexão, pois, para esse filósofo, a forma de compreensão do mundo e a

⁵⁸ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 69.

⁵⁹ PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como forma Simbólica*. Tradução: Elisabete Nunes. Lisboa: Arte e Comunicação, 1993.

⁶⁰ PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como forma Simbólica*. Tradução: Elisabete Nunes. Lisboa: Arte e Comunicação, 1993. p. 15.

⁶¹ CAMPOS, Jorge Lucio de. *Do simbólico ao virtual*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1990. p. 42.

⁶² CASSIRER, Ernest. *Filosofia das formas simbólicas III - Fenomenologia do conhecimento*. Tradução: Eurides Avance de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

⁶³ CAMPOS, Jorge Lucio de. *Do simbólico ao virtual*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1990. p. 36.

organização deste foram mediadas por formas simbólicas. Com efeito, vê-se que o conceito de símbolos advém da defesa da ideia de um homem como um animal simbólico, o qual se apropria de diversos meios para se expressar, como: a arte, a religião, a literatura. Dessa forma, acredita-se que o posicionamento de Cassirer ajuda ao exame de uma realidade artística tão diversa da arte italiana.

Outro autor que também respaldou as nossas reflexões é o pesquisador Hubert Damisch,⁶⁴ cujo trabalho investigou a origem da perspectiva. Observa-se que Damisch empreendeu um discurso, baseando-se em Panofsky e Cassirer, os quais consideraram as formas culturais diferentes da representação do espaço. Recorrendo à gênese da perspectiva, Hubert Damisch⁶⁵ analisa algumas formas com suas identificações culturais para mostrar também que a perspectiva *artificialis* era apenas uma das formas simbólicas. Já o autor Martin Kemp⁶⁶ também direcionou as discussões dessa pesquisa, uma vez que esse pesquisador defendeu a ideia que a perspectiva tinha leituras diversas em locais diversos, ou seja, a configuração perspectivada em cada região era diferente ao longo do século XVI e XVII. Ainda para compreender a relação existente entre a perspectiva e a óptica, campo que fundamentou as colocações de Filipe Nunes, recorremos às colocações do pesquisador Hans Belting.⁶⁷

Para se pensar no gênero dos tratados, recorremos a dois historiadores: Antony Blunt e Julius Von Schollosser, os quais se tornaram referências fundamentais por oferecerem uma reflexão sobre a literatura artística. Em seu estudo, Antony Blunt⁶⁸ comenta sobre a teoria artística italiana, ajudando a compreender a tratadística do período. De modo semelhante, Von Shollosser⁶⁹ faz um estudo panorâmico da literatura artística desde Idade Média até a época do Barroco, trazendo um conceito de tratado que foi apropriado por nós. Por tratados, Shollosser compreende literatura artística ou *Kunstkuteratur*, o qual abarca: os relatos e guias de viagens, as descrições de edifícios, reais ou imaginados, as biografias de artistas e mecenas, as monografias sobre obras concretas, os receituários técnicos a reflexões estéticas, os catálogos de museus, os pensamentos ou desenhos e projetos, os romances, poesias, ou coletâneas de observações.

Quando pensamos na pintura como ciência, como foi defendido por Leonardo Da Vinci, e nos elementos que permitiriam sua “intelectualidade,” é necessário pensar na relação que existiu entre arte e ciência no século XVI e XVII. Tendo isso em vista, pensamos o tratado de Filipe Nunes dentro

⁶⁴ DAMISCH, Hubert. *L'origine de la Perspective*. Paris: Flammarion, 1993.

⁶⁵ DAMISCH, Hubert. *L'origine de la Perspective*. Paris: Flammarion, 1993. p. 2.

⁶⁶ KEMP, Martin. *La Scienza dell'Arte – prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*. Florença: Giunti, 1990.

⁶⁷ BELTING, Hans. *Florença y Bagdad: Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Traductor: Joaquim Chamorro Mielke. Madrid: Akal. 2012.

⁶⁸ BLUNT, Anthony. *Teoria Artística na Itália*. 1. Tradução: João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

⁶⁹ SCHLOSSER, Julius Von Magnino. *La letteratura artistica*. 3. Tradução: Filippo Rossi. Milão: La Nuova Italia, 2000.

da relação entre arte e ciência, um campo que começa a dar seus primeiros passos na produção acadêmica brasileira. No século XVII, observa-se que os conhecimentos produzidos por essas duas áreas se confundiam, pois existiria uma relação simbiótica entre elas. De acordo com Pierre Thuillier,⁷⁰ as novas noções de espaço formuladas por artistas, como aquelas do arquiteto Filippo Brunelleschi (1377-1446) e de Alberti, por exemplo, serviriam a cientistas posteriores, como Galileu Galilei (1564-1642) e Isaac Newton (1643-1727). Por sua vez, a perspectiva também pode ser estudada por meio do estudo da relação entre a arte e a ciência, pois pertenceu ao campo da arte e dos conhecimentos científicos, como a física e a matemática nos séculos XVI e XVII. Por essa razão, denominou-se o tratado *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectica*, e outros textos do mesmo assunto, como científicos e compreendemos que Filipe Nunes foi um teórico, pois em seu tratado foi uma maneira de teorizar a pintura e seus elementos técnicos.

Outra autora que também está inserida no campo da arte e da ciência e que contribuiu para pensarmos o tratado de Filipe Nunes é a pesquisadora Margareth Wertheim,⁷¹ cujo trabalho problematizou as noções de espaço que se tinha. Há duas razões que justificam o uso do trabalho de Wertheim nesta dissertação: em primeiro, justifica-se pelo fato do trabalho da autora tentar compreender a trajetória que existiu antes da perspectiva do século XV; em segundo, por fornecer uma reflexão sobre a construção cultural do espaço, a qual tangenciou o tratado de pintura Filipe Nunes, e sobre os elementos que ajudariam a refletir sobre a percepção do espaço do homem português, além daqueles presentes na pintura.

Sendo assim, discutir a pintura e seus elementos técnicos, como a perspectiva e a simetria, podem ser entendidas do ponto de vista da ciência, uma vez que o tratado de pintura de Nunes apresenta referências do matemático grego Euclides (300.a.C-?). Além disso, podem ser estudados pela história da arte e da cultura, pois a maneira de representar e ver o espaço eram, antes de tudo, uma construção cultural. De acordo com Mauro Condé,⁷² é possível entender a perspectiva não somente como uma técnica, mas uma maneira que condicionaria a percepção e a maneira de ver o mundo e, sendo assim, entende-se que as formulações perspécticas demonstrariam uma forma de o homem agir sobre a realidade e transformá-la, deixando aquela postura de especulação para investigação da natureza. Observa-se que o estudo do historiador Ernest Gombrich⁷³ também

⁷⁰ THUILHER, Pierre. *De Arquimedes a Einstein- a fase oculta da invenção científica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

⁷¹ WERTHEIM, Margareth, Uma história do espaço de Dante à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

⁷² CONDÉ, Mauro Lúcio. TECHNICA/ ARS e a produção do conhecimento do homem moderno. In: MELLO, Magno Moraes (Org.). *Ars, Techné, Technica: a fundamentação da teórica e cultural da perspectiva*. Belo Horizonte: Argvmentv, 2009. p. 122.

⁷³ GOMBRICH, Ernst. *Los usos de las imágenes – estúdios sobre la funciona social del arte e la comunicacion visual*. México: Fondo de Cultura Economica, 2003. p. 14.

contribuirá para a nossa reflexão, pois este empreendeu um estudo cultural artístico que privilegiou a ideia da forma acompanhar a função.

Acima, procurou-se elencar os objetivos, as justificativas e as referências que respaldarão esta pesquisa. Lembramos que as fontes usadas em nossas discussões foram os tratados, uma vez que o teórico Dominicano estava inserido em um contexto onde ocorria a produção de tratados, os quais defenderam a pintura e discutiram a relação entre matemática e a pintura. Assim, entende-se que a reflexão a seguir permitirá descortinar, pelo menos em parte, algumas dúvidas que pairam sobre a vida de Filipe Nunes e seu tratado *Arte da Pintura*.

Capítulo I: O lugar de Filipe Nunes, sua vida e sua obra

1.1 Dados biográficos

Diante dos dilemas sobre a vida e obra de Filipe Nunes, surge uma indagação: afinal, quem teria sido Filipe Nunes? Um filósofo? Um teórico? Um pintor? Um religioso? Um estudioso da perspectiva? Para uma melhor compreensão sobre quem teria sido Filipe Nunes, principiamos com a discussão sobre as dúvidas e as imprecisões a respeito de seus dados biográficos e seus textos religiosos. Para isso, elencamos dois autores, a historiadora Leontina Ventura⁷⁴ e o pesquisador Paulo Jorge Pedrosa Santos Gomes⁷⁵, uma vez que a análise desses pesquisadores dedicaram-se exclusivamente ao estudo de Filipe Nunes. Gomes entende que o trabalho de Ventura foi “[...] marcado por inexatidões, incongruências e até nugas, de que teremos ocasião de mostrar ao longo deste capítulo.”⁷⁶ Compreende-se que o trabalho de Leontina Ventura não pode ser visto como insuficiente, ainda que fossem identificadas incongruências, pois seu *Estudo Introdutório* (1982) inventariou fontes importantes, sobre este teórico até então pouco estudado.

Diferentemente de outros poetas, tratadista e escritores portugueses, pouco se sabe acerca dos dados biográficos de Filipe Nunes. O silêncio que paira sobre a sua vida pode ter ocorrido por dois motivos: em primeiro lugar, em função de o estudo do seu tratado ser negligenciado por muito tempo; em segundo lugar, justifica-se pela falta de testemunhos escritos que informem sobre a sua vida, formação e seu aprendizado. O trabalho de Paulo Jorge Pedrosa Santos Gomes comprova o segundo motivo, pois, embora fosse metucioso e preciso em sua pesquisa, o professor constatou dificuldades em encontrar alguns documentos, tal como o registro de batismo, que poderiam fornecer informações inéditas sobre Filipe Nunes. A respeito da dificuldade que constatou em relação à documentação consultada, Paulo Jorge Pedrosa Santos Gomes esclarece que:

A despeito de termos indagado todos os registros de batismo na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Vila Real, referentes ao período compreendido entre 1561 e 1576, nomeadamente das paróquias do concelho que possuem registros do período em causa, como Andrães (1570-...), Arroios (1574-...), Lordelo (1555-...) e Parada de Cunhos (1563-...), não fizemos qualquer achado. Se F.N pertencia a paróquia de São Dinis, que,

⁷⁴ VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982.

⁷⁵ GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. (Dissertação de mestrado em Literatura) – Faculdade de Letras – Universidade de Coimbra. Coimbra.

⁷⁶ GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. (Dissertação de mestrado em Literatura) – Faculdade de Letras – Universidade de Coimbra. Coimbra. p. 6.

tal como a de São Pedro, constituía uma das maiores paróquias de Vila Real, nela nada encontramos, porquanto só existem registos posteriores a 1643.⁷⁷

Embora o registo de batismo não fosse encontrado, é possível obter informações acerca do tratadista português Filipe Nunes por meio de alguns estudos, tal como o *Estudo Introdutório* da historiadora Leontina Ventura. A partir das informações trazidas nesse texto,⁷⁸ é possível constatar que Filipe Nunes nasceu na segunda metade do século XVI, em Vila Real (província de Trás-os-Montes), região norte de Portugal, sendo filho de Belchior Martins e Guiomar Nunes. É curioso o fato de ter o sobrenome de sua mãe, em uma época na qual os filhos herdavam comumente apenas o sobrenome do pai.⁷⁹

Dadas as referidas dificuldades documentais, não é possível ter precisão em relação à data de nascimento e morte de Filipe Nunes e, por essa razão, observa-se a existência de versões que discutem o período de nascimento e morte do tratadista. Considerando isso, Paulo Jorge Pedrosa Santos Gomes⁸⁰ apresenta a possibilidade de Filipe Nunes ter nascido por volta de 1571, afirmativa feita em função de o mesmo historiador considerar que Nunes teria ingressado na Ordem dos Pregadores Dominicanos por volta de seus vinte anos de idade, no ano de 1591. Corroborando a hipótese de Pedrosa Santos Gomes, Emmanuel Bénézit⁸¹, em seu *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs* (1960), registra que Nunes nasceu antes de 1575. Assim, é possível afirmar que o tratadista vivenciou a transição do século XVI para o XVII.

Não há registros sobre o ano de sua morte, o que justifica as divergências acerca das considerações de Leontina Ventura e de Paulo Jorge Santos Gomes Pedrosa. Enquanto a primeira defende o fato de Nunes ter morrido após 1654, data da primeira edição de sua obra *Rosário de Nossa Senhora*,⁸² o segundo mantém um posicionamento distinto. Vê-se que Paulo Jorge Santos Gomes Pedrosa⁸³ refuta a ideia da data de morte de Nunes ter sido após 1654, uma vez que oitenta e

⁷⁷ GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 7.

⁷⁸ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982, p. 11. Pela citação existente no livro de Ventura, observa-se claramente que ela retirou essa informação do livro de José da Cunha Taborda, *Regras da Pintura*, de 1815. TABORDA, José da Cunha. *Regras da Pintura*. Lisboa: Imprensa Régia. 1815. p. 183.

⁷⁹ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 11. *loc.cit.*

⁸⁰ GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996, 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 6.

⁸¹ BÉNEZIT, Emmanuel. *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs* Vol VI. Paris: Grund, 1960. p. 393b.

⁸² VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 11.

⁸³ GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 11.

três anos (considerando que tivesse nascido em 1571 e morrido após 1654) era uma média de vida alta para a época.

Além da data de morte, o seu critério de definição também é questionando, visto que Ventura apoia-se na data de publicação da última obra de Filipe Nunes para definir sua morte. Para Gomes, o método usado para definir a data de morte de Nunes é passível de equívocos, basta lembrar que Diogo Barbosa Machado (1682- 1765)⁸⁴ aponta a existência de várias edições impressas do *Rosário de Nossa Senhora*. Diante de tais incertezas, Paulo Jorge Gomes Santos Pedrosa⁸⁵ propõe que a data de morte de Filipe Nunes ocorreu em torno de 1633 (data bem anterior àquela pensada por Leontina Ventura). Ainda conforme o mesmo historiador, esse foi o ano de publicação da penúltima obra do tratadista português: *Um Modo Breve de Ter oração mental* [...].

Ainda discutindo sobre os dados biográficos da vida de Filipe Nunes, não há informações sobre a infância ou a adolescência, no entanto, sabe-se que durante sua juventude deslocou-se até Lisboa para ingressar na Ordem dos Pregadores Dominicanos, por volta de 1591.⁸⁶ A documentação comprova sua participação no convento de São Domingos de Lisboa, pois é possível ver o registro de Nunes no *Livro das Profissões do Convento de São Domingos de Lisboa [1516-1591]*.⁸⁷ Não foi possível ter acesso a esse documento, contudo, ao analisar as colocações de Leontina Ventura e aqueles de Paulo Jorge Pedrosa Santos Gomes, infere-se que se trata de um texto importante para um estudo mais aprofundado sobre Filipe Nunes.

Em função do desconhecimento dos motivos que levaram Filipe Nunes a professar nesse convento, existem hipóteses que tentam compreender a entrada de Nunes na Ordem dos Pregadores de Lisboa. Ventura⁸⁸ aponta quatro justificativas para essa decisão. Em primeiro lugar, afirma-se que Filipe Nunes, seguindo uma atitude comum em sua época, teria deixado sua vida para encontrar a felicidade e se purificar; em segundo, para fugir do preconceito das profissões mecânicas e do trabalho manual – que ainda eram vistos negativamente naquela sociedade. Em terceiro lugar, está no fato de Filipe Nunes ser pintor e a arte do seu tempo não ser muito valorizada, o que o levou a preferir a vida monástica. A quarta e última hipótese⁸⁹ coloca Nunes na esteira dos homens de sua

⁸⁴ MACHADO, Barbosa Diogo. *Bibliotheca lusitana*, Lisboa: Oficina de Antônio Isidoro da Fonseca, 1747. Tomo II. Disponível em: <https://bdigital.sib.uc.pt/bduc/Biblioteca_Digital_UCFL/digicult/UCFL-CF-E-9-1_4/UCFL-CF-E-9-1_4_item1/index.html>. Acesso em: 18 mai. 2013.

⁸⁵ GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *op. cit.* p. 11.

⁸⁶ GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 7.

⁸⁷ Livro das Profissões do Convento de São Domingos de Lisboa [1516-1599]. In: *Cartório Dominicano Português, Século XVI*, fasc. 5. Porto, Arquivo Histórico Dominicano, 1974. pp 69B-70A.

⁸⁸ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 12.

⁸⁹ Cf. BENASSAR, Bartolomé. *Valladolid au Siècle d'or*. Paris: Mouton, 1967.

época, os quais rejeitaram o mundo secular em razão das angústias geradas pelas crises econômica e social do fim do século XVI, em outras palavras: o claustro poderia ser uma solução para a busca de melhores condições de vida e de estudo.

Complementando a perspectiva de Leontina Ventura, Gomes diz que “[...] não parece legítimo pôr dúvida quanto à sinceridade e convicção com que o proficiente respondendo à pergunta ritual de Fr. Eliseu de Almeida confessava: “*se libenter et libenter et uoluntarie uele profiteri.*”⁹⁰ Nota-se que essa citação encontra-se em conformidade com a afirmação de Diogo Barbosa Machado (1682-1775),⁹¹ o qual defendeu o fato de Filipe Nunes ter sido movido por um “impulso superior”. Pelo o que foi discutido, infere-se que Ventura e Pedrosa Santos Gomes apresentam pontos de vistas semelhantes, visto que ambos atribuíram aos infortúnios do fim do século XVI como a razão que levou o tratadista português a isolar-se no claustro.

As posições ocupadas por Filipe Nunes dentro da Ordem Dominicana nos primeiros anos demonstram sua atuação religiosa e dedicação. Embora alguns detalhes sobre sua trajetória como religioso sejam uma incógnita para os estudiosos, é possível ter informação sobre as posições ocupadas pelo tratadista português na Ordem Dominicana. Ao longo de sua trajetória como professo, Filipe Nunes ocupará algumas posições nas ordens sacras (Subdiácono, Diácono, Presbítero ou Sacerdote)⁹². Com efeito, vê-se que em 19 de dezembro de 1592, na cidade de Lisboa, será ordenado como subdiácono, no entanto, o que chama atenção é que ele adquiriu outros dois sacramentos em menos de seis meses: no dia 29 de janeiro de 1593, é nomeado como frade e, em 13 de março do mesmo ano, aparece como diácono da Ordem Dominicana. Posteriormente, é possível observar que ocorreram outras ordenações, pois, em 22 de março de 1597, Filipe Nunes é ordenado como presbítero da ordem, o que o levou à sua transferência para o convento de S. Domingos de Coimbra, em maio de 1598. Em janeiro de 1599, quase um ano após a transferência para esse convento de Coimbra, o religioso dirige-se ao convento de São Gonçalo de Amarantes.⁹³ Alguns anos após essas mudanças, Filipe Nunes reaparece na documentação em dois momentos: em primeiro, em abril de

⁹⁰ “professar livremente e de boa vontade”. GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 8.

⁹¹ Cf. nota 6.

⁹² VILLALTA, Luiz Carlos. A Igreja, a sociedade e o clero In: *História de Minas Gerais: As Minas Setecentistas*. 2º ed. Belo Horizonte : Autêntica/ Companhia do Tempo, 2007, v.2, p. 25-57.

⁹³ ROSÁRIO, Antônio do. *Dominicanos em Portugal. Repertório do Século XVI*. Porto: Arquivo Histórico Dominicano Português — Instituto Histórico Dominicano, 1991.

1618, aparece como frade do convento de São Domingos de Lisboa e, em 8 de Junho de 1627, aparece como subprior no mesmo convento.⁹⁴

Outro dado interessante a se destacar, sobre a vida de Filipe Nunes, foi a mudança de nome ocorrida após a sua entrada para São Domingos de Lisboa: Filipe Nunes para Filipe das Chagas.⁹⁵ A transformação do sobrenome era comum durante aquele período, pois, de acordo com Huizinga,⁹⁶ a valorização das chagas de Cristo se deu por duas formas: pela aquisição de relíquias, as quais remetiam à crucificação, e pela incorporação da palavra “Chagas” ao sobrenome. O desconhecimento sobre a vida de Filipe Nunes reflete-se nas discussões que envolvem seu nome. Um exemplo desse debate encontra-se nas colocações dos pesquisadores Fernando de Pamplona e de Esteves Pereira. Pamplona⁹⁷ aponta que o nome de Nunes teria se modificado para Fr. Francisco das Chagas, após sua entrada no convento Dominicano. Diferentemente, o pesquisador Esteves Pereira⁹⁸ defende a adição de “Chagas” ao nome de Filipe.

Assim como existem incertezas com relação à data de nascimento e morte, a formação cultural, artística de Filipe Nunes também é uma incógnita aos historiadores. Dentre as diversas indagações sobre a vida de Filipe Nunes, existe uma que é comum a todos: seria ele um pintor? É difícil afirmar, pois não há documentação que comprove essa dúvida.⁹⁹ Um fragmento do texto de Leontina Ventura corrobora o desconhecimento sobre a formação do tratadista português, pois, de acordo com ela: “[...] sobre seus estudos, os seus mestres, os seus discípulos, as escolas que frequentou e onde terá bebido sua cultura literária artística – Em Portugal? No estrangeiro? – Nada sabemos [...]”.¹⁰⁰ O mesmo desconhecimento sobre a formação deste teórico é compartilhado por Paulo Jorge Pedrosa Santos Gomes: “Da formação de Filipe Nunes, como vimos, nada sabemos.”¹⁰¹

⁹⁴ ROSÁRIO, Antônio do. *Dominicanos em Portugal. Repertório do Século XVI*, Porto: Arquivo Histórico Dominicano Português — Instituto Histórico Dominicano, 1991.

⁹⁵ Esta prática era bastante comum em outras ordens religiosas. A historiadora Leontina Ventura confirma essa questão quando cita vários homens do período, cujos nomes incorporariam o mesmo sobrenome de Nunes. VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 13.

⁹⁶ HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. Tradução: Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

⁹⁷ PAMPLONA, Fernando. Dicionários de pintores e escultores ou que trabalharam em Portugal. Lisboa: [S/N]. 1955. v. 3. p. 148.

⁹⁸ PEREIRA, Esteves; RODRIGUES, Guilherme. *Diccionario Histórico. Chorographico, Biographico, Bibliográfico, Heráldico, Numismático e Artístico*. Lisboa: João Romano Torres & C^a Editores, 1909. v. 5. p. 147.

⁹⁹ Diferentemente de Nunes, Holanda é visto como autor de uma pintura, pois o historiador Joaquim de Vasconcelos avança que a tabuinha *Nossa Senhora de Belém*, presente no Museu Nacional de Arte Antiga, é de sua autoria. SERRÃO, Vítor. *A pintura Maneirista em Portugal*. 2^o Ed. Lisboa: Presença, 1991. p. 23.

¹⁰⁰ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 12.

¹⁰¹ GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras – Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 12.

Mesmo com todas as dificuldades, esse pesquisador busca nas entrelinhas do tratado *Arte Poética*¹⁰² (seu objeto de estudo) alguns aspectos importantes, tais como a atuação de Nunes e os seus antecedentes culturais e intelectuais. Por meio de um estudo metucioso das fontes presentes em *Arte Poética*, que foram ocultadas em sua maioria, Santos Pedrosa Gomes infere o lugar de Filipe Nunes no ambiente cultural do fim do século XVI.

Com efeito, é por meio do estudo da seção *Louvores da Poesia*, parte integrante do tratado *Arte Poética*, que Paulo Jorge Pedrosa Santos Gomes consegue ter a dimensão da erudição de Filipe Nunes. Observa-se que, em um primeiro momento, *Arte da Poética* apresenta algumas fontes de prestígio,¹⁰³ o que leva o leitor a reconhecer o vasto conhecimento de Nunes, no entanto, não foi isso que se notou. Em uma busca mais detalhada, Pedrosa Santos Gomes constatou que *Arte Poética* apoiou-se em uma fonte base muito utilizada em outros textos do período: a obra *Ad verbum Quadragesimaquinta consideratio do Catalogus Gloriam Mundi* de Bartholomaneus Cassanaeus, publicado em 1575. Todavia, o que chamou a atenção é que todas as fontes citadas pelo Dominicano encontram-se no texto de Cassanaeus, o que levou o pesquisador Paulo Jorge Pedrosa a inferir que Filipe Nunes não era tão erudito, pois certamente ele não teria consultado as fontes, apenas as compilando do texto de Bartholomaneus Cassanaeus, sem ao menos consultá-las.¹⁰⁴

Outro aspecto apontado por Paulo Jorge Pedrosa Santos Gomes, e que também demonstra a falta de erudição de Filipe Nunes, é a maneira pela qual se apropriou das referências em seu tratado. Ainda que fosse comum a apropriação – sem qualquer identificação de autoria – de ideias e textos, chama atenção a falta de um discurso crítico e reflexivo em relação às fontes que utilizou.¹⁰⁵ O trecho abaixo confirma a relação que o Dominicano manteve para com as suas fontes:

Filipe Nunes foi mais longe, ao ter procedido a recortes e colagens directas, por meio da tradução, das fontes que intencionalmente omitiu (mas que qualquer humanista do tempo certamente conhecia), configurando o seu texto como um pastiche, por vezes até distorcido pela transladação defeituosa.¹⁰⁶

¹⁰² CHAGAS, Filipe das. *Arte Poética, e da pintura, e symmetria, com principios da perspectiva*. Composta por Philippe Nunes. Lisboa: Pedro Craesbeek, 1615. Nesta referência encontra-se anexada a versão do *Arte Poética*, o que não ocorre com a segunda edição do tratado, publicado em 1767. Infelizmente não tivemos acesso à edição completa de 1615, pois a versão disponível daquele período é o fac-símile reproduzido por Leontina Ventura. Até é possível termos acesso ao documento na Biblioteca Nacional de Portugal, porém, este ainda não se encontra digitalizado, diferentemente da versão de 1767 que está disponível em: < <http://purl.pt/777>>. Acesso em: 20 Abr 2011.

¹⁰³ Tais fontes são: Guillaume Budé: *Annotationes in Quattuor et Viginti Pandectarum Libros*; Francesco Patrizzi: *De Institutione Reipublicae, Ravisius Textor, Officina*, Aulo Gélío, *Noctes Attica*, lib. XV, cap. 24; e Tommaso Garzoni, *La Piazza Universale di Tutte le Professione del Mondo*. Ver: GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *op.cit.* p. 13.

¹⁰⁴ GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra, Coimbra. *loc.cit.*

¹⁰⁵ GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 6.

¹⁰⁶ GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 6.

Ademais, Paulo Jorge Pedrosa Gomes¹⁰⁷ destaca que o tratadista português não fez uso direto dos textos clássicos, uma vez que citou, mas não consultou diretamente as fontes primárias clássicas da teoria poética platônica, tais como o *Fedro* e *Íon*, que são elementos que compuseram a teoria poética platônica. Em relação a isso, o historiador português Aníbal Pinto de Castro¹⁰⁸ diz que Filipe Nunes apropriou-se da interpretação que o humanista italiano Marcílio Ficino (1433-1499) fez das fontes clássicas da poética platônica, não as consultando diretamente. Portanto, aparentemente Filipe Nunes foi muito mais compilador do que propriamente um homem reflexivo em relação ao que lia e estudava.

A sapiência de Filipe Nunes é também colocada em xeque pela análise do título de seu tratado *Arte da Poética e da Pintura, e Simetria, com Princípios da Perspectiva*. Em um primeiro momento, compreende-se que o objetivo do texto era trabalhar a relação entre poesia e pintura, contudo, alguns pontos refutam essa ideia. Nota-se que quando Filipe Nunes cria dois prólogos, um para *Arte Poética* e outro para *Arte da Pintura*, surgem dois tratados distintos, que apenas se comunicam superficialmente.¹⁰⁹ Sobre isso, o pesquisador Paulo Jorge Pedrosa Santos Gomes ressalta que: “[...] Filipe Nunes forjou dois tratados distintos, ligando-os apenas por uma sumária exemplificação diacrônica de teses sobre as relações de equivalência entre ambas as artes no «Prólogo ao Lector.»”¹¹⁰ Assim, vê-se que a postura de Nunes é contrária à de seus contemporâneos, como, por exemplo, a do escritor português Manuel Pires de Almeida¹¹¹ o qual tratou de maneira complexa a relação existente entre pintura e poesia no tratado *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia*,¹¹² publicado em 1633. A pesquisadora Adma Muhana comenta o enfoque do tratado de Manuel Pires de Almeida, afirmando que:

A composição do tratado confirma tal enfoque. Primeiramente a sintonia da poesia e da pintura é posta tanto em termos das causas, como dos efeitos de ambas as artes, restando a questão das suas diferenças restritas à superioridade relativa de uma sobre a outra: o conhecido paragone.¹¹³

¹⁰⁷ GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 14.

¹⁰⁸ CASTRO, Aníbal Pinto de. Os códigos Poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos, seus conteúdos, sua evolução. *Revista da Universidade de Coimbra*, Coimbra, v. 21, 1984. p. 515.

¹⁰⁹ GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 15.

¹¹⁰ GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 16.

¹¹¹ Infelizmente não foi possível identificar a data de nascimento e morte de Manuel Pires de Almeida.

¹¹² MUHANA, Adma. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: EdUSP/Fapesp, 2002.

¹¹³ MUHANA, Adma. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: EdUSP/Fapesp, 2002. p. 46.

Do mesmo modo que o pesquisador Paulo Jorge Pedrosa Santos Gomes, Leontina Ventura procurou investigar a erudição de Filipe Nunes com o fim de suprir as lacunas existentes sobre a formação deste Dominicano. Ventura¹¹⁴ defende a ideia de que a formação intelectual de Filipe Nunes ocorreria, de fato, somente após sua entrada no convento de São Domingos de Lisboa, em 1591. Compreende-se que a pesquisadora portuguesa utiliza fontes que elucidam a relação que a Ordem Dominicana mantinha para com a arte e a literatura, como, por exemplo, a obra *Memorie dei piu illustri architetti, pittori ed scultori domenicani* (1878), do escritor religioso Machese. Observa-se que essa obra comprova a valorização das artes em geral pelos Dominicanos, pois: “ Em nenhuma ordem religiosa floresceram tantos artistas, pintores, escultores, arquitetos, miniaturistas como na ordem dominicana.”¹¹⁵ Assim, Leontina Ventura¹¹⁶ afirmou que Filipe Nunes adquiriu toda a sua formação intelectual no claustro, pois teria sido a partir do contato com a Ordem Dominicana que ele produziu as suas outras obras religiosas.

Contrariando a posição de Ventura sobre a formação do teórico Dominicano, Gomes¹¹⁷ defende que a ideia de Filipe Nunes produzir suas obras em regime de clausura no convento de São Domingos de Lisboa é equivocada, uma vez que não haveria respaldo documental para essa afirmação. Aliás, ao contrário de Ventura, desde o início do seu estudo, Gomes vem apontando a falta de conhecimento de Filipe Nunes em relação às suas fontes, uma vez que o tratadista português não se preocupou em “[...] em ser exaustivo, ou de alardear muita erudição, que provavelmente não deveria ir além do que expôs [...]”.¹¹⁸

1.2 Referências bibliográficas: o tempo de Filipe Nunes

¹¹⁴ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 16.

¹¹⁵ MARCHESE. *Memorie dei piu illustri architetti, pittori ed scultori domenicani*, 4ª ed, Bolonia, 1878. Observa-se que Ventura não traz mais informações sobre quem teria sido Marchese, no entanto, a historiadora portuguesa traz fontes que subsidiaram nosso entendimento sobre o olhar dos dominicanos para a arte e para o conhecimento. Ver em: VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 16. MARCHESE. *Memorie dei piu illustri architetti, pittori ed scultori domenicani*, 4ª ed, Bolonia, 1878

¹¹⁶ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 15.

¹¹⁷ GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 9.

¹¹⁸ GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 16.

Faz-se necessário para esta dissertação empreender um levantamento bibliográfico dos trabalhos que referenciaram Filipe Nunes e, nesse sentido, observa-se que as publicações consultadas não elegeram o estudo de Filipe Nunes como objetivo principal e, por essa razão, apenas o referenciaram de maneira sucinta. Com o fim de buscar esses estudos, basear-se-á em Leontina Ventura,¹¹⁹ visto que o seu trabalho forneceu uma síntese dos autores que de alguma forma citaram Filipe Nunes e seu tratado. Seguindo uma cronologia, nas linhas a seguir apresentar-se-ão: em um primeiro momento, alguns estudos do século XVIII e XIX e, em segundo, os trabalhos mais recentes.

Produzida ainda no século XVIII, a obra *Bibliotheca Lusitana*,¹²⁰ do português Diogo Barbosa Machado, referenciou Filipe Nunes de maneira elogiosa ao dizer que: “Foi muito perito nas Artes da Pintura e da Poesia e não menos versado nas letras humanas, e nas lições dos Santos Padres [...]”.¹²¹ Além disso, Barbosa Machado destaca o valor de obras como a *Arte Poética e da Pintura* e o *Rosário de Nossa Senhora*, do mesmo tratadista. Observa-se que a *Bibliotheca Lusitana* também serviu de base para estudos posteriores, como a *Regras da Pintura* (1815), do historiador José da Cunha Taborda, o qual elogiou a *Arte Poética, e da Pintura, e Simetria com alguns Princípios da Perspectiva*. No *Regras da Pintura*, Taborda descreve Filipe Nunes deste modo:

Sabemos que pelo o que dele se acha escrito, exercitará com muito gosto e inclinação a pintura, e que a ela consagrará uma boa parte dos seus dias, e dos seus melhores desvelos, devendo-lhe ficar privativamente a gloria de ser o primeiro, que no nosso país, e nosso idioma publicou por meio da imprensa.¹²²

Ademais, acredita-se que além de Taborda, é possível imaginar que outros estudiosos do século XVIII conheceram Filipe Nunes por meio da obra do escritor Diogo Machado Barbosa.¹²³ Compreende-se que uma das hipóteses que podem ter levado a reedição de *Arte da Pintura*, em 1767, esteja na curiosidade que foi despertada em outros autores, a partir dos estudos de Diogo Barbosa Machado e seus contemporâneos.

¹¹⁹ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. pp. 13-15.

¹²⁰ MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana histórica, critica e cronologia*, Lisboa: Oficina Ignácio Rodrigues, 1747. tomo II, p. 68-69. Disponível em: //bdigital.sib.uc.pt/bduc/Biblioteca_Digital_UCFL/digicult/UCFL-CF-E-9-1_4/globalItems.html. Acesso em: 17 fev. 2013.

¹²¹ MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana histórica critica e cronologia*, Lisboa: Oficina Ignácio Rodrigues, 1747. tomo II, p. 68.

¹²² TABORDA, José da Cunha. *Regras da Pintura*. Lisboa: Impressão Régia. 1815. p. 183.

¹²³ MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana histórica critica e cronologia*, Lisboa: Oficina Ignácio Rodrigues, 1747. tomo II, p. 69.

Outras obras do século XVIII também chamaram a atenção para Filipe Nunes. A *Bibliotheca Hispana Nova*, publicada em 1733 pelo estudioso Nicolás Antônio,¹²⁴ empreendeu uma espécie de inventário das obras de vários escritores espanhóis. Dentre os autores citados, encontra-se Filipe Nunes, cuja obra possivelmente circulara na Espanha devido ao período da União Ibérica (1580-1640). Já o dicionário do clérigo Raphael Bluteau¹²⁵ também se lembrou de Nunes, pois, em um dos seus verbetes, discorre sobre o Dominicano. Além dos estudos de Nicolás Antônio e Raphael Bluteau, o tratadista português é também lembrado em outras obras que tratam de assuntos gerais, como as enciclopédias e os dicionários. Na *Encyclopedia Portuguesa Ilustrada* de Maximiliano Lemos,¹²⁶ o Dominicano ganha apenas uma referência breve, já a *Grande Enciclopédia Portuguesa e brasileira* Nunes é definido por meio de dois adjetivos: “[...] sábio e curioso [...]”.¹²⁷ O historiador Arsênio Sampaio de Andrade também elogia Filipe Nunes no *Dicionário histórico e biográfico de artistas técnicos Portugueses, séculos XVI-XX*, publicado em 1959. No fragmento abaixo se comenta que Nunes:

Dedicou-se muito à poesia lírica e cânticos místicos, letras clássicas e, especialmente, à pintura em que foi mestre. Escreveu sobre o sistema de pintura, deixando-nos um trabalho valioso a que deu o nome de Arte Poética; e outro também de grande merecimento, intitulado Poesia e Simetria com princípios de perspectiva (1615) e ainda outras obras. Foi o primeiro, em Portugal, que escreveu sobre a pintura.¹²⁸

Considerando o fragmento anterior, vê-se que o mesmo ocorreu com o historiador Esteves Pereira,¹²⁹ pois esse ressaltou também a dedicação de Nunes em relação à poesia e à pintura. Ainda comentando o trecho anterior de Arsênio Sampaio, Leontina Ventura¹³⁰ chama a atenção para o fato desse mesmo historiador desconhecer o tratado de Francisco de Holanda, anterior ao tratado de Filipe Nunes sobre a pintura.

¹²⁴ ANTÔNIO, Nicolás. *Bibliotheca Hispana Nova*, Madrid: Ibarra, 1733. Disponível em: <<http://www.fsanmillan.es/biblioteca/nicolas-antonio-bibliotheca-hispana-vetus-bibliotheca-hispana-nova-tomo-i>>. Acesso em: 15 jun. 2013.

¹²⁵ BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico* [...] Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 - 1728. 8.v, p 573-574. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>>. Acesso em: 16 mar 2011.

¹²⁶ LEMOS, Maximiliano de (org.). *Enciclopédia portuguesa ilustrada. Dicionário universal*. Porto: Lemos & C^a, [1900-09]. v.7.

¹²⁷ *GRANDE enciclopédia portuguesa e brasileira*. Lisboa-Rio de Janeiro: Enciclopédia, [1935-1960?]. p. 574.

¹²⁸ ANDRADE, Arsênio Sampaio de. *Dicionário histórico e biográfico de artistas técnicos Portugueses, séculos XVI-XX*. Lisboa: [s.n]. 1959. p. 48.

¹²⁹ PEREIRA, Esteves; RODRIGUES, Guilherme. *Diccionario Histórico. Chorographico, Biographico, Bibliográfico, Heráldico, Numismático e Artístico*. Lisboa: João Romano Torres & C^a Editores, 1909. v. 5, p. 147.

¹³⁰ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 14.

Do mesmo modo que Esteves Pereira e Arsênio Sampaio, o memorialista Cirilo Volkmar Machado¹³¹ enalteceu a figura de Filipe Nunes ao dizer que: “Era sábio e muito curioso, de Pinturas, e iluminações, de quem escreve hum livrinho, que corre impresso com o título Arte da Pintura, por Filipe Nunes, natural de Vila Real.”¹³² Chama a atenção o fato do teórico Dominicano aparecer elencado em uma obra que procurou enumerar artistas importantes. A pesquisadora Luísa Arruda¹³³ ressalta o prestígio da obra do memorialista no século XIX, uma vez que foi dedicada à prevenção do esquecimento dos homens ilustres portugueses, tal como o fez Giorgio Vasari (1511-1574) no século XVI. Tendo em vista a informação de Arruda, infere-se a importância do tratado *Arte Poética, e da Pintura, e Simetria com alguns Princípios da Perspectiva*, uma vez que a obra de Filipe Nunes foi referenciada por Volkmar Machado, em sua obra que discutia sobre os homens que contribuíram de alguma forma para a arte portuguesa.

Ainda no século XIX, o escritor Francisco da Silva Telles Castro da Silva comenta sobre o lugar de Filipe Nunes, em dicionário sobre pintura e pintores, ao colocá-lo como:

Foi um pintor de grande merecimento e um poeta muito apreciado. Os seus escritos são tidos com grande estimação pelos sábios [...] foi o primeiro homem em nosso paiz escreveu sobre a pintura, como atesta seu livro Arte Poética, Arte da Pintura. Professou o Instituto da Ordem dos Pregadores, no convento de Lisboa, a 4 de novembro de 1591, tomando o nome de Frei.Filipe das Chagas.¹³⁴

O fato de Filipe Nunes ser um Dominicano, professo no convento de São Domingos de Lisboa, levou à busca por estudos que se dedicassem a investigar os Dominicanos, pois talvez fosse possível encontrar, algum trecho ou documento, que fizesse referência ao tratadista português. A obra *História de São Domingos do Frei Lucas Santa Catarina* é um exemplo, visto que elucidou sobre Nunes e seu tratado ao dizer que: “Fr. Filipe das Chagas escreveu um volume, com o título de Arte poética, Pintura, Symmetria, e Perspectiva, e outro, que intitulou Rosário da Senhora.”¹³⁵ Seguindo a mesma linha da obra do Fr. Lucas Santa Catarina, tem-se a obra *Dominicanos em Portugal*.

¹³¹ MACHADO, Cirilo Volkmar. *Colecção de memorias, relativas à vida dos escultores, pintores, arquitetos, gravadores portugueses, e dos estrangeiros que estiveram em Portugal*. Lisboa: Impressão de Victorino Rodrigues da Silva, 1823. pp.35-36.

¹³² MACHADO, Cirilo Volkmar. *Colecção de memorias, relativas à vida dos escultores, pintores, arquitetos, gravadores portugueses, e dos estrangeiros que estiveram em Portugal*. Lisboa: Impressão de Victorino Rodrigues da Silva, 1823. p.36.

¹³³ ARRUDA, Luísa. As leituras solitárias de Cirilo Volkmar Machado e o ensino das artes do desenho. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (org.). *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 105.

¹³⁴ DA SILVA, Francisco da Silva Telles de Castro. *Pintura Simples*. Lisboa: Typografia do Comércio, 1898. tomo I, pp. 199-198.

¹³⁵ CATARINA. Fr. Lucas Santa. *História São Domingos*. 3ª Ed. Lisboa: Typografia Do Panorama, 1866. v. 4, p. 415. Disponível em: <<http://arquivodigital-7cv.blogspot.com.br/2011/01/primeira-parte-da-historia-de-s.html>>. Acesso em: 1º jul. 2013.

Repertório do Século XVI,¹³⁶ publicado em 1991 pelo Fr. Antônio do Rosário. Com efeito, destaca-se que a obra de Fr. Antônio do Rosário em função de dois aspectos: primeiramente, porque oferece a localização de outras fontes – ainda não consultadas – que podem auxiliar a compreender um pouco mais sobre a trajetória de Filipe Nunes; em segundo, por fornecer informações biográficas inéditas, como foi comprovado no trabalho de Paulo Jorge Pedrosa Santos Gomes. Observa-se que o estudo de Pedrosa Santos Gomes foi enriquecido por uma carta pessoal do Frei Antônio do Rosário¹³⁷ (endereçada ao professor Doutor Aníbal Pinto de Castro), a qual trouxe informações inéditas, retiradas do livro *Dominicanos em Portugal. Repertório do Século XVI*. Não foi possível ter acesso à obra do frei, entretanto, acredita-se que esta pode ser um ponto de partida importante para elucidar algumas questões obscuras que ainda permanecem sobre a vida do Dominicano.

Acrescidos aos elogios e exaltações, encontram-se também os juízos negativos sobre *Arte Poética, e da Pintura, e Simetria com alguns Princípios da Perspectiva. A Descrição analytica da execução da Estátua Equestre*,¹³⁸ escrita por Joaquim Machado de Castro em 1810, categoriza o texto de Filipe Nunes de forma negativa, ao dizer que: “[...] havia Filipe Nunes dado ao prelo em volume duas Artes, uma Poética outra de Pintura, ambas de igual merecimento que é bem pouco.”¹³⁹ Apropriando-se dessa opinião negativa de Machado de Castro, o escritor luso Inocêncio Francisco da Silva¹⁴⁰ também desmerece Nunes ao reproduzi-la no seu *Dicionário Bibliográfico Português*, publicado em 1926. A visão negativa de Inocêncio Francisco da Silva em relação ao *Arte Poética, e da Pintura, e Simetria com alguns Princípios da Perspectiva* é justificada por seu desconhecimento do texto de Nunes, uma vez que este se utiliza dos argumentos de Machado de Castro. Prova disso encontra-se no fato de Inocêncio Francisco da Silva informar que a data de publicação de *Arte da Pintura* de Filipe Nunes teria sido em 1616, ao invés de 1615, como exposto no *A Descrição analytica da execução da Estátua Equestre*. De acordo com Leontina Ventura,¹⁴¹ a obra de Machado Castro apresentou um erro tipográfico em relação à data de publicação de *Arte da Pintura*, pois em um trecho se diz que o tratado de Filipe Nunes teria sido produzido cento e dezoito anos antes da

¹³⁶ ROSÁRIO, Antônio do. *Dominicanos em Portugal. Repertório do Século XVI*, Porto: Arquivo Histórico Dominicano Português — Instituto Histórico Dominicano, 1991.

¹³⁷ Carta do Frade Antônio do Rosário ao professor Doutor Aníbal Pinto de Castro, escrita em 08 de Fevereiro de 1994. In: GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 7.

¹³⁸ CASTRO, Machado de. *A Descrição analytica da execução da Estátua Equestre*, Lisboa: Imp. Regia, 1810. Disponível em: <<http://purl.pt/960/4/>>. Acesso em: 13 mar. 2013.

¹³⁹ CASTRO, Machado de. *A Descrição analytica da execução da Estátua Equestre*, Lisboa: Imp. Regia, 1810. p.12. Disponível em: <<http://purl.pt/960/4/>>. Acesso em: 13 mar. 2013.

¹⁴⁰ SILVA, Inocêncio Francisco da. *Dicionário Bibliográfico Português*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1926. v.2, pp 303-304.

¹⁴¹ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 14.

publicação do *Artefactos Symmeatricos* (1733), do Padre Ignácio da Piedade Vasconcelos, ou seja, em 1615.

Em meados do século XIX, é publicada outra obra que também faz referência a Filipe Nunes: *O Dictionnaire histórico-artistique du Portugal*¹⁴² de Atanay Raczyński, publicado em 1847. Nesta obra, Raczyński cita a opinião do diretor da Academia das Artes, Francisco de Souza Loureiro, para depreciar o texto de Nunes. Sobre *Arte Poética e da Pintura*, o diretor da Academia das Artes diz que:

Ce petit livre dont semble annoncer des renseignements intéressant, contient des détails insignifiants sur la peinture et sur la poésie. Cependant il est devenu rare et il a la réputation d'être classique sous la rapport du style e du langage; au fond, il a peu de mérite et n'est guère digne d'éloge.¹⁴³

Em outro verbete do *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*, Raczyński destaca alguns dados biográficos sobre Filipe Nunes e informa a fonte consultada:

Nunes (Philippe) ou Frère Philippe das Chagas (des plaies), auteur d'ouvrage intitule Arte da Pintura, symmetria, e perspectiva, 1615. (Voyez, *Lettres* p. 143, 475) [...] Taborda dit de Nunes qui il est né á Villa Real Trás Montes, de Belchior Martins e Guiomar Nunes [...] Voyez Barbosa, Bibliotheca Lusitana, Tomi II, page 68[...].¹⁴⁴

Existem também trabalhos mais recentes que referenciaram Filipe Nunes, os quais são passíveis de alguns equívocos. O primeiro estudo é da historiadora francesa Sylvie Deswarte,¹⁴⁵ cujo livro, *Les Enluminures de la leitura nova* (1987), apontou Nunes como um pintor ao considerá-lo “[...] como um dos mais célebres artistas de Portugal [...]”¹⁴⁶ Diante das colocações da historiadora francesa, uma indagação surge: como é possível afirmar que Filipe Nunes era um pintor se não havia como provar isso? Talvez essa questão possa ser respondida por meio de uma pesquisa com documentação inédita. Já o estudo do historiador Antônio Manuel Gonçalves é outro exemplo

¹⁴² RACZYNSKI, Atanay. *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*. Paris: Libraires-Éditeurs, 1847. Disponível em: <<http://purl.pt/6391>>. Acesso em: 3 dez. 2012.

¹⁴³ Nesta citação, Francisco de Souza Loureiro disse que: “Essa pequena obra parece anunciar ensinamentos interessantes, mas contém detalhes insignificantes para a pintura e a poesia. O fato de parecer interessante é devido a reputação de ser clássico pelo título, estilo e linguagem. Entretanto, na verdade, ele não é digna nem de um pouco de mérito e nem de elogio, portanto, embora seu título remeta a ensinamentos interessantes”. RACZYNSKI, Atanay. *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*, Paris: Libraires-Éditeurs, 1847. pp. 179-180. Disponível em: <<http://purl.pt/6391>>. Nesta citação, Francisco de Souza Loureiro disse que: Essa pequena obra parece anunciar ensinamentos interessantes, mas contém detalhes insignificantes para a pintura e a poesia.

¹⁴⁴ “Nunes ou frei Philippe das Chagas (das feridas), autor da obra intitulada, Arte da Pintura, symetria e perspectiva, 1615. (Ver, *Cartas* p. 143, 475) [...] Taborda diz que Nunes nasceu em Vila Real Trás Montes, filho de Belchior Martins e Guiomar Nunes [...] Ver Barbosa, Bibliotheca Lusitana, Tomo II, page 68 [...]” RACZYNSKI, Atanay. *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*, Paris: Libraires-Éditeurs, 1847. p. 129.

¹⁴⁵ A historiadora francesa dedicou-se ao estudo da obra do tratadista Francisco de Holanda. Vê: DESWARTE, Sylvie. *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*: Tradução: Maria Alice Chicó. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.

¹⁴⁶ DESWARTE, Sylvie. *Les Enluminures de la Leitura Nova*, Paris: [s/n], 1977. pp. 19 e 136.

passível de contradições, pois, em sua obra *Historiografia da Arte em Portugal*,¹⁴⁷ o tratado *Arte da Pintura, simetria e perspectiva*, de Filipe Nunes, é caracterizando como sendo do “tipo holandiano”, ou seja, um tratado que seguiu o *Da Pintura Antiga* (1548) de Francisco de Holanda (1517-1585). Ainda não é possível afirmar esse aspecto do tratado de Nunes, pois a única evidência que existe entre os textos de Holanda e de Nunes é o fato de ambos exaltarem a pintura como arte nobre e liberal, pois sob o ponto de vista específico do conteúdo há diferenças significativas.

Assim como Sylvie Deswarte e Antônio Manuel Gonçalves, o historiador Vítor Serrão abordou o Dominicano português. Diferentemente de outros pesquisadores, Serrão dedicou muitas referências a Filipe Nunes em vários dos seus trabalhos, no entanto, suas colocações assemelham-se às de outros pesquisadores ao tratá-lo como “O autor deste tratado maneirista de defesa da liberalidade e nobreza da pintura foi Filipe Nunes, nome de baptismo dominicano Frei Filipe das Chagas [...]”.¹⁴⁸ Outro exemplo de referência a Nunes encontra-se no *A pintura Protobarroca em Portugal* (2000), pois, nesta, Serrão acrescenta uma informação em relação a *Arte da Pintura* ao dizer que: “Por acrescidas razões o português Filipe Nunes [...] intitulou o seu interessante e muito difundido tratado de 1615, *Arte Poética, & da Pintura*, dividindo em duas partes, uma dedicada à Poesia, outra à Pintura, à Simetria e à Perspectiva.”¹⁴⁹ Vítor Serrão ainda acrescenta que:

Uma obra como o tratado *Arte Poética e da Pintura* de Filipe Nunes (um pintor de Vila Real que integrou depois a ordem dominicana sob o nome de Frei Filipe das Chagas), dado à estampa em 1615 e que recebeu algum sucesso no mercado.¹⁵⁰

No fragmento anterior é possível notar que Filipe Nunes é colocado como pintor por Vítor Serrão. Essa dúvida percorreu nossa investigação, visto que os documentos que poderiam comprovar essa afirmação não foram encontrados e, além disso, o fato de escrever sobre pintura não significa que fosse um pintor. Além de Vítor Serrão, o trabalho do pesquisador Nuno Saldanha¹⁵¹ também tentou compreender o lugar do tratado de Filipe Nunes, pois, ao investigar o universo da literatura artística portuguesa, foi possível elucidar algumas das escolhas feitas por Nunes.

Filipe Nunes (Frei Filipe das Chagas), embora não saliente e particularmente os paralelismos deixa-nos uma *Arte Poética e da Pintura* que se mostra bastante importante no contexto nacional, granjeando ao mesmo tempo uma notável

¹⁴⁷ GONÇALVES, Antônio Manuel. *Historiografia da Arte em Portugal*. Coimbra, 1960. p.12.

¹⁴⁸ SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. p. 231.

¹⁴⁹ SERRÃO, Vítor. *A pintura protobarroca em Portugal 1612-1657*. Lisboa: Edições Colibri, 2000. p. 132.

¹⁵⁰ SERRÃO, Vítor. *Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635)*. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa. Scribe. 2011.p. 77.

¹⁵¹ SALDANHA, Nuno (org). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

consideração dos leitores que levaria à sua reedição em 1767 (numa versão reduzida apenas à parte que trata da Pintura, o que é sintomático do reduzido valor que a obra tinha para os poetas) e à sua constante citação pelos críticos [...].¹⁵²

No estudo empreendido pelo historiador espanhol José Manuel Simões Ferreira,¹⁵³ construiu-se uma síntese de tratados ibéricos de pintura e arquitetura, dentre os quais se encontra *Arte Poética, e da Pintura, e Simetria com alguns Princípios da Perspectiva*. Sobre este texto, o historiador comenta sobre a proposta do tratado de Filipe Nunes:

Philippe Nunes publica em 1615, em Lisboa, *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, que trata daquilo que o título indica, e de um modo fácil para copiar uma cidade, ou qualquer coisa, baseando-se numa quadrícula ou grade de pintura e num ponto de referência fixo e proeminente, como uma torre, que serviria para orientação.¹⁵⁴

Outra pesquisadora que merece destaque é Cândida Teresa Pais Ruivo Pires,¹⁵⁵ cujo trabalho dedicou uma pequena parte em discorrer sobre a tratadística em Portugal e neste tópico cita Filipe Nunes. Pela análise da investigação realizada, é possível dizer que a historiadora reuniu os autores que trataram de Filipe Nunes, tais como: José da Cunha Taborda, Machado de Castro e Leontina Ventura. A mesma historiadora teceu elogios a *Arte da Pintura*, destacando o propósito do Dominicano: “divulgar o conhecimento escondido, para que depois com esse se possam, pela prática, descobrir outros.”¹⁵⁶

Durante a busca por autores que referenciaram Filipe Nunes, foi encontrado um artigo bastante interessante com o título: *Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes*. De autoria do restaurador Antônio João Cruz,¹⁵⁷ o artigo trata sobre os pigmentos e corantes, presentes em *Arte Poética, e da Pintura, e Simetria com alguns Princípios da Perspectiva*. Diferentemente dos outros estudos anteriores, este chamou a atenção para a importância do tratado técnico. Embora o trabalho de Antônio João Cruz aborde de forma inédita o tratado técnico, vê-se que o pesquisador repete o mesmo mantra em relação à vida de Nunes: “Sobre o autor apenas se sabe que era natural de Vila Real e que, em 1591, entrou

¹⁵² *Idem. Ibidem.* pp. 176-177.

¹⁵³ FERREIRA, José Manoel Simões. *História da teoria da arquitectura no Ocidente: de forma resumida e como guião para o seu estudo mais aprofundado*. Lisboa: Vega, 2010.

¹⁵⁴ FERREIRA, José Manoel Simões. *História da teoria da arquitectura no Ocidente: de forma resumida e como guião para o seu estudo mais aprofundado*. Lisboa: Vega, 2010. p. 52.

¹⁵⁵ PIRES, Cândida Teresa Pais Ruivo. *Artefatos Simetricos e Geometricos*. 2001. 202f. Dissertação (Mestrado em Teorias da Arte) – Faculdade de Belas Artes. Universidade de Lisboa, Lisboa.

¹⁵⁶ PIRES, Cândida Teresa Pais Ruivo. *Artefatos Simetricos e Geometricos*. 2001. 202f. Dissertação (Mestrado em teorias da Arte) – Faculdade de Belas Artes. Universidade de Lisboa, Lisboa. pp. 35-40.

¹⁵⁷ CRUZ, António João. *Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes*. *Conservar Património*, Lisboa, 6, 2007. Disponível em: <<http://ciarte.no.sapo.pt/textos/fichas/200707.html>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

para o Convento dos Dominicanos de Lisboa, onde professou, tendo mudado o nome para Frei Filipe das Chagas.”¹⁵⁸

Não se pode esquecer das reflexões do historiador português José Fernandes Pereira. Em um capítulo publicado no livro *Tratados de Arte em Portugal*, o pesquisador desqualifica o valor de *Arte da Pintura*, de Filipe Nunes, ao dizer que o escultor Machado de Castro, ao publicar *A Descrição analytica da execução da Estátua Equestre*, “[...] teve por objetivo preencher o vazio da cultura artística portuguesa, já que antes dele apenas Filipe Nunes e o Padre Inácio da Piedade Vasconcelos haviam escrito obras que são ambas de igual merecimento, que é bem pouco.”¹⁵⁹

Além dos pesquisadores estrangeiros supracitados, existem também historiadores brasileiros que referenciaram Filipe Nunes e seu tratado *Arte da Pintura*, tais como: Camila Santiago, Magno Mello e Raquel Quinet Pífano e Célio de Macedo. Em seus estudos, esses pesquisadores investigaram sobre quem teria sido Filipe Nunes, no entanto, tiveram a mesma dificuldade enfrentada, isto é, a falta de uma documentação inédita que comprovasse, por exemplo, que o Dominicano fosse um pintor.

A historiadora Camila Santiago¹⁶⁰ defendeu em sua tese de doutorado, *Usos e impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro no século XVIII e XIX*, que o tratado *Arte da Pintura* de Filipe Nunes esteve presente em inventários de pintores mineiros, como, por exemplo, os livros do pintor Francisco Xavier Carneiro (1765- 1840), descobertos no misterioso baú de sua mulher, D. Theodora. Dentre os livros citados no inventário, encontra-se o *Arte da Pintura* (sem autoria), no entanto, aventa-se a hipótese deste tratado ser o *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*. O fato de *Arte da Pintura* ser o de Filipe Nunes é questionável, uma vez que existiriam vários *Artes da Pintura*¹⁶¹ sem identificação ou de outros autores, e que também foram elencados em outros inventários de pintores. Infelizmente o desaparecimento dos bens inventariados de Francisco Xavier Carneiro impossibilita a verificação se o texto encontrado no baú era ou não o de Nunes.

¹⁵⁸ *Idem. Ibidem.* p 40.

¹⁵⁹ PEREIRA, José Fernandes. De artesão a Artista. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (Org.). *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 97

¹⁶⁰ SANTIAGO, Camila. *Usos e impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro no século XVIII e XIX*. 2009. 350f. Tese (doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. p. 128.

¹⁶¹ Pode-se ver que existiriam outros textos intitulados como *Arte da Pintura*, A pesquisadora Camila Santiago aventa que circularam em Minas Gerais: o *Arte de la Pintura* (1649) do espanhol Francisco Pacheco. Existe também o a *Arte da Pintura* de C.A Do Fresnoy, traduzido para o português por Jeronymo de Barros Ferreira (1750-1803), publicado em 1801, pela tipografia do Arco de Cego. Da mesma tipografia, ocorreu a tradução do compêndio de Geraldo Lairesse, *O grande Livro dos Pintores ou Arte da Pintura* (1801). SANTIAGO, Camila. *Usos e impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro no século XVIII e XIX*. 2009. 350f. Tese (doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. p.128.

É relevante salientar ainda o estudo do pesquisador Célio Macedo,¹⁶² cujo objetivo foi o de analisar o fazer artístico na época do ciclo do ouro, em Minas Gerais. Ao discorrer sobre a prática dos pintores mineiros, Macedo elenca vários tratados que podem ter servido à prática dos pintores mineiros, dentre os quais se encontra *Arte da Pintura* de Filipe Nunes, sendo considerado: “[...] o mais interessante dos tratados aqui relacionados é o do português Felipe Nunes (nome de batismo do dominicano Frei Felipe das Chagas), *A Arte da Pintura*, publicado em 1615, na cidade de Lisboa.”¹⁶³ É difícil considerar que o *Arte da Pintura* de Nunes tenha servido para a prática dos pintores, pois a simetria e a perspectiva não foram ensinadas de modo pedagógico ou didático pelo Dominicano. Além disso, acredita-se que o tratado técnico, o qual se dedica a expor receitas de pigmentos, possa ter sido utilizado pelos pintores mineiros, porém, é algo difícil de comprovar, uma vez que as receitas apresentadas por Filipe Nunes deveriam ser testadas quimicamente.

De todos os estudos elencados até o momento, o que mais se destacou foi aquele da historiadora Raquel Quinet Pífano, pois a mesma dedicou algumas publicações¹⁶⁴ ao tratadista português. Observa-se que em um dos seus artigos, o *Ut Pictura Poesis no tratado de Philippe Nunes*, Quinet Pífano¹⁶⁵ coloca que o *Arte Poética, e da Pintura, e Symmetria, com princípios da Perspectiva* foi importante: primeiro, por ter sido publicado em Portugal, onde normalmente os textos eram redigidos e publicados em menor quantidade; segundo, por exigir do pintor um conhecimento técnico que, em última instância, reforçaria os conceitos retóricos-poéticos antigos, os quais sustentariam a equiparação entre o pintor e o poeta.

Por fim, também o historiador Magno Mello¹⁶⁶ discorre sobre o teórico Dominicano, em sua pesquisa intitulada *Perspectiva Pictorum as arquiteturas ilusórias nos tetos pintados em Portugal no século XVIII*. Para estudar os tratados que versaram sobre falsas arquiteturas no século XVIII, fez-se uma busca por tratados anteriores, dentre os quais se encontra o *Arte da Pintura* de Filipe Nunes.

¹⁶² ALVES, Célio Macedo. *Artistas e irmãos: o fazer artístico no ciclo do ouro mineiro*. 1997. 250f. Dissertação (mestrado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e ciências sociais da Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo.

¹⁶³ ALVES, Célio Macedo. *Artistas e irmãos: o fazer artístico no ciclo do ouro mineiro*. 1997. 250f. Dissertação (mestrado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e ciências sociais da Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo. p. 174.

¹⁶⁴ Veja: PÍFANO, Raquel Quinet. Humanismo, retórica e pintura colonial. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 26, 2006, São Paulo. *Anais do XXVI Colóquio do CBHA*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/pre_textuais.pdf>. Acesso em: 10 out. 2011; PÍFANO, Raquel Quinet. Desenho e Idea na tratadística da pintura lusitana. In: Colóquio Comitê Brasileiro de História da Arte, 31, 2011, Campinas, SP. *[Com/Con] tradições na História da Arte*. Campinas: CBHA, 2011. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2011/anais/pdfs/raquel_quinet_anaiscbha2011.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2013.

¹⁶⁵ PÍFANO, Raquel Quinet. *Ut Pictura Poesis no tratado de Philippe Nunes*. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 24, 2004, Belo Horizonte, MG. *Anais do XXIV Colóquio do CBHA*. Belo Horizonte: [s/n], 2004. p.1 Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/textos/89_raquel_pifano.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2012.

¹⁶⁶ MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva Pictorum as arquiteturas ilusórias nos tetos pintados em Portugal no século XVIII*. 2002. 4 pt. Tese (Doutoramento). Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Universidade de Nova Lisboa, Lisboa.

Diferentemente de outros historiadores, Magno Mello faz uma investigação do aspecto técnico do tratado, e ao comentar sobre a configuração da perspectiva apresentada no tratado de Nunes, conclui que a representação perspectiva, exposta em *Arte da Pintura*, encontrava-se subordinada aos conceitos de óptica ou aos da perspectiva *naturalis*.¹⁶⁷

Nas próximas linhas deste trabalho surgirão novas referências, entretanto, nesse primeiro momento, objetivamo-nos a elencar os estudos considerados relevantes por dedicarem-se a localizar o tratado e a figura de Filipe Nunes.

1.3 A produção literária de Filipe Nunes

Além de textos como *Arte Poética, e da Pintura, e Symmetria com princípios da perspectiva*, Filipe Nunes também foi conhecido por produzir obras religiosas, tais como: *Memorial da Confissão, Um Modo Breve de Meditação da Paixão, repartidas pelos dias da semana*, o *Rosário da Nossa Senhora*. De fato, é possível notar que a presença das obras devotas foi bastante considerável na produção literária do Dominicano, embora não tenha sido possível ter acesso a esses textos, exceto o *Um Modo Breve de Meditação da Paixão, repartidas pelos dias da semana* (1633).¹⁶⁸ Antes de discorrer sobre esta obra devota, comentar-se-ão alguns aspectos do tratado de pintura de Filipe Nunes.

Observa-se que o tratado *Arte da Pintura* teve duas impressões, uma em 1615, e outra em 1767. Esta última versão, editada e impressa em Lisboa, pelo impressor Joao Baptista Álvares, apresenta uma diferenciação em relação à de 1615, visto que ela seria reeditada com o título: *Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva*, excluindo, portanto, o *Arte Poética*. O que pode ter motivado a publicação da edição do século XVIII, segundo a historiadora Leontina Ventura,¹⁶⁹ foi o fato de existirem poucas amostras da versão de 1615, provavelmente desaparecidas em função do terremoto de 1755, o qual destruiu muitas bibliotecas. Além disso, Ventura constata que se encontraram poucas

¹⁶⁷ MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva Pictorum as arquiteturas ilusórias nos tetos pintados em Portugal no século XVIII*. 2002. 4pt. Tese (Doutoramento). Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Universidade de Nova Lisboa, Lisboa. 2002. pp. 415-416.

¹⁶⁸ CHAGAS, Fillipe das. *Um Modo Breve de Meditação da Paixão, repartidas pelos dias da semana*. In: CALVO, Pedro; *Paraphrasis do Psalmo Beati Immaculati in Via 118*. Lisboa: João Rodrigues, 1633. Disponível em: <<http://catalogo.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1J735V2386625.704132&profile=bn&source=~!bnp&view=subscriptionsummary&uri=full=3100024~!439106~!6&ri=1&aspect=subtab96&menu=tab20&ipp=20&spp=20&staffonly=&term=Filipe+das+Chagas&index=.AW&uindex=&aspect=subtab96&menu=search&ri=1>>. Acesso em: 12 dez. 2012.

¹⁶⁹ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. pp. 21-22.

cópias da segunda edição, o que pode ser justificado por duas questões: ou por ter tido maior êxito que a primeira ou por ter sido de tiragem inferior, devido ao seu insucesso.

No estudo deste tratado, é interessante tentar compreender os motivos que levaram Filipe Nunes a publicar o tratado da pintura e poesia, em 1615, entretanto, é interessante lembrar alguns destes motivos nesse momento do texto. Com o propósito de investigar as intenções do tratadista português, o historiador Nuno Saldanha¹⁷⁰ conclui que o fato de os seus contemporâneos publicarem tratados sobre pintura e poesia, com o objetivo de valorizarem a pintura, pode ter motivado Filipe Nunes a também publicar o *Arte Poética* juntamente ao *Arte da Pintura*. Existiram também outras razões que estimulariam o tratadista português, pois, de acordo com Leontina Ventura,¹⁷¹ o objetivo de Nunes foi o de adestrar a juventude às técnicas e aos melhores cânones. Nota-se que o recurso retórico de *Arte Poética* (expresso no título do tratado, publicado em 1615) tinha como fim comparar a poesia à pintura. De acordo com o pesquisador Paulo Jorge Pedrosa Santos Gomes,¹⁷² para além da expressão horaciana do *Ut Pictura Poesis*, o *Arte Poética* de Filipe Nunes, foi o primeiro tratado de métrica a ser feito em Portugal. Embora o estudo desse pesquisador possa ser desconhecido por alguns pesquisadores que referenciam o tratado de pintura de Filipe Nunes, não deixa de ser importante, uma vez que trouxe fontes inéditas, como, por exemplo, o estudo do Frei Antônio do Rosário.

Ainda discutindo sobre a relação entre a poesia e a pintura no texto de Nunes, é possível dizer que Filipe Nunes não aprofundou nas questões do *Ut Pictura Poesis*,¹⁷³ embora referencie, como ocorria comumente com os tratados que abordaram esse tema, o dito aforismático de Simóniades de Céos (556-468 A.C.): *a pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura que fala*.¹⁷⁴ Apesar de reconhecer as limitações apresentadas pelo Dominicano em seu método e erudição, Paulo Jorge Pedrosa Santos Gomes¹⁷⁵ ressalta a importância da obra em função de dois aspectos: em primeiro lugar, Nunes teria sido o primeiro a dedicar um estudo para a arte da poesia e da pintura, em segundo, pelas intenções de Filipe Nunes de elaborar um manual didático que pretendesse ensinar métrica para os principiantes, em uma sociedade onde aprender métrica durante o século XVII, assim como a

¹⁷⁰ SALDANHA, Nuno (org). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 125.

¹⁷¹ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 22.

¹⁷² GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras – Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 14.

¹⁷³ GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras – Universidade de Coimbra, Coimbra. *loc.cit.*

¹⁷⁴ *Idem. ibidem*. p. 16

¹⁷⁵ *Idem. Ibidem*. p. 16.

pintura, era importante em função de ambas serem consideradas nobres e liberais, dignas de homens livres.

Apesar de *Arte Poética* e de *Arte da Pintura* revelarem questões importantes, são as obras místicas¹⁷⁶ que caracterizaram a produção de Filipe Nunes. Observa-se que será a partir de 1625, com a publicação de *Memorial da Confissão*¹⁷⁷, que se inicia a nova fase do tratadista português em relação às obras religiosas. Nesse sentido, o memorialista Geraldo da Vinha elogia a obra de Filipe Nunes ao dizer que foi: “[...] muito proveitosa para todas as pessoas, particularmente para os que frequentam os Divinos Sacramentos. Contém o Exame de Consciência e Preparação para antes e depois de receber, e Orações da Paixão de Cristo.”¹⁷⁸ Além do mais, a dedicação que Filipe Nunes empreendeu na escrita de suas obras é demonstrada na afirmação do Frei Antônio do Rosário,¹⁷⁹ pois, segundo este, a partir de 12 de março de 1632, Filipe Nunes voltará à sua simples condição de Frade, revogando o título de Subprior alcançando em 8 de junho de 1627, para facilitar a escrita dos seus textos e o cumprir o seu objetivo como Dominicano, ou seja: educar religiosamente de acordo com os ideais da Contra Reforma. Além do mais, Filipe das Chagas produzirá, por volta de 1633, *A Paraphrasis do Psalmo Beati Immaculati in Via 118, de Fr. Pedro Calvo, Um Modo Breve de Meditação da Paixão, repartidas pelos dias da semana*,¹⁸⁰ em conjunto com o Dominicano, Pedro Calvo¹⁸¹ (Porto, 1551-?). Erroneamente Diogo Barbosa Machado¹⁸² afirma que esta obra foi escrita apenas por Filipe Nunes. Essa afirmação não procede, pois a obra possui dois autores: Pedro Calvo, autor da primeira parte, e Filipe das Chagas. O fato de existir dois autores é comprovado nas licenças da obra, dadas pelo doutor Jorge Cabral, o qual diz:

¹⁷⁶ A classificação não procede, pois se entende por místicas aquelas obras com beleza literária e que procuram comunicar o inefável de Deus. GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras – Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 9. Vê que as obras devotas tiveram um objetivo diferente daquela categorização, pois seu objetivo era instruir os fiéis para vida cristã, caso de Nunes e da obra que será analisada na frente.

¹⁷⁷ GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra, Coimbra 1996. p. 10.

¹⁷⁸ Na Biblioteca Nacional de Portugal encontramos vários trabalhos de Geraldo da Vinha, alguns até digitalizados inclusive, entretanto, não é possível dizer de qual obra a citação é retirada, pois Paulo Jorge Pedrosa Santos não informou a localização. Ver: GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra, Coimbra 1996. p. 10.

¹⁷⁹ ROSÁRIO, Antônio do. *Dominicanos em Portugal. Repertório do Século XVI*, Porto: Arquivo Histórico Dominicano Português — Instituto Histórico Dominicano, 1991.

¹⁸⁰ CHAGAS, Filipe das. *Um Modo Breve de Meditação da Paixão, repartidas pelos dias da semana*. In: CALVO, Pedro. *Paraphrasis do Psalmo Beati Immaculati in Via 118*. Lisboa: João Rodrigues, 1633. s/p.

¹⁸¹ “Natural da cidade do Porto, sendo filho de João Gonzalves e Margarida Annes de Calvo. Professou com instinto da sagrada Ordem dos Pregadores no convento da Vila de Aveiros a 25 de Agosto de 1566 para ser ordenado de tão sabia família, ou fosse exercitando o magistério na cadeira de prima de Theologia em que jubiloou [...]”. MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana histórica critica e cronologia*, Lisboa: Oficina Ignácio Rodrigues, 1747. tomo II, pp. 565-566.

¹⁸² MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana histórica critica e cronologia*, Lisboa: Oficina Ignácio Rodrigues, 1747. tomo II, p. 69.

Vi esta expedição do *Paraphrasis do Psalmo Beati Immaculati in Via*, que compôs o muito Reverendo Padre mestre Frei Pedro Calvo (da ordem do patriarca São Domingos) tão conhecido por letrado, como como por pregador neste reino. [...] Também vi As Meditações das Sagradas Paixões de Cristo, Nosso senhor composta pelo Reverendo padre Frey Filipe das Chagas da mesma ordem. Não tem coisa que impida podendo-se imprimir contém muitas que as fazem muito dignas disso [...].¹⁸³

Este texto tinha por objetivo instruir os devotos na disciplina da oração, definida por Filipe Nunes como: “[...] a oração é uma petição que se faz a Deus de coisas descentes.”¹⁸⁴ Para aprender a orar era preciso seguir cinco critérios: preparação, lição, meditação, fazimento de graças, petição. Ao longo do texto, Nunes trata de cada um dos cinco itens, orientando a maneira de os fiéis procederem no seu contato com Deus. O primeiro momento, consistia na escolha do local, da hora e da posição para a oração e, o mais importante, a exumação dos pecados. Neste momento encontra-se também o ato de contrição, ou seja, a exaltação a Deus e o reconhecimento da pequenez do fiel diante do poder soberano do Senhor. O segundo momento refere-se à lição, ou seja, a busca pelo entendimento e o conhecimento, alcançados somente partir da compreensão da oração e da meditação. O terceiro momento é o da na reflexão sobre os passos da vida de Cristo. O quarto período é o “fazimento de graças”, que nada mais é que o agradecimento a Deus pelas graças recebidas e pelo perdão dos pecados da humanidade pelo sacrificio de Jesus e da alegria da salvação. O quinto momento refere-se à petição, a qual se divide em duas partes: primeiro para nossos irmãos, depois para nós mesmos.¹⁸⁵

Dos cinco pontos que compõem o modo de orar, é possível notar que Filipe Nunes dá ênfase em seu texto para o terceiro ponto, ou seja: a meditação ou reflexão sobre a paixão de Cristo. Essa valorização justifica-se pelo fato de esse ato gerar sentimentos bons como a humildade, o agradecimento e as lágrimas, os quais eram importantes para serem cultivados no fiel. Para aprender com a vivência dos sentimentos da paixão de Cristo, sugere-se que o devoto siga sete dias de orações. Assemelhando os dias da semana com as etapas da paixão de Cristo, se diz que a segunda feira era o dia do horto, ou seja, do distanciamento de Jesus dos discípulos, terça-feira, da prisão, quarta-feira, dos açoites; quinta-feira, o dia da coroação, sexta-feira, a crucificação. O sábado seria o dia da morte e do sepultamento e, enfim, no domingo, o dia da ressurreição.

Analisando os sete dias da semana, vê-se que Filipe das Chagas conta a história da paixão e chama a atenção para os sentimentos que Cristo teve ante aos seus inimigos e diante do sofrimento da

¹⁸³ CHAGAS, Filipe das. Um Modo Breve de Meditação da Paixão, repartidas pelos dias da semana. In: CALVO, Pedro;. *Paraphrasis do Psalmo Beati Immaculati in Via 118*. Lisboa: João Rodrigues, 1633. s/p.

¹⁸⁴ CHAGAS, Filipe das. Um Modo Breve de Meditação da Paixão, repartidas pelos dias da semana. In: CALVO, Pedro;. *Paraphrasis do Psalmo Beati Immaculati in Via 118*. Lisboa: João Rodrigues, 1633. s/p.

¹⁸⁵ CHAGAS, Filipe das. Um Modo Breve de Meditação da Paixão, repartidas pelos dias da semana. In: CALVO, Pedro;. *Paraphrasis do Psalmo Beati Immaculati in Via 118*. Lisboa: João Rodrigues, 1633. s/p.

morte. Um exemplo encontra-se no trecho em que ensina humildade e brandura por meio da passagem em que Jesus isola-se, angustiado, após ceiar com os seus discípulos: “[...] e acharam a humildade e brandura que mostrou aos apóstolos.”¹⁸⁶ Observa-se que os ideais religiosos do *Um Modo Breve de Meditação da Paixão, repartidas pelos dias da semana* assemelha-se aos *Exercícios Espirituais* de Inácio de Loyola,¹⁸⁷ publicado em 1548. O texto inaciano consiste em uma série de instruções práticas sobre métodos de oração e exames de consciência, orientadas a conduzir a uma decisão consciente e livre, planificadas em uma variedade de meditações e contemplações, oferecidas àqueles que desejam tornarem-se livres para se deixarem conduzir por Deus na realização da missão, a que o Senhor convida.

Após a publicação de *Um Modo Breve de Meditação da Paixão, repartidas pelos dias da semana*, Filipe Nunes publica outra obra: o *Rosário de Nossa Senhora*. Observa-se que esta pode ter tido várias edições, como apontou Diogo Barbosa Machado.¹⁸⁸ Acreditamos que as questões que foram discutidas acima subsidiarão as reflexões que dissertaremos nos próximos capítulos, uma vez que as referências sobre Filipe Nunes deverão elucidar as escolhas que fez em relação ao tratado o *Arte da Pintura*.

¹⁸⁶ CHAGAS, Fillipe das. *Um Modo Breve de Meditação da Paixão, repartidas pelos dias da semana*. In: CALVO, Pedro. *Paraphrasis do Psalmo Beati Immaculati in Via 118*. Lisboa: João Rodrigues, 1633. s/p.

¹⁸⁷ LOYOLA, Santo Inácio. *Exercícios Espirituais*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

¹⁸⁸ MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana histórica critica e cronologia*, Lisboa: Oficina Ignácio Rodrigues, 1747. tomo II, p. 69.

Quadro I- Cronologia sobre a vida de Filipe Nunes

Acontecimentos históricos e artísticos: vida de Filipe Nunes		
Data	Acontecimento	Local
1575	Nascimento de acordo com Emmanuel Bénezit	Vila Real
1571	Nascimento de acordo com Paulo Jorge.P.S.Gomes	Vila Real
1591	Ingresso na Ordem dos Pregadores Dominicanos	Lisboa
19 Dezembro 1592	Ordenação à subdiácono Convento	Lisboa
29 Janeiro 1593	Ordenação à Frade	Lisboa
13 Março 1593	Ordenação à diácono	Lisboa
22 Março 1597	Ordenação à presbítero	Lisboa
Maio 1598.	Transferência para o convento de S. Domingos de Coimbra	Coimbra
Janeiro 1599	Transferência para o convento de São Gonçalo de Amarantes	São Gonçalo de Amarantes
1615	Publicação: <i>Arte Poética, da Pintura, Symmetria e Perspectiva</i>	Lisboa.
Abril 1618	Aparece como frade do convento de São Domingos Lisboa	Lisboa
Junho 1627	Aparece subprior do convento de São Domingos Lisboa	Lisboa
+/- 1633	Publicada: <i>Um Modo Breve de Meditação da Paixão, repartidas pelos dias da semana</i>	Lisboa
1625.	Publicada: <i>Memorial da Confissão</i>	?
12 Março 1632	Revoga título de subprior, voltando a ser frade	?
?	Escrita/ Publicada: <i>Rosário de Nossa Senhora</i>	?
1654	Morte, de acordo com Leontina Ventura	?
Após 1633	Morte, de acordo com Paulo Jorge. P.S. Gomes	?

Fonte: Elaboração pelo autor

Capítulo II: O universo cultural de Filipe Nunes

Considerando as discussões e tradições presentes no tratado de Filipe é imprescindível discorrer sobre o universo artístico/cultural que cercou Filipe Nunes. Compreender esse mundo é relevante por dois aspectos: em primeiro lugar, acredita-se que o conhecimento do universo cultura/artístico permite entender os motivos que levaram Filipe Nunes a escrever e publicar o *Arte da Pintura, perspectiva e simetria*; em segundo lugar, entende-se que o estudo do ambiente cultural artístico pode elucidar sobre as escolhas feitas por Filipe Nunes ao abordar alguns temas do seu tratado, tal como a perspectiva.

2.1. Filipe Nunes no universo dos tratados de arte Quinhentistas

Apresentaremos o universo dos tratados de arte quinhentistas, visto que Filipe Nunes escreveu o seu *Arte da Pintura* imerso em um mundo no qual se redigia textos de pintura e arquitetura. Além disso, acredita-se que é importante discorrer sobre o mundo dos tratados, pois, assim, será possível conhecer as referências que podem ter norteado a construção de *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Antes de prosseguir, é fulcral esboçar a definição de tratado arte, a qual respaldou nossa reflexão sobre a tratadística.

Afinal, o que seria um tratado de arte? Pode-se dizer que a resposta a essa indagação é marcada por diversos pontos de vista. Observa-se que o alemão historiador Julius Von Shollosser¹⁸⁹ compreende o termo “tratado” por meio do conceito de literatura artística ou *Kunstkuteratur*, o qual abarca: os relatos e guias de viagens, as descrições de edifícios, reais ou imaginados, as biografias de artistas e mecenas, as monografias sobre obras concretas, os receituários técnicos a reflexões estéticas, os catálogos de museus, os pensamentos ou desenhos e projetos, os romances, poesias ou coletâneas de observações. Além de Shollosser, o historiador José Fernandes Pereira¹⁹⁰ definiu os tratados de arte, como uma fonte de conceitos e de sugestões visuais – os quais foram apropriadas e interpretadas pelos artistas –, desempenhando a função de um código normativo na formação dos artistas e nos gostos dos encomendadores.

¹⁸⁹ SCHLOSSER, Julius Von Magnino. *La letteratura artistica*. 3. Tradução: Filippo Rossi. Milão: La Nuova Italia, 2000.

¹⁹⁰ PEREIRA, José Fernandes. *A Cultura Artística Portuguesa (Sistema Clássico)*. Lisboa: Editora do autor, 1999. p. 3.

Em contrapartida, a historiadora francesa Françoise Choay apresenta uma compreensão diferente e menos abrangente dos tratados de arte, se comparada, por exemplo, àquela do historiador alemão Julius Von Shollosser. Choay comenta que, durante o Renascimento, houve a produção de muitos falsos tratados, definidos como:

Encontravam-se dentro desta categorização, manuais técnicos e práticos que procuraram em exclusivo transmitir a regra do saber fazer; textos teóricos que se ocupam de reflexões sobre o belo e o bom gosto e, e a apreciações crítica estética; as obras que designa por sectorias, dedicadas a um só aspecto da totalidade (por exemplo, a teoria das ordens de arquitecturas ou as representações iconográficas); as especulações filosóficas e religiosas que tentam estabelecer, pela exegese de textos considerados clássicos, os fundamentos e origem de uma determinada tipologia artística.¹⁹¹

A partir da opinião Françoise Choay, o pesquisador Rafael Moreira¹⁹² estabeleceu cinco regras para que um texto seja categorizando como um gênero da literatura de arte, devendo ter as seguintes características: 1) comportar-se como livro que apresente uma organização em sua totalidade; 2) que seja um texto escrito em primeira pessoa, sendo assinado por um autor ou pseudônimo; 3) o discurso presente no texto deve ser autônomo, não sendo subordinado a nenhuma disciplina ou tradição; 4) todo texto que se propõe a ser um tratado deve ter o objetivo de instruir a elaboração de princípios universais e de regras que permitam a criação, e não apenas a transmissão de receitas prontas; por fim, 5) o tratado deve apresentar princípios e regras que serviam para dar conta da totalidade de um campo.

Tendo em vista as definições de tratados de artes que foram apresentados anteriormente, compreende-se que o conceito de literatura artística, do historiador Julius Von Shollosser, abarca o *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* em função de dois aspectos: em primeiro, por apresentar uma reflexão sobre a pintura e, em segundo, por demonstrar o “saber-fazer” da arte por meio de um receituário técnico. Ademais, a escolha da definição do historiador alemão é pertinente, pois, como se viu, os manuais técnicos foram categorizados como “falsos tratados” por Françoais Choay. Defendendo os manuais práticos, o historiador Nuno Saldanha¹⁹³ comenta que, embora muitos estudiosos caracterizem de maneira depreciativa *Arte da Pintura* como essencialmente prático, é possível observar que a maioria dos tratados do final do século XVI foram marcados pela poética clássica, que tinha como objetivo principal o reestabelecimento do equilíbrio entre o talento do poeta (engenho) e dos preceitos da *téchne*, isto é, o “saber-fazer” das artes.

¹⁹¹ CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo*. 2º ed. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2010.

¹⁹² MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (org.). *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 9

¹⁹³ SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 176.

O universo dos tratados científicos

Faz-se necessário refletir sobre os tratados científicos, já que *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* foi marcado por um discurso que valorizava os elementos científicos da pintura, tais como a perspectiva e a simetria. Com efeito, compreende-se como “tratados científicos” aqueles que abordaram o conhecimento “científico”, como a matemática, por exemplo. É importante lembrar que, durante o século XVI, arte e ciência eram campos interligados, o que justifica o fato de muitos tratados de pintura tratarem dos elementos do campo da matemática, como se verá nos exemplos seguintes.

Antes de demonstrar os exemplos de tratados arte/científicos, é relevante discorrer sobre as origens destes, as quais se encontravam na Itália. O primeiro tratadista que se propôs a escrever de maneira sistematizada sobre a teoria artística foi o arquiteto Leon Battista Alberti (1404-1435), o qual escreveu dois livros sobre a pintura: *Elementi di pittura* (publicado em 1864) compilado no ano de 1436 em uma versão latina e complementar ao *De Pictura*. Este, por sua vez, também foi compilado em 1436,¹⁹⁴ mas publicado em 1540, em Basiléia. Nota-se que antes de Alberti, outros autores escreveram sobre a arte: é o caso do pintor italiano Cennino Cennini (1370-1440), o qual escreveu *Il libro dell' arti* por volta do fim do XIV, ou do escultor Lorenzo Ghiberti (1378-1455), o qual que escreveu o *Commentari*,¹⁹⁵ compilado em torno de 1448 e 1454, mas publicado somente no século XIX.

O tratado de Alberti será uma referência para os escritos de arte posteriores em função de três justificativas: primeiro, por ser um tratado que defendeu o papel da Antiguidade para a pintura; segundo, por servir de modelo para outros tratados de arte na forma e na organização dos conteúdos; terceiro, por estabelecer um legado que será incorporado pela tratadística posterior. Além dos motivos citados, a maior contribuição do arquiteto italiano Alberti é o fato de ter dito que a pintura deveria ser apreendida pela razão e pelo método,¹⁹⁶ em outras palavras, deveria ser científica. Além do mais, a afirmação da cientificidade da pintura nos tratados de arte, ou seja, discorrer sobre a

¹⁹⁴ Existem versões sobre a publicação da obra de Alberti. Conforme Cecil Grayson, o *De Pictura* seria redigido em latim no ano de 1435. Posteriormente, em 1436, viria a tradução vernacular com dedicatória à Brunelleschi. Entretanto, somente em 1847 que o tratado seria publicado. GRAYSON, Cecil. Introdução. In: ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Tradução: Antônio da Silveira Mendonça. São Paulo: UNICAMP, 2009.

¹⁹⁵ A Idade Média trouxe discussões importantes, que ajudaram a pensar o lugar da imagem. A obra de Santo Agostinho e São Tomás de Aquino são um exemplo disso, pois suas considerações teológicas e metafísicas possibilitaram a percepção da visibilidade e, sobretudo, do belo. Em outra obra de São Tomás, ele ensaia uma “teoria da luz”, uma interpretação da obra de Aristóteles. GROULIER, Jean François. A teologia da Imagem e o estatuto. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. v. 2, pp. 9-17.

¹⁹⁶ BLUNT, Anthony. *Teoria Artística na Itália*. 1º ed. Tradução: João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naifa, 2001. p. 23.

perspectiva e a proporção/simetria, tinham dois objetivos: dar suporte para a afirmação da pintura como ofício liberal e nobre e discutir a perspectiva e a proporção como técnicas pictóricas, que permitiriam a elaboração de uma nova espacialidade ou a representação de um novo conceito de espaço para a produção pictórica.

O ponto de vista de Alberti em relação ao fato de a pintura ser científica foi reforçado durante no fim do século XVI, pois, com o resgate da poética Aristotélica, ocorreu a valorização da regra, do método e da razão para a prática do pintor. Lembramos que foi nesse contexto que Filipe Nunes escreveu o *Arte da Pintura*, o que pode ter impellido a ser um estudioso da perspectiva. O fragmento abaixo confirmar o fato de demonstrar a pintura por regras matemáticas.

Herdadas das ideias artísticas dos inícios de Quinhentos, as referências constantes ao primado da razão (Vida, Varchi, etc.) e a estreita identificação com a Ciência e seus princípios (Alberti, Leonardo), mantêm-se vivas durante toda a centúria, nomeadamente a sua demonstração por princípios matemáticos. Esta atitude geral poderá aparecer semelhante ao que a literatura do tipo paragone vinha defendendo: no entanto, a sua posição no que diz respeito, uma vez que a importância considerável da razão e os preceitos aristotélicos da Poética se aplicam indistintamente a ambas as formas da expressão artística.¹⁹⁷

É impossível comentar sobre tratados científicos sem se lembrar dos textos do pintor italiano Leonardo da Vinci (1490-1517),¹⁹⁸ o qual estudou a perspectiva, a luz e a fundamentação geométrica, elementos componentes da ideia da pintura como ciência. Dessa forma, Da Vinci delimita a função da ciência da pintura ao dizer que esta:

[...] lida com todas as cores das superfícies dos corpos e com as formas do corpo assim inclusos, com sua relativa proximidade e distância; com os graus de diminuição necessários à medida que as distâncias gradualmente diminuem; e esta ciência é a mãe da perspectiva, que é a ciência dos raios visuais.¹⁹⁹

Além dos textos de Leonardo da Vinci, existiriam outros tratados que discorreram sobre os elementos científicos utilizados pela pintura e arquitetura, entretanto, restritos ao ponto de vista matemático. Compilado entre de 1472 e 1475, o tratado *De Prospectiva Pingendi*,²⁰⁰ do pintor toscano

¹⁹⁷ SALDANHA, Nuno. *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p.120.

¹⁹⁸ Leonardo da Vinci foi visto como um grande pintor, além ser cientista, inventor e escultor. Essa série de publicações culminará na produção do *Tratado da pintura* de Leonardo da Vinci. Este reúne uma série de considerações teóricas e filosóficas sobre a pintura. Ele será publicado após a sua morte de Leonardo, Francisco Melzi, discípulo de Leonardo, reunirá seus escritos. A primeira impressão do seu tratado data de 1651 e, posteriormente, receberá traduções em francês e espanhol.

¹⁹⁹ DA VINCI, Leonardo. *Anotações de Leonardo de Da Vinci por ele mesmo*. Tradução: Marcos Malvezzi Leal e Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Mandras, 2004. p. 108.

²⁰⁰ DELLA, Francesca Pierro. *De Prospectiva Pingendi*. Edizione crítica a cura di Di Niccofasola. Firenze: Casa Editrice de Lettera, 2005.

Piero della Francesca²⁰¹ (1415-1492), foi publicado em 1899, em Strasburgo. Com tradução alemã, este texto abordou as questões teóricas da perspectiva, questões geométricas, modelos arquitetônicos e estudos sobre a figura humana. Embora o texto de Piero della Francesca fosse publicado somente no século XIX, é possível notar a sua influência nas colocações do *La pratica Della Prospettiva*²⁰² (Veneza, 1569), pois, de acordo com Margaret Daly Davis,²⁰³ o tratado de perspectiva de Barbaro foi o resultado de sua assimilação do *De Prospectiva Pingendi* de Piero della Francesca, ainda que o nobre veneziano tenha criticado o *De Prospectiva Pingendi* por não ser um manual sistemático de “precetti & regole”.

Ainda no século XV, é possível observar que outros textos italianos discutiram a perspectiva, como é o caso do matemático Paolo dal Pozzo Toscanelli (1397- 1482), que escreveu, entre 1425 e 1427, o *Della Prospettiva*. Também no XV, Giovanni da Fontana (1395-1455) escreveu, por sua vez, o *Livro attono alla prospettiva*, inédito e perdido. Por fim, Biagio Pelocani (?-1416) compilou, por volta de 1390, o *Quaestiones Perspectiva*. Considerando-se tais obras, compreendemos que a perspectiva estava sendo discutida em textos científicos no *Quattrocento*.

Durante o século XVI, surgiram outros textos destinados a chamarem atenção aos elementos científicos presentes na pintura e na arquitetura.²⁰⁴ Dentre esses tratados, encontra-se o *Le due regole della prospettiva*, publicado em 1583, pelo arquiteto italiano Jacopo Barrozi Vignola (1507-1573). De acordo com o pesquisador Pierro Rocaseca,²⁰⁵ Vignola apresentou a perspectiva como uma linguagem e um instrumento, que, por sua vez, foi usada para resgatar o conhecimento geométrico contido no tratado do matemático grego Ptolomeu (90-168 a.C). Nesse processo de produção de textos científicos, encontra-se o tratado *De Artificiali Perspectiva*, publicado em torno de 1505, pelo cônego francês Jean Pèlerin (1435-1524): o Viator, conhecido por este nome no século XVI.²⁰⁶

²⁰¹ Pierro Della Francesca foi um pintor e matemático de técnicas apuradas. Essas características o faziam fazer o casamento entre o conhecimento matemática e a pintura. Suas obras são marcadas pela geometrização das figuras e dos planos, caso da *Ressureição de Cristo* de 1493, por exemplo.

²⁰² BÁRBARO, Daniel. *La pratica Della Prospettiva* [...]. Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569.

²⁰³ DAVIS, Margareth Daly. Perspective, Vitruvius, and the reconstruction of ancient architecture: the role of Prospectively Piero della Francesca pingendi. MASSEY, Lyle. (Org.) *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished*. Washington: Washington National Gallery of Art, 2003. p. 259.

²⁰⁴ LEITÃO, Henrique; MELLO, Magno Moraes. A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas: “O Tractado de Prospectiva de Inácio Vieira, S.J” (1715). *Revista de História de Arte*, Lisboa, v. 1, 2005. pp. 97- 96. Disponível em: <http://iha.fesh.unl.pt/uploads/RHA_1_4.pdf>. Acesso em: 3 set. 2011.

²⁰⁵ ROCASSECA, Pierro. *Della Prospettiva Pratica Alla Prospettiva Matematica*. In: MELLO, Magno Moraes (Org.). *Ars, Techné, Technica: a fundamentação da teórica e cultural da perspectiva*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009, p. 130.

²⁰⁶ Sobre o tratado de Viator em Portugal, ver mais em: CASIMIRO, Luis Alberto. A mobilidade dos pintores como factor de desenvolvimento do saber científico e artístico. In: COLÓQUIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 7, 2006, Porto. *Artistas e Artífices e sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2007. p. 265-277. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6150.pdf>>. Acesso em: 15 Jun 2012.

Conforme afirmou o historiador Luís Alberto Casimiro,²⁰⁷ o tratado do cônego francês discutiu algumas questões da representação perspéctica, o que justifica sua circulação em solo luso, tendo em vista a escassa produção desses tipos de tratados no início dos Quinhentos em Portugal.

A produção de textos científicos em Portugal durante o século XVI foi débil, porém, à medida que se avançava ao final do século XVI, é possível perceber o surgimento de uma preocupação em se escrever tratados científicos. O pesquisador José Manoel Simões Ferreira²⁰⁸ comprova esse cuidado ao elencar alguns tratados de arquitetura portugueses, produzidos no fim do século XVI. Tendo em vista nossos objetivos, demonstrar-se-á apenas dois: presume-se que o arquiteto português Antônio Rodrigues (1525-90) tenha escrito um manuscrito (não publicado) entre os anos de 1576 e 1579, com o título de *Tratado de Arquitectura*. O arquiteto português Afonso Álvares (?-1580) também publicou tratados de arquitetura, tais como *Instruções das fortificações do reino do Alvargues*, escrito em 1571. Ademais, acredita-se que o fato de José Manoel Simões referenciar *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva* juntamente aos tratados de arquitetura justifica-se pelo fato de o texto de Filipe Nunes tratar dos elementos científicos da arquitetura, como a perspectiva e a proporção. Os historiadores Magno Mello e Henrique Leitão²⁰⁹ destacam a relevância do tratado de pintura de Filipe Nunes para a perspectiva ao colocarem este juntamente aos tratados de perspectiva portugueses que foram produzidos antes do século XVIII.

Acredita-se que o tratado *Arte da Pintura* de Filipe Nunes estivesse inserido na produção de tratados científicos não somente por abordar a perspectiva, mas por trazer, de outros tratados, discussões científicas, visto que se utilizou das referências existentes sobre a representação perspéctica para compor os *Princípios da Perspectiva* em seu tratado. Nesse sentido, Nunes recorre a: *La pratica Della Perspectiva*, de Daniel Bárbaro (1514-1570),²¹⁰ publicado em 1569, e a tradução castelhana do texto de geometria do matemático grego Euclides (330 a.C. - 260 a.C.), publicado em 1585.²¹¹ Em outra seção, Filipe Nunes informa claramente (o que não ocorre com o estudo da

²⁰⁷ CASIMIRO, Luís Alberto. A mobilidade dos pintores como factor de desenvolvimento do saber científico e artístico. COLÓQUIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 7. 2006, Porto. *Artistas e Artífices e sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2007. p. 267.

²⁰⁸ FERREIRA, José Manoel Simões. *História da teoria da arquitectura no Ocidente: de forma resumida e como guião para o seu estudo mais aprofundado*. Lisboa: Vega, 2010. p. 52.

²⁰⁹ LEITÃO, Henrique; MELLO, Magno Moraes. A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas: “O Tractado de Prospectiva de Inácio Vieira, S.J” (1715). Revista de História de Arte, Lisboa, v. 1, 2005. pp. 108-109. Disponível em: <http://iha.fesh.unl.pt/uploads/RHA_1_4.pdf>. Acesso em: 3 set. 2011.

²¹⁰ BÁRBARO, Daniel. *La pratica Della Perspectiva* [...]. Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569. p. 6. Esse tratado versaria sobre a perspectiva e definiria questões referentes à sua aplicação. Daniel Bárbaro foi um italiano interessado na cultura humanista e preocupado com as questões da perspectiva e também defenderia a ideia da ciência da pintura, assim como Leonardo da Vinci.

²¹¹ EUCLIDES. *La perspectiva e especularia de Euclides*. Tradução: Pedro Ambrósio Orderiz. Madrid: Alonso Gomes, 1585.

perspectiva) às fontes que se baseou para construir sua concepção sobre as proporções humanas. Com efeito, as quatro referências utilizadas por Nunes são: *Della Simmetria Delli Corpi Humani*²¹² (tradução do título original em alemão para a língua italiana) escrita por volta de 1528 pelo pintor alemão Albrecht Durer (1471-1528); *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura*,²¹³ publicada em 1585, pelo escultor espanhol Juan D'Arfe (1535-1603); *Il Dieci libri dell' architettura* [...],²¹⁴ tradução italiana com comentários de Daniel Bárbaro do texto do arquiteto romano Vitruvius (90 a.C. - 20 a.C.); e, por fim, o *La pratica Della Perspectiva*²¹⁵ (Veneza, 1569), do tratadista Daniel Bárbaro, cujo texto foi usado por Nunes em seu tratado tanto no entendimento da perspectiva como da simetria. Embora o Dominicano não os tenha citado, observa-se que outros textos trataram sobre as proporções humanas, como aquele do matemático italiano Luca Pacioli (1445-1517),²¹⁶ que escreveu, em 1495-1496, o *Da Divina Proportione*,²¹⁷ ou o do espanhol Diego de Sagredo (1490-1528), o qual escreveu *Medidas Del Romano*,²¹⁸ em 1526. Assim, o vulto de circulação de livros e manuscritos ocorridos em Portugal no fim do século XVI e apontados no estudo do historiador Gomes de Brito,²¹⁹ pode justificar o acesso das fontes referenciadas em *Arte da Pintura*, de Filipe Nunes.

A tratadística Ibérica

Ao analisar *Arte da Pintura* de Filipe Nunes, vê-se que existiriam duas maneiras de se defender a pintura: pela demonstração dos princípios da matemática e pela exaltação da nobreza e antiguidade da pintura. Anteriormente, a qualidade e a superioridade da pintura eram evidenciadas

²¹² A tradução utilizada neste trabalho foi esta: DURERO, Alberto. *Della simmetria delli corpi humani*. Tradução: Paolo Galucci Salodiano. Veneza: Roberto Meietti, 1594. Durer foi um pintor, teórico da arte, ilustrador. Suas gravuras circulariam em toda Europa e seu posicionamento era aquele que viria a pintura como ciência, tanto que abordou a perspectiva e a simetria.

²¹³ D'ARFE, Juan. *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura*. Sevilha: Andrea Pescioni Y Juan Leon, 1585. D'Arfe foi famoso por escrever obras sobre esculturas e defender as técnicas destas.

²¹⁴ VITRUVIO. *Il Dieci libri dell' architettura*. Tradução: Monsenhor Daniel Bárbaro. Veneza: Francesco De Francischi Scenefe e Giovanni Chrieger, 1567. Aventa-se que tenha sido este exemplar que Filipe Nunes tenha tido contato, pois, conforme Rafael Moreira, ele teria sido bastante difundido em Portugal. MOREIRA, Rafael. A mais antiga tradução europeia de Vitruvius Pedro Nunes 1537-1541. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (og.) *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe. 2011. p. 53.

²¹⁵ BÁRBARO. Daniel. *La pratica Della Perspettiva* [...] Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569.

²¹⁶ Luca Pacioli teria sido um religioso preocupado em estudar questões matemáticas e sistematizá-las no tratado.

²¹⁷ PACIOLI, Luca. *La divina proporción*. Madrid: Ediciones Akal, 1991.

²¹⁸ SAGREDO, Diego de. *Medidas del Romano: necessarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de la Basas, Colunas, Capiteles y otras pieças de los edificios antiguos*. Toledo: En casa de Ramon de Petras, 1526.

²¹⁹ BRITO, Gomes. *Notícias de impressos e livreiros em Lisboa na segunda metade do século XVI*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1911.

pela comparação com a poesia, no entanto, Nuno Saldanha²²⁰ aponta que no século XVI ela também será comparada com a matemática em função dos princípios lógicos e das regras, o que justifica a incorporação do estudo da perspectiva e da simetria nos tratados de pintura. No caso de Nunes, considera-se que seu tratado exemplifica esses dois tipos de comparação, pois aborda a relação entre poesia e pintura de maneira sutil (como mencionamos no capítulo I), como, também, demonstra-se a utilidade da perspectiva e simetria para a pintura.

Observa-se que o tratado de pintura de Filipe Nunes encontrava-se imerso na tratadística Ibérica (Espanha e Portugal), que tinha como principal objetivo defender a pintura do valor mecânico que lhe era atribuída. Além disso, o historiador Vitor Serrão²²¹ comenta que existiu uma diferença entre a tratadística ibérica e italiana do fim do século XVI, pois, enquanto a primeira constituía-se por um teor mais prático e de caráter social, a italiana foi marcada pela defesa da arte em um sentido mais ideal, teórico e estético. Considerar essa diferença é relevante para a análise do tratado de Filipe Nunes, uma vez que assim é possível compreender que as discussões dos tratados italianos não estariam presentes necessariamente nos tratados ibéricos.

Compreende-se que dois fatores explicam as diferenças existentes entre os tratados ibéricos e italianos: em primeiro lugar, aventa-se que a ausência em Portugal, durante os séculos XVI e XVII, de uma academia de arte que ensinasse a prática pictórica ou que refletisse sobre a teorização da pintura, levou à produção de manuais práticos, com discussões que privilegiavam a defesa da pintura; em segundo lugar, entende-se que as diferenças estavam ligadas às reivindicações de ordem econômica, social e artística dos pintores, os quais tinham três reivindicações comuns: serem livres dos impostos, terem seu *status* social elevado àquele de artistas e, por fim, terem sua arte reconhecida como ciência, gerando, conseqüentemente, a elevação da pintura como uma atividade do intelecto, e não das mãos. Completando essa afirmação, os pesquisadores Magno Mello e Henrique Leitão²²² comentam que escritos no século XVI e XVII, como os textos de Luís Nunes Tinoco e os de Félix da Costa, não discutiriam os problemas essenciais da pintura, mas apenas a liberalidade e a nobreza dessa arte. A partir das questões apontadas neste parágrafo, inferem-se duas questões que explicam as peculiaridades da tratadística ibérica: a primeira diz respeito ao fato de a defesa da liberalidade e da nobreza da pintura não ser uma preocupação somente dos pintores, mas também dos tratados de

²²⁰ SALDANHA, Nuno (org). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995, p. 127.

²²¹ SERRÃO, Vitor. *Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635)*. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 74.

²²² LEITÃO, Henrique; MELLO, Magno Moraes. *A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas: “O Tractado de Prospectiva de Inácio Vieira, S.J” (1715)*. *Revista de História de Arte*, Lisboa, v. 1, 2005. pp. 107- 108. Disponível em: <http://iha.fesh.unl.pt/uploads/RHA_1_4.pdf>. Acesso em: 3 set. 2011.

pintura.²²³ Já a segunda, refere-se à falta de uma instituição que ensinasse a prática pictórica, o que levou os pintores a criarem manuais práticos, como o texto de Filipe Nunes.

Outra característica que marcou os escritos de arte ibérica foi a defesa da pintura do ponto de vista teológico, moral e espiritual, incentivada a partir do Concílio de Trento (1545-1563). Com efeito, a escrita e a publicação do tratado de Filipe Nunes estão inseridas em um contexto em que vigorava a estética Tridentina, a qual previa: a capacidade de instrução, a propaganda, a clareza e o estímulo à piedade e às emoções. Dessa forma, defende-se que Filipe Nunes incorporou em seu texto a ideologia do Trento, tal como o fez o espanhol Francisco Pacheco (1564-1644), em seu tratado *Arte da pintura*²²⁴ – escrito em 1638, mas publicado apenas parcialmente, em 1649. Sendo assim, entende-se que para estabelecerem a relevância da representação pictórica, Francisco Pacheco e Filipe Nunes incorporaram em seus tratados as concepções dos Santos Padres, conhecidos por participarem das lutas iconoclastas entre os séculos II e VII.

Assim, vê-se que as características da tratadística ibérica, supracitadas acima, levam Vitor Serrão²²⁵ a concluir que Portugal não abunda de uma produção de textos relevantes sobre a pintura no século XVI e XVII, uma vez que não existiria um corpo de textos autônomos. Embora ocorressem em muitos textos de pintura, espanhóis e italianos, apropriações e tradução de ideias de outros tratados, esse fenômeno não pode ser visto como falta de criatividade naquele período, porque, na verdade, significava erudição por parte daqueles que se propunham a escrever. Com o fim de conhecer o universo cultural artístico de Filipe Nunes, abaixo elencaremos alguns tratados espanhóis e portugueses.

Com a criação da União Ibérica, a partir de 1580, as trocas artísticas e culturais entre Portugal e Espanha foram intensificadas. Nota-se que essa influência cultural artística delineou-se no tratado *Arte da Pintura* por meio das suas fontes, visto que Filipe Nunes utilizou os textos do escultor espanhol Juan D'Arfe, o qual integrou as discussões das artes liberais e mecânicas na Espanha, como também, o tratado de Gutierrez de Los Rios. Confirmando a relação existente entre Portugal e Espanha, o historiador Vitor Serrão²²⁶ comenta que *Arte da Pintura* fora recebido com autoridade na Ibéria em função de duas questões: por demonstrar-se coerente às discussões do período e pelo fato de as fontes serem usadas com pertinência, ultrapassando aquela aura erudita que vigorava até então.

²²³ SALDANHA, Nuno (org). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 216.

²²⁴ PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. Sevilla: Simon Faxardo, 1649. Disponível em: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/resultados_navegacion.cmd?id=17&posicion=5&forma=fi cha>. Acesso: 14 Jun 2011. .

²²⁵ SERRÃO, Vitor. *Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635)*. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 73.

²²⁶ SERRÃO, Vitor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. p. 236.

Além disso, o mesmo historiador coloca o tratado de pintura de Filipe Nunes juntamente a outros tratados publicados na Espanha, ao dizer que: “[...] o livro de Felipe Nunes insere-se no âmbito do tratadismo em pro da defesa da Pintura como ‘arte liberal’, que tem em Espanha, nos escritos de Gaspar Gutiérrez de Los Ríos (1600), Dom Juan Alonso Butrón (1626) e do pintor Vicente Carducho (1633) [...]”.²²⁷

Dentre os textos que compuseram as reflexões do *Arte da Pintura*, encontra-se o tratado do espanhol Gutierrez de Los Rios (1566-1606): *Noticia general para la Estimación de las Artes* [...],²²⁸ publicado em 1600. A historiadora Leontina Ventura²²⁹ confirma a relevância do texto de Los Ríos para o texto de Nunes ao dizer que este alterou o vocabulário, abreviando ou aumentando os dados retirados do espanhol. Do mesmo modo que no *Arte da Pintura*, Filipe Nunes dialogou com as fontes espanholas no tratado *Arte Poética*, pois recorreu ao tratado *Arte Poética Espanhola*, de Juan Díaz Rengi,²³⁰ publicado em 1592, e a obra *Cisne de Apolo*,²³¹ publicado em 1602, por Luís Alfonso de Carvallo.²³² Outro autor espanhol utilizado por Filipe Nunes foi Juan D’Arfe, cujo o tratado defendeu a relevância dos preceitos da matemática na escultura com o objetivo de afirmar que esta exigiria o intelecto, e não as mãos.²³³ Acredita-se que Filipe Nunes tenha usado o tratado de D’Arfe pelo fato de este defender a dimensão intelectual da arte, uma vez que a *Arte da Pintura* também desempenhou a função de ressaltar a importância dos elementos científicos da pintura.

Existem alguns tratados que, embora não fossem contemporâneos a Filipe Nunes, são resultado do ambiente artístico cultural ibérico entre o fim do século XVI e início do XVII e, por isso, merecem serem lembrados. Dentre os tratados produzidos, encontra-se o *Diálogos da Pintura*,²³⁴ publicado em 1633 pelo tratadista Vicente Carducci (1568-1638), um italiano que se radicou na Espanha com o objetivo de executar o projeto de criação de uma Academia de Arte em Madri, tendo como parâmetro as Academias de Zuccaro e Lomazzo.²³⁵ Com essa proposta, acredita-se que o

²²⁷ SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. *loc. cit.*

²²⁸ DE LOS RÍOS, Gaspar Gutiérrez. *Noticia general para la Estimación de las Artes, y de la manera en que conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*. Madrid: Pedro Madrigal, 1600.

²²⁹ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982, p. 39.

²³⁰ RENGI, Juan Díaz. *Arte Poética Espanhola*. Salamanca: Miguel Serrano de Vargas, 1592.

²³¹ CARVALLO, Luís Alfonso. *Cisne de Apolo*. Medina del Campo: Juan Godines de Millis, 1602.

²³² Observa-se que esses textos tratam de poesia ou de poetas Ilustres laureados.

²³³ CORREA, Antonio Bonet. *Figuras e modelos e imágenes em los tratadistas españoles*. Madrid: Alianza Forma: 1993. p. 40.

²³⁴ CARDUCCI, Vicente. *Diálogos de la Pintura*. Madri: Fr. Martinez, 1633. Disponível em: < <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000034318>>. Acesso: 14 Jun 2011.

²³⁵ CARVALHO, Adriana Gonçalves de. *Vicente Carducci e Francisco Pacheco: Tratadística Pictórica na Espanha século XVII*. 2010. 120f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciência Humanas, Universidade Federal de

objetivo de Carducci era o de colocar a pintura como uma atividade que envolvia o aprendizado e o método. O fragmento abaixo demonstra que durante o século XVII a defesa da liberalidade da pintura marcou as discussões em torno dos tratados espanhóis, pois:

Um fato que colaborou para que Carducci tenha se inclinado a escrever seu tratado, e principalmente ter feito uma defesa tão veemente da pintura, seja a contenda com a Hacienda. O órgão responsável pela cobrança de impostos na Espanha neste período.²³⁶

Assim como os textos espanhóis, os tratados de pintura e os escritos de arte portugueses também integrariam o universo cultural artístico de Filipe Nunes e, por isso, nas linhas que se seguem torna-se necessário elencar alguns deles. Ao pensar em tratados portugueses, é inevitável não se lembrar dos escritos do português Francisco de Holanda (1517-1584), cujo texto pode ter sido uma referência para os tratados posteriores. Com efeito, a historiadora Leontina Ventura aventa uma possível relação entre Nunes e Holanda ao dizer que: “[...] apesar de não ter citado e, de altura, não se ter impresso, persuadimo-nos que Filipe Nunes conhecia o tratado *Da Pintura Antiga* de Francisco de Holanda donde terá tomado ideias [...]”.²³⁷ Embora não exista documentação que comprove a relação entre o teórico Dominicano e Holanda, torna-se relevante situar o lugar do último, afinal, suas experiências contribuíram para a construção do universo cultural artístico período. Vitor Serrão confirma a relevância dos tratados de Holanda ao dizer que: “[...] a grande obra do nosso primeiro corifeu maneirista que foi em fins do século XVI bem conhecida nos círculos de teorizadores espanhóis [...]”.²³⁸

Diferentemente de Filipe Nunes, existem informações sobre os dados biográficos de Francisco de Holanda. Filho do iluminador régio Antônio de Holanda (que recebeu grande prestígio das cortes e do rei), Holanda nasceu em Lisboa entre os anos de 1517 e 1518. O historiador José Stichini Vilela²³⁹ comenta que é possível conhecer a data de nascimento do tratadista português por meio de uma citação presente no seu tratado *Sciência do Desenho* (1571), porquanto, neste, Holanda

Juiz de Fora, Juiz de Fora. O trabalho da pesquisadora Adriana Carvalho nos elucida sobre a tratadística Ibérica desenvolvida no século XVII.

²³⁶ CARVALHO, Adriana Gonçalves de. *Vicente Carducci e Francisco Pacheco: Tratadística Pictórica na Espanha do século XVII*. 210. 120 f. Mestrado (mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora. 2010. p. 32.

²³⁷ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 52.

²³⁸ SERRÃO, Vitor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. p. 230.

²³⁹ VILELA, José Stichini. *Francisco de Holanda- Vida, pensamento, obra*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1982. p. 7. Disponível em: < <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/arte/11-11/file.html>>. Acesso em: 01 de Fev 2011.

afirma que por volta dos vinte anos, no ano de 1538, dirigiu-se à Itália para trazer muitos desenhos e coisas notáveis daquele país.

Sobre a formação do tratadista, pouco se apurou, todavia, sabe-se que ele residiria cerca de quatro anos em Évora, um ambiente conhecido por fomentar discussões artísticas e humanistas. Nessa cidade, Holanda estreitou a relação com humanistas importantes, como André de Rezende (1500-1573), seu professor em Évora.²⁴⁰ Após sua estadia na cidade portuguesa, em 1538, Holanda tem sua viagem para a Itália financiada por Pedro Mascarenhas, seu tutor e embaixador. Considerada um marco na trajetória de Francisco de Holanda, sua viagem à Itália proporcionou a aquisição de um conhecimento amplo, ficando informado não somente sobre as renovações que ocorriam na primeira metade do século XVI, mas, sobretudo, a respeito dos tratados que estavam sendo produzidos, tais como o tratado do arquiteto Serlio (1445-1554), com o qual teve contato.²⁴¹ Ademais, no período de sua estadia foi possível ter um contato com a cultura italiana e com as concepções neoplatônicas, adquiridas através de sua participação no grupo *Vittoria Colluna*, no qual participava o pintor florentino Michelângelo de Bonarotti (1475-1564).

Inicialmente, as ideias e vivências adquiridas na Itália por Francisco Holanda foram marginalizadas em Portugal pelos intelectuais, todavia, os tratados produzidos a partir dessas experiências são relevantes, tais como *Antigualhas* (1539-1540)²⁴² e *Da Pintura* (1548).²⁴³ De acordo com Sylvie Deswarte,²⁴⁴ o *Da Pintura* era composto por duas partes: a primeira seria um tratado de pintura enquanto que a segunda seria o célebre *Diálogos sobre a Pintura na cidade de Roma*, cuja essência resume-se a uma conversa com Michelangelo e a um registro da visão documental e arqueológica de Roma. Além disso, por meio da segunda parte de *Da Pintura* esboça-se as concepções de pintura e de Arqueologia que Francisco de Holanda defendeu. Tendo em vista o diálogo estabelecido entre o tratadista Francisco de Holanda (1517-1548) e Michelangelo, é importante ressaltar que a obra do tratadista português foi uma das fontes usadas para compreender a

²⁴⁰ DESWARTE, Sylvie. Neoplatonismo e arte em Portugal. PEREIRA, Paulo (dir.). *História da arte portuguesa: Do “modo” gótico ao maneirismo*. Lisboa: Círculo de leitores, 1995. v.2, p. 519.

²⁴¹ PEREIRA, José Fernandes. De Artesão a Artista. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (org.) *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011.p. 90

²⁴² HOLANDA, Francisco. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989.

²⁴³ HOLANDA, Francisco. *Da Pintura Antiga*. In: VASCONCELOS, Joaquim de. *Introdução*. Porto: Renascença Portuguesa, 1918.

²⁴⁴ DESWARTE, Sylvie Rosa. *Prisca Pictura e Antiqua Novitas: Francisco de Holanda e a taxonomia das figuras antigas*. Tradução Valter Cesar Pinheiro. *Revista Ars*, São Paulo, v. 4, n. 7. São Paulo. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202006000100002&script=sci_arttext>. Acesso em: 11 jul. 2012.

personalidade e as concepções do pintor e escultor italiano, como apontou o historiador Antony Blunt.²⁴⁵

Ainda sobre as obras produzidas por Francisco de Holanda, Sylvie Deswarte²⁴⁶ comenta que os textos do português foram marcados por um aspecto “antiquário”, visto que resgatou e valorizou as referências da Antiguidade, e por uma abordagem metafísica, dado que suas referências se encontravam em teólogos e filósofos, tais como Platão e Marsílio Ficino. Em relação a esta última característica, Deswarte advoga que Holanda introduziu a metafísica nas discussões sobre a criação artística, as quais permearam comumente os tratados durante o século XVI. Além do mais, Deswarte salienta que Francisco de Holanda foi um dos primeiros teóricos portugueses a introduzir a filosofia neoplatônica de modo sistemático nos seus escritos para [...] servir-se dela como força motriz de seu pensamento, anunciado o mesmo tipo de procedimento em Luís de Camões [...].²⁴⁷

O prestígio do tratado de Francisco de Holanda levou à publicação de vários estudos, no entanto, destacaremos apenas alguns deles. Com uma pesquisa dedicada inteiramente a Francisco de Holanda, a historiadora Sylvie Rosa Deswarte²⁴⁸ coloca o texto deste português como o primeiro tratado sobre a Itália escrito fora deste país. A pesquisada Maria Berbara²⁴⁹ destaca igualmente a relevância do legado de Holanda, posto que *Diálogos sobre a Pintura na cidade de Roma* é um documento histórico fidedigno por ter tido um interlocutor como Miguelangelo. Além desses estudos, o trabalho recente da pesquisadora Rogéria Olímpio dos Santos²⁵⁰ indica que o tratado de Holanda trouxe consigo as discussões e contradições no campo das artes, observadas durante e ao fim do Renascimento.

Embora a figura de Francisco de Holanda seja importante para a tratadística portuguesa, acredita-se que o tratado *Da Pintura Antiga* não foi publicado no século XVI em função de algumas razões. De acordo com a pesquisadora Rogéria Olímpio dos Santos,²⁵¹ Holanda foi protegido por D.João III (1502-1537), no entanto, suas ideias neoplatônicas, presentes no tratado *Da Pintura Antiga*,

²⁴⁵ BLUNT, Antony. *op. cit.* p. 83.

²⁴⁶ DESWARTE, Sylvie Rosa. *Prisca Pictura e Antiqua Novitas: Francisco de Holanda e a taxonomia das figuras antigas*. Tradução Valter Cesar Pinheiro. Revista *Ars*, São Paulo, v. 4, n. 7. São Paulo, 2006. p. 15. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202006000100002&script=sci_arttext>. Acesso em: 11 jul. 2012. p. 15

²⁴⁷ DESWARTE ROSA, Sylvie. *Ideias e imagens em Portugal na Época do Descobrimento*. Lisboa: Difel, 1992.

²⁴⁸ DESWARTE-ROSA, Sylvie. *Il modello italiano nell'arte*. In: PICCHIO, Luciana Stegagno. *Il Portogallo. 1. Dalle origini al seicento*. Firenze: Passigli Editori, 2001. p. 369.

²⁴⁹ BERBARA, Maria. *Francisco de Hollanda e a "teoria artística" michelangiana*. Trabalho apresentado II Encontro de História da Arte, Unicamp, Campinas, 2006. p. 4. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/palestrantes>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

²⁵⁰ SANTOS, Rogéria Olímpio dos. *Francisco de Holanda e o Arte da Pintura*. 2011.200f. Dissertação (mestrado em História)- Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora. p. 46.

²⁵¹ SANTOS, Rogéria Olímpio dos. *Francisco de Holanda e o Arte da Pintura*. 2011.200f. Dissertação (mestrado em História)- Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora. p. 14.

foram rechaçadas pela Inquisição. Com efeito, compreende-se que as ideias inovadoras do tratadista português pode ter dificultado a publicação do *Da Pintura Antiga* no século XVI. A resistência das ideias consideradas “modernas” são confirmadas por José Stichini Vilela, o qual comentou que, embora a estética Renascentista fosse adotada durante o reinado de D. João III, os resquícios do estilo manuelino e do gótico ainda eram predominantes. Assim, observa-se que as colocações de Rogéria Santos e José Stichini podem justificar a razão do tratado de arte de Francisco de Holanda não ter sido levado à estampa, logo após sua escrita, em 1548.

Em contrapartida, a publicação do tratado *Arte da Pintura* de Filipe Nunes pode ter ocorrido em função de este apresentar receituários de tintas e por defender a pintura do ponto de vista teológico e moral. Ademais, o fato do tratado de pintura de Filipe Nunes ser publicado por Pedro Craesbeeck revela sua aceitação pela Inquisição, pois, de acordo com Leontina Ventura,²⁵² Craesbeeck foi impressor régio que tinha uma boa reputação entre a Inquisição, aceitando ser impressor apenas daqueles textos que se encontravam em conformidade com as verdades da Igreja, uma vez que o impressor: “[...] agia como um verdadeiro órgão censor, fiel servidor da razão do Estado [...]”²⁵³ Dessa maneira, conclui-se que o *Arte da Pintura* foi aceito em sua época, contrariamente ao *Da Pintura Antiga*.

Por meio do trecho supracitado, é possível perceber a dificuldade de se publicar tratados em Portugal, o que pode justificar a afirmação da historiadora Cândida Teresa Pais Ruivo Pires,²⁵⁴ isto é, que Portugal não teve uma produção significativa de tratados durante o século XVI. Com efeito, acredita-se que essa escassez levou não somente os pintores a escreverem textos de pintura, mas também, aqueles que se interessassem por ela, como: poetas, leigos, teólogos, eruditos.²⁵⁵ Embora não tratassem integralmente da pintura ou esboçassem uma discussão teórica, esses textos são importantes por integrarem o universo dos escritos da prática pictórica. Um exemplo da preocupação dos homens do século XVI que escreverem sobre a pintura e as artes encontra-se no humanista João de Barros (1476-1570), o qual definiu as categorias da pintura no *Mercadoria Espiritual* ou *Ropica Pnefma* (1532). Outro caso semelhante ao de João de Barros é o de Francisco de Mózon (? - 1575),

²⁵² VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. IN: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 26.

²⁵³ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. IN: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 26.

²⁵⁴ PIRES. Cândida Teresa Pais Ruivo. *Artefatos Simétricos e Geométricos*. 2001. 202f. Dissertação (Mestrado em Teorias da Arte) – Faculdade de Belas Artes. Universidade de Lisboa, Lisboa.

²⁵⁵ SALDANHA, Nuno (org). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 215.

pois, embora em sua obra *Espejo del Perfecto Príncipe*²⁵⁶ orientasse a etiqueta e o comportamento dos príncipes, Mózon chama a atenção para a importância da prática da arte como um aspecto integrante da vida cortesã, conforme afirmou a pesquisadora Maria de Lourdes Correia Fernandes.²⁵⁷ Além dos textos citados acima, o pesquisador Nuno Saldanha²⁵⁸ lembra o texto do Frei Heitor Pinto (?), o qual publicou a *Imagem da Vida Cristã* entre os anos de 1563 e 1572.²⁵⁹ Concordando com Saldanha, Vítor Serrão²⁶⁰ destaca que o texto de Frei Heitor Pinto merece atenção, já que esboçou uma tentativa de conceptualização da arte.

Ainda convém lembrar que no século XVI há outros exemplos de textos que não abordaram diretamente a pintura, mas que devem ser lembrados por comporem o universo cultural artístico de Filipe Nunes. Publicado entre os anos de 1560 e 1561, o *Tratado de Letra Latina*,²⁶¹ do pintor Giraldo Fernandes Prado (1530-1592),²⁶² chamou a atenção para importância da arte da caligrafia (um braço da História da Arte) no ensino dos príncipes, dos filhos da nobreza e daqueles que se destinavam às esferas de poder. Em vista do objetivo desse tratado, é possível ressaltar algumas semelhanças existentes entre o texto de Giraldo Fernandes Prado e o *Arte da Pintura* de Filipe Nunes. Com efeito, existem dois aspectos que permitem essa aproximação. O primeiro aspecto refere-se ao *Tratado de Letra Latina* apropriar-se de fontes semelhante àquelas presentes em *Arte da Pintura*. Vítor Serrão,²⁶³ por sua vez, comenta que o tratado de caligrafia foi caracterizado por referências humanísticas e religiosas, presente em outros tratados, como também, por traços da cultura neoplatônica, doutrina que balizou a maioria dos tratados de pintura do século XVI. O segundo aspecto, refere-se ao fato de o tratado de Giraldo Fernandes Prado abordar, tal como na pintura, os elementos científicos: a geometria, a perspectiva e a proporção. Ademais, entende-se que a caligrafia

²⁵⁶ SERRÃO, Vítor. Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635). In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa. Scribe. 2011. p. 74.

²⁵⁷ FERNANDES, Maria de Lourdes Correia. Francisco Mózon e a princesa cristã. Revista Faculdade de Letras, Porto, 1993. pp 109-121. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo8061.pdf>> Acesso em: 1 set. 2013.

²⁵⁸ SALDANHA, Nuno (org). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. *Passim*.

²⁵⁹ PINTO, Frei Heitor. *Imagem da Vida Cristã*. Coimbra: Oficina João de Barreira, 1563-72.

²⁶⁰ SERRÃO, Vítor. Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635). In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa. Scribe. 2011. p. 77.

²⁶¹ O referido tratado encontra-se arquivado na Columbia University, Rare Book & Manuscripts Library, de New York (Cód Plimpton, MS 297). Cf: SERRÃO, Vítor. Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635). In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa. Scribe. 2011. p.78.

²⁶² Pintor, calígrafo. Entendia de pintura, comprovado por alguns frescos que deixou. Compôs entre os anos de 1560-61 o *Tratado de Letra Latina*. SERRÃO, Vítor. Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635). In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa. Scribe, 2011. p. 79.

²⁶³ SERRÃO, Vítor. *Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635)*. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa. Scribe, 2011. p. 82.

era também vista como uma imagem e, para que construísse um desenho perfeito, era necessário o uso de medida e proporção.

Outro aspecto que é possível salientar é o caráter pedagógico presente em *Arte da Pintura* e no tratado de caligrafia de Fernandes Prado. Vitor Serrão²⁶⁴ confirma o objetivo do *Tratado de Letra Latina* ao dizer que o pintor Giraldo Fernandes Prado era um pedagogo português, visto que pretendeu ensinar aos filhos de nobres e aos príncipes os valores humanísticos e religiosos por meio da caligrafia. De igual modo, a *Arte da Pintura* apresenta um caráter pedagógico em função de chamar a atenção para a importância do aprendizado da pintura pelos homens nobres, que deveriam compreender os ofícios liberais.²⁶⁵ Outro ponto importante é o fato de Filipe Nunes divulgar verdades da igreja por meio da pintura, posto que a ordem Dominicana, a qual ele fazia parte, teve como objetivo contribuir de maneira pedagógica para os propósitos da Contrarreforma. Embora não fosse possível aplicar a simetria e a perspectiva propostas em *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*, Nunes teve por objetivo ensiná-las, fato que se comprova por meio das colocações da historiadora Leontina Ventura, ao dizer que: “[...] ao envelhecer, Filipe Nunes torna-se pedagogo, sentindo-se, realmente, através daquele prólogo, que está consciente da ação no campo da pedagogia.”²⁶⁶

Além do *Tratado de Letra Latina*, existe o *Breve Tractado de Iluminação*, um texto de iluminura que também documenta a relação que Filipe Nunes estabeleceu com seu universo cultural. Produzido por um religioso anônimo, por volta de 1635, o *Breve Tractado de Iluminação*, era dividido em três partes: na primeira parte, abordou-se os pigmentos usados e os modos de se preparar as tintas; na segunda, o autor dedicou-se a ensinar as misturas de tintas, além de fornecer outras considerações práticas; a última parte dedica-se ao uso das boas técnicas, alcançadas por meio de máquinas, usadas na produção das iluminuras.²⁶⁷ Embora escrito em 1635, é possível estabelecer uma relação entre o tratado de iluminura com *Arte da Pintura*, pois, segundo Vitor Serrão,²⁶⁸ o último serviu de fonte para o *Breve Tractado de Iluminação*, orientando a pigmentação das pinturas e as formas de pintar, apresentando receitas para a pintura a óleo, têmpera, dourado, estofado e para as

²⁶⁴ SERRÃO, Vitor. *Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635)*. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 82.

²⁶⁵ Lembra-se das obras produzidas naquele período que tinham por objetivo instruir o comportamento dos nobres e príncipes, como já foi dito anteriormente neste texto.

²⁶⁶ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982, p. 24.

²⁶⁷ SERRÃO, Vitor. *Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635)*. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 82.

²⁶⁸ SERRÃO, Vitor. *Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635)*. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 85.

iluminuras. Do mesmo modo que Filipe Nunes, o anônimo era um religioso da Ordem de Cristo interessado por pintura, informação que é complementada por Vitor Serrão ao dizer que:

[...] o Padre Frei Pedro de Meneses, religioso dessa ordem e <<entendido em architectura>>, que encontramos activo, em Março de 1644, como autor do <<rascunho>> para a peanha e prata para o altar-mor da Sé Velha de Coimbra [...] Trata-se, entretanto, de uma mera hipótese que é susceptível de futuras revisões.²⁶⁹

Assim, vê-se que a preocupação com a pintura permeou alguns religiosos, como Filipe Nunes e o anônimo (apesar de ter como objetivo a iluminura), levando-os a publicar tratados.

Nos Seiscentos, é possível constatar que ocorreu uma intensa produção de textos que trataram sobre a pintura, dentre os quais se encontra *Arte da Pintura*, publicado em 1615, foco principal deste estudo. Observa-se, igualmente, que surgirão tratados que se preocuparam em salientar a relação entre poesia e pintura, caso do *Tratado de Pintura e Poesia* (1633), escrito pelo poeta Manuel Pires de Almeida (1597-1655).²⁷⁰ Lembrados comumente por pesquisadores que estudaram os tratados em Portugal, encontram-se também: *Elogio da pintura*,²⁷¹ publicado em 1687, pelo poeta e pintor Luís Nunes Tinoco (1642/43-1719), cujo discurso centra-se na defesa da nobreza da arte pictórica,²⁷² e *A Antiguidade da Arte da Pintura*,²⁷³ publicada em 1696, pelo memorialista Félix da Costa Meesen (1639-1712), o qual procurou inventariar a trajetória de alguns pintores do século XVI e XVII.

A partir das colocações anteriores, conclui-se que Filipe Nunes esteve imerso em um contexto no qual haveria a produção de dois tipos de tratados: os “científicos” e aqueles que advogaram pela nobreza e liberalidade da pintura. Crê-se que todas as tradições citadas compuseram as motivações que impeliram o Dominicano a escrever o seu tratado, o que pode ter justificado a aceitação imediata do mercado, conforme apontou Vitor Serrão.²⁷⁴ Pela análise deste subcapítulo, acredita-se que o tratado *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva* está localizado em um lugar importante: entre *Da Pintura Antiga (1548)*, de Francisco de Holanda e *Antiguidade da Pintura*, de Félix Meesen (1696) e

²⁶⁹ SERRÃO, Vitor. *Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635)*. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. *loc.cit.*

²⁷⁰ MUHANA, Adma. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: EdUSP/Fapesp, 2002.

²⁷¹ TINOCO, Luís Nunes. *Elogio da Pintura*. Lisboa: [S.I.], 1687.

²⁷² SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995, p. 219.

²⁷³ Veja que esta é considerada uma verdadeira fonte e referência, uma vez que trouxe informações sobre os pintores que viveram naquele período. Ed. fac-similada do manuscrito Seiscentista da Yale University, com anotação crítica por KUBLER, George. *The Antiquity of the Art of Painting*. New Haven: Yale University Press, 1967.

²⁷⁴ SERRÃO, Vitor. *Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635)*. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 77; e SERRÃO, Vitor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. p. 231.

Elogio da Pintura (1687), de Luís Nunes Tinoco. Abaixo, vê-se que quadro II, cuja função é de sintetizar os tratados abordados.

Quadro II - Tratados

Tratados produzidos entre os séculos XIV e XVIII		
Nome do tratado	Autor	Data publicação/escrito.
<i>Quaestiones Perspectivae</i>	Biagio Pelacani (?-1416)	?/ 1390
<i>Il libro dell' arti</i>	Cennino Cennini (1370-1440)	?/ Final do século XIV
<i>Della Prospettiva</i>	Paolo dal Pozzo Toscanelli (1397- 1482)	?/ 1425-1427
<i>Livro attono alla prospectiva</i>	Giovanni da Fontana (1395-1455)	?/Século XV.
<i>De Pictura</i>	Leon Batista Alberti (1404-1435)	1540/ 1436.
<i>Commentari</i>	Lorenzo Ghiberti (1378-1455)	Século XIX/ 1448-1454
<i>De Perspectiva Pingendi</i>	Piero della Francesca (1415-1492)	1899/ 1472 e 1475
<i>Da Divina Proportione</i>	Luca Pacioli (1445-1517)	1509/1497
<i>De Artificiali Perspectiva</i>	Jean Pèlerin (1435-1524): o Viator	1509/ 1505
<i>Medidas Del Romano</i>	Diego de Sagredo (1490-1528)	1526/?
<i>Tratado da Sphaera</i>	Joah Sacrobosco (1195- 1256). Tradução matemático português Pedro Nunes (1502-1578)	1537/?
<i>Da Pintura Antiga</i>	Francisco de Holanda (1517-1584)	1548/ Século XIX
<i>Tratado de Letra Latina</i>	Giraldo Fernandes Prado (1530-1592)	1560 e 1561/ ?
<i>Sciência do Desenho</i>	Francisco de Holanda (1517- 1584)	1571/?
<i>Il Dieci libri dell' architettura</i>	Vitrúvio/Tradução: Monsenhor Daniel Bárbaro	1567/?
<i>La pratica Della Perspectiva</i>	Daniel Bárbaro (1514-1570)	1569/?
<i>Instruções das fortificações do reino do Alvargues</i>	Afonso Álvares.	?/1571
<i>Tratado de Arquitetura</i>	Antônio Rodrigues (1525-90)	?/ 1576-79
<i>Le due regole della prospectiva</i>	Jacopo Barrozi Vignola (1507-1573)	1583

<i>De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura</i>	Juan D'Arfe (1535-1603)	1585/?
<i>La perspectiva e especularia de Euclides</i>	Euclides/ Tradutor: Pedro Ambrósio Orderiz	1585
<i>Della Simmetria Delli Corpi Humani</i>	Albrecht Durer/tradução: Paolo Galucci Salodiano	1594/?
<i>Noticia general para la Estimación de las Artes</i>	Gutierrez de Los Rios (1566-1606)	1600/?
<i>Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva.</i>	Filipe Nunes (1591-?)	1615.
<i>Diálogos da Pintura</i>	Vicente Carducci (1568- 1638).	1633/?
<i>Tratado de Pintura e Poesia</i>	Manuel Pires de Almeida (1597-1655)	1633/?
<i>Arte de la Pintura</i>	Francisco Pacheco (1564-1644)	1649/?
<i>Elogio a Loucura</i>	Luís Nunes Tinoco (1642/43-1719)	1687/?
<i>Antiguidade da Pintura</i>	Félix da Costa Meesen (1639-1712)	1696/?
<i>Tratado de Perspectiva</i>	Pe. Inácio Vieira (1678-1739)	1715/?

Fonte: Elaborado pela própria autora.

2.2 As influências estrangeiras no ambiente artístico cultural de Filipe Nunes no século XVI

Para compreender as entrelinhas presentes em *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, é necessário discorrer sobre o universo artístico cultural, o qual condicionou as escolhas feitas por Filipe Nunes. Acredita-se que seu ambiente cultural artístico foi moldado por interferências estrangeiras, como, também, por: fundações de colégios, circulação de pintores, livros, estampas, tratados, gravuras, a formação de livrarias e coleções particulares e projetos arquitetônicos.

Um exemplo das interferências estrangeiras encontra-se nas fontes usadas pelo Dominicano em *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, pois, neste, é possível perceber a apropriação de tratados espanhóis, nórdicos e italianos. Nas próximas linhas, tentar-se-á responder sobre a maneira que alguns tratados podem ter chegado a Portugal e sobre a origem de alguns discursos que se encontram presentes em *Arte da Pintura*. A partir da constatação do trânsito cultural que haveria na

Europa nesse período, é possível inferir o caminho que levou Filipe Nunes a ter acesso aos manuscritos e impressos, os quais compuseram suas referências na escrita de seu tratado. Para Vítor Serrão,²⁷⁵ dois aspectos propiciaram a assimilação dos tratados estrangeiros em Portugal: em primeiro, o estudo do Humanismo (valorizado durante o reinado de D João III), o qual impulsionou às reflexões em torno das ruínas de Roma e dos tratados de Vitruvius (?), Serlio (1475-1554) e Alberti (1404-1475), em segundo, o interesse pelo estudo da Cosmologia, expresso no trabalho do matemático Pedro Nunes (1502-1578), o que pode ter motivado o interesse por textos científicos estrangeiros, os quais compuseram o universo científico daquele período.

As influências italianas

Considerando a grande produção de tratados na Itália, faz-se necessário elucidar de que maneira as referências italianas poderiam ter chegado a Portugal, uma vez que *Arte da Pintura, Symmetria, Perspectiva* teve como fontes Vitruvius e Daniel Bárbaro. Ademais, será possível perceber como os tratados integraram o ambiente cultural artístico, pois, acredita-se que este foi sendo construído ao longo do século XVI. Para alcançar esses propósitos, é necessário recuar na data proposta para esta pesquisa, isto é, 1571, possível ano de nascimento de Filipe Nunes.

Para entender as influências da Itália em Portugal volta-se ao século XV, pois, em 1443, foi fundada a Vila da Raposeira (região de Sagres) pelo infante D. Henrique (1394-1460), uma região onde se acredita que ocorreu os primeiros contatos com os italianos. De acordo com Rafael Moreira,²⁷⁶ a vila era um ponto estratégico, onde navios e navegantes aguardavam ventos favoráveis para o desbravamento dos mares do atlântico, além disso, no local ocorriam trocas comerciais, conversas e circulação de italianos que vinham de Gênova, por exemplo. Assim, o surgimento da vila de Raposeira pode ter permitido a chegada de alguns tratados italianos em Portugal. Esse fato se comprova quando se observa que a vila foi construída a partir da ideia da “cidade ideal” de Vitruvius, que se encontrava exposta no tratado do arquiteto romano. Abaixo, encontra-se um fragmento no qual o pesquisador Rafael Moreira confirma a importância da vila para a chegada de tratados em Portugal e para o fomento do universo artístico daquele período:

²⁷⁵ SERRÃO, Vítor. Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635). In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 87.

²⁷⁶ MOREIRA, Rafael. A mais antiga tradução europeia de Vitruvius Pedro Nunes 1537-1541. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (Org.) *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 52.

Na sua Quinta da Raposeira algum belo manuscrito quatrocentista de Vitruvius foi trazido de Florença, e com certeza lido e estudado em discussões com os cosmógrafos e humanistas italianos de Lisboa que lá se dirigiam e encontravam, nesse berço de uma nova concepção de mundo.²⁷⁷

Outro aspecto que reforça a importância da vila Raposeira, é o surgimento da “Escola de Sagres”, um centro informal de observações, cálculos, medidas náuticas e astronômicas. Além dos aspectos apontados acima, Rafael Moreira sugere dois meios que também podem ter ajudado na divulgação de tratados italianos durante o século XV: em primeiro, sugere-se que o texto de Vitruvius possa ter sido objeto de estudos pelos filólogos, em função do apreço que D. João II (1481-1495) tinha pela literatura científica e técnica vinda da Itália e, em segundo, a formação de uma colônia florentina em Lisboa, no final do século XV.²⁷⁸

Existem outros fatores que também podem justificar o contato com os tratados italianos. Na primeira metade do século XVI, Vítor Serrão²⁷⁹ identifica círculos humanísticos que debatiam questões relacionadas à metafísica, ao estudo do *all antico* e à tratadística, além do: “[...] legado de Vitruvius e de Alberti, o classicismo, o ideal de beleza a essência das artes e a liberalidade de sua prática.”²⁸⁰ José Stichini Vilela²⁸¹ também confirma a presença dos tratados italianos em Portugal durante o século XVI ao apontar que o *De re aedificatoria* e o *Trattato della Pittura* foram traduzidas por André de Resende, em 1541, a pedido de D. João III. Embora não fossem publicados, acredita-se que a tradução dos textos de Alberti possa ter sido motivada por estes trazerem a organização de regras, cuja função era orientar a prática pictórica.

Em função de suas peculiaridades, algumas cidades portuguesas propiciaram o contato com os tratados italianos, como é o caso das cidades de Coimbra e Évora. De acordo com Vítor Serrão,²⁸² essas cidades foram fulcrais para formação artística cultural portuguesa, fomentando discussões referentes à arte pictórica, presentes nos tratados e nas ideias de pintores, arquitetos e eruditos da época. Ademais, naquelas cidades sente-se a influência da tratadística e das orientações humanísticas,

²⁷⁷ MOREIRA, Rafael. A mais antiga tradução europeia de Vitruvius Pedro Nunes 1537-1541. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (Org.) *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. pp. 51-63.

²⁷⁸ MOREIRA, Rafael. A mais antiga tradução europeia de Vitruvius Pedro Nunes 1537-1541. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (Org.) *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 53.

²⁷⁹ SERRÃO, Vítor. Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635). In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. pp. 73-89.

²⁸⁰ SERRÃO, Vítor. Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635). In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 74.

²⁸¹ VILELA, José Stichini. *Francisco de Holanda: vida, pensamento e obra*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982. pp. 17-19. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/arte/062/bb062.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2011.

²⁸² SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)* Lisboa: Presença, 2002. pp 70-71.

o que permitiu uma nova visão sobre as influências italianas, contrariando a historiografia da arte antiga, que via o país como periferia durante o século XVI.²⁸³

A cidade de Coimbra ilustra como os conhecimentos presentes nos tratados e as influências italianas encontravam-se presentes no ambiente artístico português, pois a construção do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra baseou-se em tratados italianos de arquitetura, como apontou o historiador George Kluber.²⁸⁴ Outro fator que também demonstra a influência dos tratados e dos conhecimentos italianos em Portugal é a fundação, em 1547, do Colégio das Artes e Humanidades de Coimbra pelo então rei D. João III (1521-1557), cujo reinado durou entre os anos de 1521 e 1557. O propósito desse colégio consistia em apoiar as artes, divulgar as inovações classicistas italianas e ensinar as artes liberais e humanidades aos alunos, preparando-os para serem homens cultos e cristãos, pois, é bom lembrar, que os Jesuítas estiveram à frente da direção do colégio nos primeiros anos de sua fundação.²⁸⁵ O historiador José Mattoso²⁸⁶ comenta sobre o programa pedagógico do Colégio das Artes e Humanidades ao dizer que:

O programa pedagógico-cultural assente na combinação do Cristianismo e laicismo desdobrava-se na tríplice aliança de educação e do ensino, da piedade e do estudo, das letras e das ciências – e tudo, em sumado, cristão e culto, realizando-se no mundo e não no cenóbio.

Do mesmo modo que Coimbra, a cidade de Évora foi marcada por investir em estudos voltados para a cultura grega latina e para *studia humanitatis*, estimulando as discussões referentes à arte pictórica.²⁸⁷ Ainda de acordo com Rafael Moreira,²⁸⁸ Évora passará ocupar um lugar de destaque em função da vinda da corte de D. João III, um rei que dedicou um apreço significativo pela arte e pelo humanismo italiano após o terremoto de 1531. A seguir, as colocações de Vítor Serrão comprovam o lugar dessa cidade ao dizer que:

Como *Ebora Colonia Romana* no *Foral* de 1501 em nome de suas raízes ancestrais, se estimula a presença de um círculo de eleitos nos estudos humanísticos, de mais ou

²⁸³ SERRÃO, Vítor. Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635). In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 80.

²⁸⁴ KLUBER, George. *Portuguese plain architecture. Between spices and diamonds 1521-1706*, Wesleyan University Press: Middletown Conn, 1972. .

²⁸⁵ LEITÃO, Henrique; MELLO, Magno Moraes. A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas: “O Tractado de Prospectiva de Inácio Vieira, S.J” (1715). Revista de História de Arte, Lisboa, v. 1, 2005. pp. 97- 96. Disponível em: <http://iha.fesh.unl.pt/uploads/RHA_1_4.pdf>. Acesso em: 3 set. 2011. p. 114.

²⁸⁶ MATTOSO, José (org). *História de Portugal – No alvorecer da Modernidade (1480- 1620)*. Lisboa: Estampa, 1994. p. 391.

²⁸⁷ SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa; Presença, 2002. pp. 70-71.

²⁸⁸ MOREIRA, Rafael. A mais antiga tradução europeia de Vitruvius Pedro Nunes 1537-1541. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (Org.) *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 52.

menos velada inspiração erasmiana, onde pontifica a personalidade do poeta e arqueólogo André de Resende²⁸⁹.

Além da contribuição das cidades de Coimbra e Évora, crê-se que o trânsito de bolsistas do rei na Itália permitiu que artistas tivessem acesso às discussões relacionadas à arte pictórica e aos tratados italianos. Observa-se que por meio do financiamento das viagens por parte do rei D. João III foi possível que pintores como Antônio Campelo (?) e Gaspar Dias (?) se dirigissem à Itália para aperfeiçoarem sua arte. Analisando a trajetória dos pintores citados, comprova-se o contato destes com as referências italianas, pois Antônio Campelo estagiou em Roma em meados no século XVI na Escola de Miguelângelo Bonarrote, já os estudos de Gaspar Dias permitiram que ele seguisse os modelos do Maneirismo italiano de Parma e de Roma.

Alguns comitentes, como o bispo eborense D. Miguel da Silva (1480-1556), cuja formação se deu em Roma entre os anos de 1514 e 1525, subsidiaram a formação do ambiente artístico cultural luso, como, também, a apreciação de tratados italianos. Após 1526, D. Miguel da Silva assume o título de bispo de Viseu, no mosteiro beneditino de São Tirso, se destacando “[...] como um dos mais prestigiantes mentores estéticos do novo estilo.”²⁹⁰ Além do mais, o bispo de Viseu também se destacou por sua atuação mecenática, uma vez que financiou as obras do pintor Vasco Fernandes (1501-1540), o qual retratou o mesmo bispo no óleo em madeira, *Cristo em Casa de Marta e Maria* de 1530 (FIG. 1). Além do apoio dado ao pintor Vasco Fernandes, Miguel da Silva patrocinou a vinda do arquiteto italiano Francesco de Cremona (1480-1550) para trabalhar em Viseu.

A historiadora Isaura Queiroz²⁹¹ comenta a relação que D. Miguel da Silva manteve uma relação com a tratadística, pois orientou que as obras comissionadas por ele seguissem as ordens arquitetônicas (Jônica, Dórica e Coríntia), presentes no tratado de Vitrúvio.²⁹² Ademais, acredita-se que bispo Miguel da Silva fez essa escolha por desejar que Viseu tivesse traços da arquitetura romana. O fragmento abaixo resume o significado da atuação de Miguel da Silva.

Há duas realidades que devemos reter: por um lado, os mecenas do Renascimento, como D. Miguel da Silva- nobre homem de letras e alto dignitário do clero- encomendam obras que devem comprovar o seu poder e influência, esclarecer o seu

²⁸⁹SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa: Presença, 2002, p. 72.

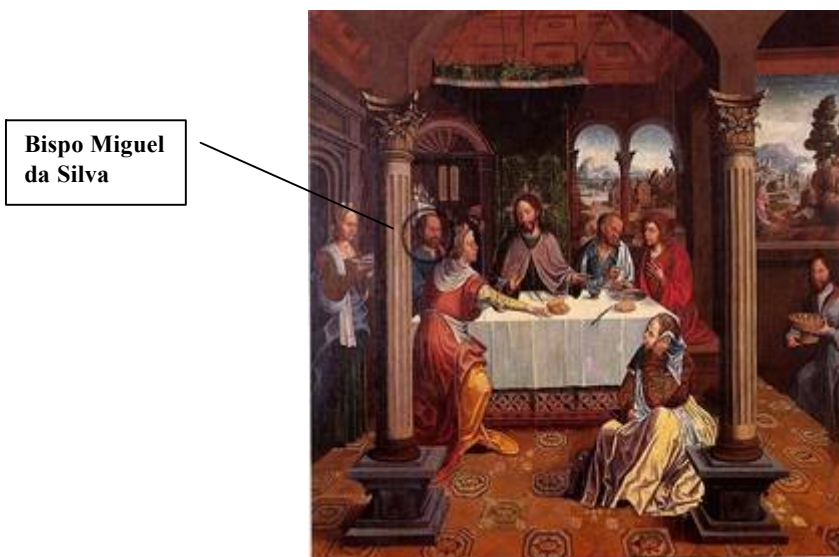
²⁹⁰SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Presença, 2002, p. 57.

²⁹¹QUEIROZ, Isabel. Vitruvianismo e os «genera» na arquitectura comissionada por D. Miguel da Silva. *Revista de Teorias e Ciências das Arte*, Lisboa, v. 5, 2009. Disponível em <<http://www.idearte.org/texts/51.pdf>>. Acesso em: 13 mar. 2012.

²⁹²As traças do Paço Episcopal de Fontelo e do claustro da Sé de Viseu são atribuídas pelo Francesco Cremona, pupilo de D. Miguel da Silva. SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa: Presença, 2002. p. 58.

estatuto e testemunhar a sua sensibilidade cultural, por outro, as obras comissionadas pelo nosso mecenas são indubitavelmente influenciadas pelo classicismo romano [...].²⁹³

Figura 1 - Vasco Fernandes Cristo Visitando Marta e Maria, 1530.



Fonte: Museu Grão Vasco de Viseu SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)* Lisboa: Presença, 2002.

A presença de tratados italianos se faz mais nitidamente a partir da segunda metade do século XVI, pois, nesse período, ocorre uma circulação mais intensa de tratados de arquitetura italianos. O historiador Vítor Serrão²⁹⁴ confirma essa proposição por duas informações: em primeiro lugar, destaca a presença de arquiteto e engenheiro italiano, Filippo Terzio (1520-1597), o qual escreveu os *Estudos sobre Embadometria, Estereometria e as Ordens de Architectura*, em 1578, em segundo, informa que Portugal já sofreria nesse período um grande influxo de gravuras, de desenhos, de obras, de artistas e textos (manuscritos ou impressos). O fragmento abaixo confirma a situação de Portugal nesse período:

De facto, é importante não se perder esse ponto de vista, nesses anos fervilhantes de viragem chegavam obras, ideias, tratados, gravuras e, sobretudo, testemunhos directos de experiências, acentuadas pela passagem em Roma e artistas portugueses que iam lá aprender o disegno; mesmo os flamengos que vinham a Portugal [...] e não só os

²⁹³ QUEIROZ, Isabel. Vitruvianismo e os «genera» na arquitectura comissionada por D. Miguel da Silva. *Revista de Teorias e Ciências da Arte*, Lisboa, v. 5, 2009. Disponível em <<http://www.idearte.org/texts/51.pdf>> Acesso em: 13 mar. 2012.

²⁹⁴ SERRÃO, Vítor. *A pintura Maneirista em Portugal*. 2.ª ed. Lisboa: Presença, 1991. p. 20.

modelos, mas também as estampas, e o conhecimento dos tratados, se impunham neste percurso de conhecimento.²⁹⁵

As influências nórdicas e espanholas

Acima, demonstrou-se de que forma a tratadística italiana enriqueceu o ambiente artístico cultural português, no entanto, nas próximas linhas discorrerá como alguns aspectos podem ter permitido a circulação de tratados nórdicos e espanhóis, pois, como é possível observar, Filipe Nunes basear-se-á em tratadistas espanhóis e nórdicos, como Gutierrez de Los Rios e Albrecht Durer respectivamente. Tendo em vista o objetivo deste subcapítulo, a seguir abordar-se-ão as seguintes questões: 1) a invenção da imprensa e a circulação dos tratados; 2) o peso da cultura colecionista; 3) a contribuição da União Ibérica e 4) o trânsito de pintores estrangeiros.

Para pensar na circulação de tratados em Portugal, é imprescindível levar em conta a invenção da imprensa por Gutenberg (1398-1498) durante o século XV, pois, de acordo o pesquisador Jorge Borges de Macedo,²⁹⁶ ela impulsionou o vulto de impressões de livros em Portugal, nomeadamente aqueles de Teologia Moral, como, também, o crescimento do gosto pelo importado. Em concordância com Macedo, Vítor Serrão²⁹⁷ destaca que o advento da imprensa permitiu o crescimento da circulação de livros, gravuras, manuscritos e tratados. Complementando as informações dos historiadores citados, Marshall McLuhan²⁹⁸ afirma que a tecnologia de Gutenberg impactou a cultura da época, porquanto é possível notar que a oralidade dará espaço para as palavras escritas que passaram a compor o mundo visual.

Além do mais, a invenção da imprensa teve uma grande contribuição para as discussões sobre a prática pictórica, pois, de acordo com Rafael Moreira,²⁹⁹ a rede de distribuição e circulação de manuais, apostilas, livros com interesse artístico e cadernos de apontamentos de aula ocorreria entre: as cortes, as capitais coloniais, os centros de comércio internacional (Porto), os focos diocesanos (Braga, Évora, Viseu, Lamego, Castelo e outros) os centros universitários (Coimbra) e os monásticos

²⁹⁵ SERRÃO, Vítor. *Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635)*. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe. 2011. p. 78.

²⁹⁶ MACEDO, Jorge Borges de. *Os Lusíadas e a História*. Lisboa: Verbo, 1979.

²⁹⁷ SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Presença, 2002. p. 78.

²⁹⁸ MCLUHAN, Marshall. *La galáxia de Gutenberg. A formação do homem tipográfico*. São Paulo: Nacional Edusp, 1972.

²⁹⁹ MOREIRA, Rafael. O mundo dos tratados. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (Org.). *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p.8

conventuais (Tomar, Bragança, Chaves, Beja). Com efeito, vê-se que esse trânsito cultural permitiu que aristocratas e religiosos cultos, ou uma ordem religiosa, formassem uma livraria significativa.

A partir dessas colocações, percebe-se que o Dominicano Filipe Nunes possa ter tido contato com tratados de arte ou textos pertinentes ao conteúdo das artes por meio da biblioteca da sua ordem religiosa. A possibilidade de existir uma biblioteca no convento Dominicano é confirmada pelas considerações do historiador Manuel Augusto Rodrigues,³⁰⁰ o qual afirmou que a introdução do Humanismo nos estudos dominicanos, durante os séculos XV e XVI, gerou a aquisição de novas publicações e a reestruturação da ideologia dessa ordem. O mesmo historiador sugere, também, que um exemplo dessa mudança encontra-se nas obras do professor de Teologia do Convento San Esteban (Salamanca), Francisco de Vitória,³⁰¹ porquanto, a partir de 1526, produzirá escritos que promoveram uma fusão entre a escolástica e o Humanismo. Levando em conta essas questões, conclui-se que há possibilidade de Filipe Nunes ter tido contato com a biblioteca do convento, bem como com o processo de renovação escolástica, que incorporou a importância do Humanismo não somente para os estudos dominicanos, mas, também, para a renovação da mentalidade lusitana daquele período.

Além da invenção da imprensa e da rede de circulação e distribuição, a cultura colecionista pode ser apontada como um fator que permitiu a troca e compra de livros, joias, manuscritos, tratados, obras de arte entre Portugal, Espanha e os Países Baixos. Observa-se que o interesse pela formação de livrarias e coleções era um mecanismo que permitiu a diferenciação e o prestígio social do homem durante o século XVI, ao que a pesquisadora Ana Paula Torres Megiani³⁰² acrescenta que o rei Felipe II (1556-1598) da Espanha incentivou a formação de acervos e de grandes bibliotecas, como aquelas do museu do Prado. Do mesmo modo que a Espanha, Portugal também valorizou o homem, como explica o pesquisador Pedro Vilas Boas Tavares³⁰³ ao destacar que o humanista André de Rezende produziu *Vida*, uma biografia do Infante D. Duarte (1515-1540) destinada à exaltação de suas

³⁰⁰ RODRIGUES, Manuel Augusto. As aulas de Frei Bartolomeu no contexto escolar da época. In: I Encontro de História Dominicana, 1, 1979, Porto. *Actas do I Encontro sobre História Dominicana*. Porto: Arquivo Histórico Dominicano. Porto, 1979. v. 2, p. 179. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/14448/1/As%20aulas%20de%20Frei%20Bartolomeu.pdf>>. Acesso em: 17 Jan 2012.

³⁰¹ Conforme Manuel Augusto Rodrigues, este professor seria responsável pela renovação da escolástica em Espanha no século XV e XVI. Veja em: RODRIGUES, Manuel Augusto. As aulas de Frei Bartolomeu no contexto escolar da época. *Actas do I Encontro sobre História Dominicana*, vol. II, p. 178.

³⁰² MEGIANI, Ana Paula Torres. Memória e conhecimento do mundo: coleções de objetos, impressos e manuscritos nas livrarias de Portugal e Espanha, século XVI e XVII. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 17, n. 1, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v17n1/v17n1a10.pdf>> Acesso em: 11 abr. 2012.

³⁰³ TAVARES, Pedro Vilas Boas. Domingos Peres: professor de matemática da Princesa Maria de Portugal, na fundação de um beatério bracarense. In: *D. MARIA DE PORTUGAL, Princesa de Parma (1565-1577) e seu tempo: As relações entre Portugal e Itália na segunda metade dos Quinhentos*. Porto: Edições Afrontamento, 1999. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo6201.pdf>>. Acesso em: 1 out. 2013.

qualidades morais e de suas aptidões para com as letras. Conclui-se que a aquisição de manuscritos e impressos, cada vez mais comum na formação de livrarias e coleções, categorizou a cultura Ibérica durante o século XVI.³⁰⁴

Outro fator que contribuiu para o enriquecimento do ambiente artístico cultural português foi o advento da União Ibérica, a partir de 1580. Indiscutivelmente, a união entre os reinos da Espanha e Portugal foi importante para as trocas culturais e artísticas, visto que a perda da independência de Portugal colocou Lisboa como “varanda do Atlântico,”³⁰⁵ ou seja, um lugar estratégico para trocas comerciais e culturais, sendo caracterizada pelo cosmopolitismo, expressado no convívio simultâneo de tendências espanholas, portuguesas, nórdicas e italianas. Ademais, as mudanças políticas empreendidas geraram a necessidade de transformar a imagem da cidade por meio de uma reformulação urbanística, a qual propôs a construção de edifícios, palácios e sedes de conventos religiosos. Assim, acredita-se que estes aspectos propiciariam a circulação de tratados e textos pertinentes à arte, o que pode ter permitido o fomento das discussões sobre a pintura e arquitetura. Vítor Serrão resume o significado daquele momento ao dizer que:

Era fator de referência a multidão de nações, que se concentravam sobretudo na zona portuária (na Ribeira Velha ou na Praça do Pelourinho): flamengos, castelhanos, galegos, andaluzes, alemães, florentinos e genoveses, empregados da arte marinha, nas operações cambias e nos Regateiras de Antônio Ribeiro [...].³⁰⁶

A existência da feitoria portuguesa da Antuérpia, na primeira metade do século XVI, responsável por administrar o comércio e distribuição dos produtos vindos do oriente na Europa, foi também um ponto de encontro e de trocas culturais artísticas que ocorreram entre Portugal e o norte da Europa. O trânsito cultural ocorrido nesse lugar comprova-se graças ao pintor Albrecht Durer (1471-152),³⁰⁷ o qual ofereceu suas gravuras aos portugueses João Brandão e Rui Fernandes. Além dessas gravuras, o tratado *De Artificialis Perspectiva*, do cônego francês Jean Pélerin, Viator,

³⁰⁴ MEGIANI, Ana Paula Torres. Memória e conhecimento do mundo: coleções de objetos, impressos e manuscritos nas livrarias de Portugal e Espanha, século XVI e XVII. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 17, n. 1, jan./jun. 2009. p. 159. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v17n1/v17n1a10.pdf>> Acesso em: 11 abr. 2012.

³⁰⁵ Expressão cunhada por Vítor Serrão, ver em: SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Presença, 2002. p. 218.

³⁰⁶ SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Presença, 2002. p. 217.

³⁰⁷ Além dos casos citados, ver o caso do pintor Vasco Fernandes (1475-1542), o qual é um exemplo do peso que o pintor/tratadista alemão teve, pois Fernandes serviu-se das gravuras de Durer, *Filho Pródigo* (1497-1498) e *Melancolia I* (1517), para compor o retábulo *Cristo em Casa de Martha*, presente hoje no Museu Grão Vasco. SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Presença, 2002. p. 89

também circulou em Portugal, pois, o pesquisador Luís Alberto Casimiro³⁰⁸ confirma a circulação das edições do tratado de Viator de 1505 e 1509 em Portugal, além das edições denominadas “piratas”, como aquela de Jorg Glockendon, o qual incorporou o texto do cónego francês. Ainda sobre o *De Artificialis Perspectiva* de Viator, Vítor Serrão³⁰⁹ comenta que as estampas que ilustraram este tratado circularam no mercado artístico e cultural português.

Além da presença dos tratados de arte, livros de aprendizagem e anotações de aula, existiriam outras formas da arte pictórica ser discutida em Portugal, como o caso de pintores estrangeiros que ensinaram a arte da pintura aos pintores portugueses, além do mais, acredita-se que esse contato permitiu uma troca de saberes. Com efeito, Vítor Serrão³¹⁰ elege o exemplo do pintor régio Fernão Gomes (1548-1612), o qual se dirigiu para Delft, em 1572, para aprender a prática da pintura com o mestre nórdico Antônio Blocklandt, como também, o caso do pintor cortesão Cristovão Morais (?), o qual foi aprendiz na oficina de Cornelis Bruys, em Flandres. Em contrapartida, existiriam pintores nórdicos que vieram a Portugal, como, por exemplo, o pintor Duarte Frizão (? - 1596), o qual trabalhou para o arcebispo D. Teodósio de Bragança, de Évora, na segunda metade do século XVI.³¹¹

Assim como os pintores nórdicos, os pintores espanhóis exerceram um papel relevante na configuração do universo pictórico português, caso do pintor espanhol sevilhano Lourenço de Salzedo (? - 1571), cuja educação italiana, adquirida nos círculos miguelangelescos, o levou a ser o pintor de D. Catarina (1540-1614), ocupando um lugar relevante no ambiente artístico português desde 1564. O caso do pintor espanhol Luís de Morales (1515-1591) também é importante, em razão de ser um artista muito elogiado por suas pinturas devocionais. Natural de Badajoz, Luís Morales teria um importante papel em Portugal, já que influenciou vários pintores da sua época, como Diogo Teixeira (1540-1612).³¹² Além dos pintores, observa-se que Portugal conheceu o trânsito de tratados espanhóis, pois em Lisboa foram publicadas as edições traduzidas do *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo (Toledo, 1526),³¹³ em 1541 e 1542. Sendo assim, entende-se que o trânsito de pintores, tanto espanhóis como nórdicos, propiciou a troca de informações e o aprendizado da prática artística.

Por meio do que foi dito anteriormente, investigou-se como as discussões referentes à arte pictórica e à arquitetura se davam. Acredita-se que os tratados de arte, livros ou manuscritos

³⁰⁸CASIMIRO, Luís Alberto. A mobilidade dos pintores como factor de desenvolvimento do saber científico e artístico. In: COLÓQUIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 7, 2006, Porto. *Actas Artistas e Artífices: sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2007. p. 266.

³⁰⁹SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa, Presença, 2002. p. 91

³¹⁰SERRÃO, Vítor. *A pintura Maneirista em Portugal*. 2º. ed. Lisboa: Presença, 1991. p. 28.

³¹¹SERRÃO, Vítor. *A pintura Maneirista em Portugal*. 2º. ed. Lisboa: Presença, 1991. *passim*.

³¹²SERRÃO, Vítor. *A pintura Maneirista em Portugal*. 2º. ed. Lisboa: Presença, 1991. pp. 30- 31.

³¹³SERRÃO, Vítor. *A pintura Maneirista em Portugal*. 2º. ed. Lisboa: Presença, 1991. p. 23.

relacionados ao tema foram um meio pelos quais essas discussões ocorriam, por isso, procurou-se discorrer sobre as influências estrangeiras no ambiente cultural artístico lusitano. Essas proposições subsidiam a compreensão de duas questões: a primeira refere-se ao rico universo cultural artístico que permeou a escrita do tratado, e a segunda está relacionada aos motivos que justificam o trânsito cultural artístico do período. Entender essas duas proposições ajuda a elucidar sobre a maneira que Filipe Nunes teve acesso às fontes utilizadas no seu tratado *Arte da Pintura*, assim como a razão que o motivou a escrevê-lo.

2.3 O universo da ciência em Portugal

Antes de discorrer sobre o universo científico português, é necessário compreender o conceito de ciência que direcionou as reflexões desta dissertação, no caso, baseou-se na caracterização de Pierre Thuiller.³¹⁴ Nas proposições expostas por esse pesquisador, considera-se as experiências anteriores às formulações teóricas como científicas e não primitivas, aliás, essa afirmação comprova-se quando se defende a ideia de que não haveria uma separação entre história da técnica e história da ciência, uma vez que os saberes compartilhados (empíricos e teóricos) produzidos por artistas, pintores, arquitetos e engenheiros, pedreiros, escultores, se entrelaçavam no século XVI.

Portanto, é possível dizer que a ciência foi algo construído ao longo dos períodos históricos, afinal, ela não surgiria de maneira absoluta no século XVII com a Revolução Científica, pois entende-se que existiram formas diferentes (dado que não existe uma apenas) de se construir a “racionalidade científica” e, conseqüentemente, de se aplicá-la.³¹⁵ Essas questões são mais bem elucidadas quando se reflete sobre o universo científico luso do século XVI, pois, embora Portugal não apresentasse nesse período tratados de perspectiva, como aquele do padre Jesuíta Pe. Inácio Vieira (1678-1739),³¹⁶ é importante elencar as experiências ocorridas anteriormente, como as concepções sobre a perspectiva, expostas no tratado *Arte da Pintura* de Filipe Nunes. Vê-se que o pesquisador Magno Mello³¹⁷ afirma que o *Tratado de Perspectiva* (1715) de Inácio Vieira foi um

³¹⁴ THUILLIER, Pierre de. *Arquimedes a Einstein – a fase oculta da invenção científica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

³¹⁵ THUILLIER, Pierre de. *Arquimedes a Einstein – a fase oculta da invenção científica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. p. 94.

³¹⁶ VIEIRA, INÁCIO. *Tratado de Perspectiva*. Lisboa: [s/n], 1715. Neste, o religioso trata de assuntos como a óptica, a perspectiva e a cenografia.

³¹⁷ MELLO, Magno Moraes. O tractado do jesuíta Inácio Vieira e sua relação com a pintura de falsa arquitetura. In: Congresso Internacional do Barroco Ibérico- Americano, 4, 2006, Ouro Preto. *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibérico-Americano*. Ouro Preto: UFOP, 2006. p. 206. Disponível em: < <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/4cb/pdf/Magno%20Moraes.pdf>>. Acesso em: 13 Set 2011.

meio pelo qual se iniciou estudo teórico da pintura perspéctica, em Portugal. Ademais, é importante destacar a relação que existe entre os tratados de Vieira e Nunes, pois, de acordo com o pesquisador Henrique Leitão,³¹⁸ o padre Inácio repetirá não somente os textos, mas os desenhos contidos no *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* (1615).

Baseando-se no conceito de ciência defendido pelo pesquisador Pierre Thuiller, construir-se-á uma breve reflexão a respeito dos saberes e da prática da ciência em Portugal durante o século XVI e, para isso, é fulcral chamar a atenção para a origem e o desenvolvimento das ideias científicas no país, as quais têm sido alvo de dois pontos de vistas. Conforme afirmou Antônio Augusto Marques de Almeida,³¹⁹ a primeira interpretação considera que as origens das ideias científicas estariam inerentes aos projetos destinados à progressão no Atlântico, já a segunda compreende que ainda não haveria uma atitude científica naquele período. Defendendo a última proposição, Augusto Marques de Almeida diz que: “São tempos de conhecimento pré-científico que prenunciam o alargamento dos horizontes da compreensão do mundo real, mas sem ultrapassar os quadros impostos pela formulação do olhar empírico.”³²⁰

A partir da citação anterior, entende-se que o pesquisador Augusto Marques de Almeida defendeu que os saberes compartilhados durante o século XVI eram formas de conhecimento pré-científico, que serviram de base para a “Revolução Científica”. Com um posicionamento distinto, Pierro Thuiller afirma que é importante considerar as práticas e saberes anteriores ao século XVII como científicas, ao invés de “pré-científicas”. Com efeito, acredita-se que separação entre os saberes práticos e teóricos, ou científicos e pré-científicos, teve como consequência a categorização como “científica” e “não científica”. Com o fim de refutar essa divisão entre os saberes empíricos e teóricos, Thuiller³²¹ demonstra que a formação do pintor Leonardo da Vinci como engenheiro foi perpassada por conhecimentos práticos e teóricos.

O lugar da matemática

³¹⁸ LEITÃO, Henrique. *Sphaera mundi: a ciência na aula de Esfera*. Lisboa: Catálogo BNP, 2008. Sobre essas questões, ver mais em: MELLO, Magno Moraes; ROMEIRO, Adriana (Org.). *Cultura Arte e História: A contribuição dos jesuítas entre os séculos XVI e XIX*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

³¹⁹ ALMEIDA, Antônio Marque de. Saberes e práticas de Ciência no Portugal dos descobrimentos. In: TENGARRINHA, João (org). *História de Portugal*. Bauru: Edusc. 2000.

³²⁰ ALMEIDA, Antônio Marque de. Saberes e práticas de Ciência no Portugal dos descobrimentos. In: TENGARRINHA, João (org). *História de Portugal*. Bauru: Edusc, 2000. p. 80.

³²¹ THUILLIER, Pierre de. *Arquimedes a Einstein – a fase oculta da invenção científica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. p. 96.

Acredita-se que a matemática tangenciou o universo científico e a escrita de *Arte da Pintura* de Filipe Nunes, pois, na segunda parte desse tratado, adverte-se para a relevância da simetria e da perspectiva para a pintura. Considera-se que esses elementos (perspectiva e simetria) são matemáticos, uma vez que suas bases encontram-se na aritmética, na geometria e na trigonometria. A ideia da pintura como científica é defendida por Leonardo da Vinci,³²² cujas proposições afirmavam que o pintor participaria do desenvolvimento de outras ciências relacionadas ao seu ofício, como: a geometria, a perspectiva e a anatomia. Tendo em vista a importância da matemática para a escrita de Nunes, abordar-se-ão alguns aspectos que evidenciam o lugar da matemática: 1) o ensino dos nobres e o destaque de Pedro Nunes; 2) a Companhia de Jesus e a matemática e 3) a relação entre a ciência e os Dominicanos.

Ao retornar ao século XV, percebe-se que a matemática começa a ser valorizada em Portugal, uma vez que a aritmética será apropriada por homens desse período por auxiliar as relações comerciais e as tarefas de navegação, permitindo operações com números e cálculos. Observa-se que a funcionalidade da aritmética levou D. Henrique (1394-1460) a incluir essa disciplina (integrante do estudo do *Quadrivium*) nos estudos da Universidade de Lisboa.³²³ O pesquisador Antônio Marques de Almeida³²⁴ confirma a relevância da matemática para aquele período ao afirmar que a irrupção do capitalismo mercantil gerou a aritmetização do real, em outras palavras: a aritmética transformou-se em um instrumento a serviço dos profissionais da época e por meio dela foi possível obter a noção de peso, medida e cálculos.

Percebe-se que o ensino da matemática – incluindo o estudo do *Quadrivium*, no qual estava inserida a Aritmética, a Geometria e a Astronomia – aos príncipes e nobres demonstra a relevância dessa disciplina em Portugal. Além disso, o incentivo à formação erudita foi bastante comum entre os filhos de nobres e príncipes, pois as filhas do Infante D. Duarte (1515-1540), D. Maria (1538-1577) e D. Catarina (1540-1614), foram instruídas pelo professor de matemática Domingos Peres (?), figura de relevo intelectual e social que foi responsável por uma tradução do texto de Euclides, conforme registrou o historiador Antônio de Portugal de Faria.³²⁵ Por meio do relato da vida de D. Maria é possível perceber sua sólida erudição:

Pela Vida escrita pelo confessor de Maria, imediatamente à sua morte, vemos confirmados estes dados, ainda que com certa modulação: competência da princesa da

³²² SALDANHA, Nuno (org). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 199.

³²³ ALMEIDA, Antônio Marque de. Saberes e práticas de Ciência no Portugal dos descobrimentos. In: TENGARRINHA, João (org). *História de Portugal*. Bauru: Edusc, 2000. p. 82.

³²⁴ ALMEIDA, Antônio Marque de. Saberes e práticas de Ciência no Portugal dos descobrimentos. In: TENGARRINHA, João (org.). *História de Portugal*. Bauru: Edusc, 2000. p. 84

³²⁵ FARIA, Antônio Portugal de. *Portugal e Itália*. Livorno, 1898. p. 278.

língua latina [...] bons conhecimentos do grego e satisfatórios de filosofia e de matemática.³²⁶

Assim como D. Catarina e D. Maria, D. Infante Luís (1506-1555) e D. Henrique I (1512-1580) foram instruídos aos rudimentos da aritmética, como, também, aos *Elementos da Geometria* de Euclides, pelo matemático Pedro Nunes (1502-1578)³²⁷. Com efeito, o pesquisador Rafael Moreira³²⁸ destaca que, por volta de 1537, Pedro Nunes dá início às aulas na casa de D. Infante Luís numa “autêntica acadêmica científica”, na qual participavam outros intelectuais práticos, que tinha por objetivo discutir sobre as disciplinas do *Quadrivium*, bem como as descobertas vitruvianas.

O fato de Pedro Nunes ser professor pode ser justificado por uma proposição de Manoel Sousa Ventura,³²⁹ que o coloca como responsável pela introdução de um caráter pedagógico aos estudos da matemática. Em função da familiaridade com os textos matemáticos, como aqueles do frade Luca Pacioli (1445-1517),³³⁰ Pedro Nunes apresentará a formação de um léxico matemático/científico que fosse compreensível para os homens do período.³³¹ A relação entre o frade italiano e Pedro Nunes é interessante de salientar, visto que este português analisou e traduziu para uma linguagem mais clara alguns termos do *Summa Arithmetica* (1494), de Pacioli.³³² Além de Pedro Nunes, outros matemáticos também se inspiraram no texto de Pacioli, como é o caso do português Gaspar Nicolas (?),³³³ que publicou, em 1519, o *Practica darimetica*, uma obra repleta de referências diretas ao texto do matemático italiano.³³⁴

³²⁶TAVARES, Pedro Vilas Boas. Domingos Peres: professor de matemática da Princesa Maria de Portugal, na fundação de um beatério bracarense. *Actas do Congresso D Maria de Portugal, Princesa de Parma (1565- 1577) e o seu tempo. As relações culturais entre Portugal e Itália na segunda metade dos Quinhentos*. Porto, 1999. pp. 7-28. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo6201.pdf>>. Acesso em: 1 out. 2013

³²⁷ Manoel Sousa Ventura comenta que Pedro Nunes formou-se em medicina pela Universidade de Lisboa, no entanto, após a conclusão deste curso dirigiu-se para a Universidade de Salamanca, onde estudou artes. Ver em: VENTURA, Manoel Sousa. *Pedro Nunes: Vida e Obra*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1985. pp. 10-12. Para mais informações sobre Pedro Nunes, ver em: LEITÃO, Henrique de Sousa, O Comentário de Pedro Nunes à Navegação a Remos. In *Problema Mechanicum Aristotelis de Motu Nauigj ex Remis*, Lisboa, Edições Culturais da Marinha, 2002.

RODRIGUES, Ana Duarte (Org.) *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 60.

³²⁹ VENTURA, Manoel Sousa. *Pedro Nunes: Vida e Obra*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1985. p. 32. Disponível enem

³³⁰ Pacioli seria um matemático italiano que teve uma importante atuação durante o século XV. Ele publicou duas obras importantes. No ano de 1494 foi publicado em Veneza, a sua famosa obra *Summa de Arithmetica, Geometria proportioni et propornaliti*. Já em 1509, escreveu a sua segunda obra mais importante, *De Divina Proportini*, ilustrada por da Vinci, que tratava sobre proporções artísticas.

³³¹ ALMEIDA, Antônio Marque de. Saberes e práticas de Ciência no Portugal dos descobrimentos. In: TENGARRINHA, João (org). *História de Portugal*. Bauru: Edusc, 2000, p. 85.

³³² VENTURA, Manoel Sousa. *Pedro Nunes: Vida e Obra*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1985. p. 33.

³³³ Gaspar Nicolas foi um matemático do século XVI que se destacaria por sua atuação na matemática. O tratado citado acima é de considerável importância, pois alguns capítulos sobre as regras para somar, subtrair, multiplicar e dividir números inteiros e fracionários, para extrair as raízes quadradas dos números inteiros e para somar progressões. Além disso, ele apresenta curiosidade sobre Aritmética. Percorrendo-o com atenção, nota-se que o livro mencionado é um excelente manual de Aritmética prática, muito claro e simples na exposição das doutrinas, sem teorias, que certamente prestou bons serviços no século XVI. Dá-lhe um interesse especial a circunstância de o autor do livro ter recolhido alguns problemas considerados nas obras de Frei Lucas de Burgo, como ele próprio diz, sendo assim talvez o primeiro a fazer

Como foi demonstrado acima, por meio dos exemplos de D. Maria, D. Catarina e D. Henrique, o ensino de disciplinas como matemática, astrologia, letras gregas e filosofia pautou a formação do homem erudito, transformando-se em prioridade na escala dos investimentos, conforme registrou Vítor Serrão.³³⁵ Um exemplo do prestígio que a formação do homem erudito adquiriu encontra-se no apoio que D. Infante Luís e D. Henrique deram ao matemático Pedro Nunes por meio do mecenato.³³⁶ O interesse pelo conhecimento científico e pela erudição refletiu-se também no Império Português, pois Ronaldo Vainfas³³⁷ comenta que os alunos do colégio da Bahia discutiam assuntos relacionados à circunferência e ao diâmetro da Terra no século XVII. Assim, acredita-se que o *status* homem erudito pode ter levado Filipe Nunes a escrever um tratado que abordou questões sobre a matemática e a pintura.

Outro aspecto que fomentou o estudo da matemática em Portugal foi o estabelecimento dos Jesuítas em Portugal, em 1540. Acredita-se que a instalação da Companhia de Jesus foi, para além da missão religiosa, uma maneira de divulgar o conhecimento matemático científico em Portugal, dado que o objetivo dela foi formar especialistas em Náutica e Cosmografia em função da carência de um quadro técnico no país. Além do mais, acredita-se que a origem dos cursos de matemática, trazidos pelos Jesuítas, foi um pedido de D. Sebastião (1557-1578), que também foi reforçado por Filipe I de Portugal. Com efeito, as aulas de matemática ou “Aula da Esfera,” eram frequentadas também por alunos não Jesuítas, que eram caracterizados por homens técnicos ou artistas interessados em aprender ou aprimorar seus conhecimentos matemáticos e científicos.³³⁸

Assim, nota-se que a relevância dos Jesuítas em Portugal situa-se no campo do ensino, posto que Henrique Leitão e Magno Mello³³⁹ salientaram a atuação da Companhia de Jesus na administração de várias instituições de ensino em Portugal, tais como: a administração do Colégio

notar na nossa Península o célebre matemático italiano que depois Marco Aurel, na Espanha, e principalmente Pedro Nunes, em Portugal, engrandeceram, ensinando as suas teorias algébricas. Disponível em: <<http://www.mat.uc.pt/~jaimecs/livrogt/2parte1.html#Alvaro Tomaz>>. Acesso em: 1 set. 2013.

³³⁴ ALMEIDA, Antônio Marque de. Saberes e práticas de Ciência no Portugal dos descobrimentos. In: TENGARRINHA, João (org). *História de Portugal*. Bauru: Edusc, 2000. p. 87.

³³⁵ SERRÃO, Vítor. Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635). In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa. Scribe. 2011. p.75.

³³⁶ TAVARES, Pedro Vilas Boas. Domingos Peres: professor de matemática da Princesa Maria de Portugal, na fundação de um beatério bracarense. In: D. MARIA DE PORTUGAL, Princesa de Parma (1565-1577) e seu tempo: As relações entre Portugal e Itália na segunda metade dos Quinhentos. Porto: Edições Afrontamento, 1999. p. 15. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo6201.pdf>>. Acesso em: 1 out. 2013.

³³⁷ VAINFAS, Ronado (org.). *Santo ofício da Inquisição de Lisboa, Confissões da Bahia (1591-92)*. São Paulo, 1997. pp. 97-98

³³⁸ LEITÃO, Henrique; MELLO, Magno Moraes. A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas: “O Tractado de Prospectiva de Inácio Vieira, S.J” (1715). *Revista de História de Arte*, Lisboa, v. 1, 2005. pp.114-115.

³³⁹ LEITÃO, Henrique; MELLO, Magno Moraes. A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas: “O Tractado de Prospectiva de Inácio Vieira, S.J” (1715). *Revista de História de Arte*, Lisboa, v. 1, 2005. p.114.

das Artes de Coimbra (1555), a fundação da Universidade de Évora (1559), o Colégio de Santo Antão (1553), cujo nome mudaria para Santo-Antão-o-Novo em virtude da inauguração da nova sede, em 1593. De acordo com Ugo Baldini,³⁴⁰ a instituição de ensino Jesuíta que mais se destacou foi o Colégio Santo-Antão-o-Novo, uma vez que este teria sido pioneiro ao oferecer, em Lisboa, a partir de 1590, cursos regulares de matemática. Dessa forma, acredita-se que o Colégio Santo-Antão-o-Novo desempenhou um papel importante, pois, de acordo com Rafael Moreira³⁴¹, anteriormente isso não ocorreria, salvo o pequeno grupo que o matemático Pedro Nunes fundou, uma espécie de academia, onde ocorreriam discussões científicas e a produção de um conhecimento, porém, divulgado para poucas pessoas.

A partir das informações contidas nas entrelinhas do *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva*, pode-se deduzir que Filipe Nunes é contemporâneo às discussões científicas que ocorreram em Portugal no final do século XVI, pois, de acordo com Henrique Leitão,³⁴² professores estrangeiros dirigiram-se a Portugal para lecionarem aulas públicas de matemáticas, oferecidas pelos Jesuítas no Colégio de Santo Antão, a partir de 1590. Tendo isso em vista, é possível supor que Filipe Nunes tenha tido contato com esses professores estrangeiros, uma vez que seu tratado abordou a perspectiva e a simetria, elementos regidos pela matemática. Ademais, o fato da matemática, por meio do *Trivium* e do *Quadrivium*, integrar o aprendizado do homem erudito do século XVI, pode ter impulsionado Filipe Nunes a aprender a matemática.³⁴³

Nas colocações anteriores, percebeu-se que o conhecimento estava nas mãos do grupo dominante, seja dos filhos de nobres, seja das ordens religiosas,³⁴⁴ como os Jesuítas. Para o pesquisador Antônio Augusto Marques Almeida,³⁴⁵ ter o domínio do conhecimento científico significava poder. Outro exemplo que demonstra como o domínio do conhecimento encontrava-se nas mãos da Igreja é lembrado pelo pesquisador Pedro Vilas Boas Tavares,³⁴⁶ o qual afirmou que o professor de matemática Domingos Peres aparece ligado às casas religiosas dos Franciscanos, de S.

³⁴⁰ BALDINI, Ugo. L'Insegnamento della Matematica nell Collegio di S. Antão a Lisbona 1590-1640. In: GONÇALVES, Nuno da Silva. (Org). *A Companhia de Jesus e a Missionaçãõ no Oriente*. Lisboa: Fundação Oriente, 2000. pp 234-310.

³⁴¹ MOREIRA, Rafael. A mais antiga tradução europeia de Vitruvius Pedro Nunes em 1537-1541. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (org.). *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 60.

³⁴² LEITÃO, Henrique. *Sphaera Mundi: A Ciência na Aula Esfera*. Lisboa: Catálogo BNP, Lisboa, 2008.

³⁴³ Lembramos que a pesquisadora Marília Azambuja de Ribeiro publicou no ano de 2013 um artigo sobre a literatura artística nos colégios jesuítas de Lisboa. Ver em: RIBEIRO, Marília Azambuja de. literatura artística nos colégios jesuítas de Lisboa Santo Antão e São Roque. In: *Varia História*, Belo Horizonte, v. 29, nº 50, p.421-433, mai/ago 2013.

³⁴⁴ CARVALHO, Rômulo de. O uso da língua latina na redação dos textos científicos portugueses. In: *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1988.

³⁴⁵ ALMEIDA, Antônio Marque de. Saberes e práticas de Ciência no Portugal dos descobrimentos. In: TENGARRINHA, João (org). *História de Portugal*. Bauru: Edusc, 2000. p. 81.

³⁴⁶ TAVARES, Pedro Vilas Boas. Domingos Peres: professor de matemática da Princesa Maria de Portugal, na fundação de um beatério bracarense. In: D. MARIA DE PORTUGAL, *Princesa de Parma (1565-1577) e seu tempo: As relações entre Portugal e Itália na segunda metade dos Quinhentos*. Porto: Edições Afrontamento, 1999. p. 24.

Frutuoso, e dos Jesuítas e do Colégio de São Paulo (Braga), no século XVI. Ademais, sabe-se que, em seu testamento, Peres destinou a esses jesuítas os seus livros de matemática, artes e seus respectivos instrumentos.

Não é possível obter-se esclarecimentos sobre o posicionamento da ordem Dominicana em relação aos conhecimentos científicos, contudo, existem pontos que levam a algumas inferências. Entende-se que a dificuldade encontrada para encontrar informações sobre a relação que os Dominicanos mantiveram com a arte e também com a ciência, pode ser justificada pelo incêndio da biblioteca da ordem em 1755, ocorrido em função do terremoto de Lisboa. O pesquisador Luís Fernando de Carvalho³⁴⁷ afirma, por meio das cartas sobre as livrarias de Portugal elencadas pelo escritor Antônio Ribeiro dos Santos, a importância da biblioteca do convento de São Domingos de Lisboa (no qual Filipe Nunes professou), considerada uma das melhores, porquanto essa abrigava mais de 5.000 mil manuscritos.

Embora não tenhamos acesso a alguma informação que elucide a respeito da relação da Ordem Dominicana com a produção do conhecimento científico, tal como aconteceu com os jesuítas, é importante destacar duas informações, as quais respaldaram as conclusões sobre a relação dos Dominicanos com o conhecimento. Em primeiro lugar, é possível dizer que os Dominicanos possuíam uma intenção semelhante àquelas dos Jesuítas, visto que colocaram os conhecimentos científicos e artísticos a favor dos preceitos da Igreja. Uma colocação do pesquisador Pidal confirma essa possibilidade, ao dizer que: “[...] os dominicanos foram fundados para converter a ciência em verdade, transfigurando-a pela caridade e preparando-a pela pureza para colocá-la ao serviço do apostolado.”³⁴⁸ Outra informação que pode ser relevante, é o ingresso do humanista André de Rezende (conhecido por sua projeção intelectual na cidade de Évora) em um convento Dominicano em 1533, após sua peregrinação nas Universidades de Salamanca e Marselha.³⁴⁹ É curioso essa última informação, pois o fato de um homem erudito como André de Resende ingressar em um convento Dominicano, após uma temporada em grandes universidades, leva a deduzir que, de alguma forma, aquela instituição fomentava outros tipos de conhecimento, além do teológico. Confirmando a dimensão intelectual desta Ordem, o pesquisador Richard Sennet³⁵⁰ comenta que a Ordem

³⁴⁷ DIAS, Luís Fernando de Carvalho. Algumas cartas do Doutor Antônio Ribeiros dos Santos. *Revista Portuguesa de História*, Coimbra, v.14, 1974. p. 455.

³⁴⁸ Apesar da citação acima ser importante, a historiadora Leontina Ventura não fornece informação da referência completa, pois apenas coloca o nome “Pidal”. Esta citação encontra-se na: VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 17.

³⁴⁹ PEREIRA, José Fernandes. De artesão a Artista. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (org). *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 89.

³⁵⁰ SENNET, Richard. *O Artífice*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009. p.99.

Dominicana foi fundada no ano século XIII, sendo marcada pelo rigor intelectual, uma vez que os Dominicanos foram responsáveis pela exegese de alguns textos.

O lugar dos textos científicos

Nas linhas anteriores, destacou-se o lugar da matemática para compreender o universo científico que se delineou em Portugal. Além desse ponto, é relevante lembrar as traduções de tratados científicos que ocorreriam no século XVI e XVII. Lembramos que no século XVI Portugal conheceu as edições portuguesa, de 1541 e de 1542, do tratado *Medidas Del Romano*, de Diego Sagredo, e a tradução em castelhano do V Livro *De Architettura* de Serlio (1475-1554), por Francisco Villalpando (?), em 1552.³⁵¹ Confirmando a importância que os textos científicos ganhavam em Portugal no século XVI, o pesquisador José Stichini Vilela³⁵² comenta a influência teórica de Albrecht Durer nos textos portugueses ao citado pela primeira vez por Francisco de Holanda. Ademais, Stichini³⁵³ ressalta que Luís Costa (1599- morte-?) traduzirá os quatro livros de simetria de Durer, no século XVII. Do mesmo modo que José Stichini, Nuno Saldanha³⁵⁴ comprova esse interesse por tratados práticos, nomeadamente sobre a perspectiva e a simetria, ao se lembrar dos exemplos de Luís da Costa (?), o qual traduziu a simetria dos corpos de Durer, e de seu filho, Brás de Almeida (?), o qual traduziu o tratado de geometria de Euclides. Sendo assim, compreende-se que essas traduções também foram motivadas pela defesa da ideia da arte como *techné*, ou seja, um conjunto de regras e preceitos que orientam o “saber fazer”.

Embora atuasse como professor na corte, o matemático Pedro Nunes destacar-se-á como tradutor de alguns textos importantes, como a *Geographia* de Ptolomeu (90-168), produzida em torno de 150 D.C. Além disso, como cosmógrafo traduziu, em 1537, o *Tratado da Sphera* de Sacrobosco (1195-1256), cuja função era discutir os problemas das práticas da navegação.³⁵⁵ Ainda de acordo com Rafael Moreira,³⁵⁶ o matemático português Pedro Nunes será procurado por D. João III para que faça a tradução de *De Architettura* de Vitruvius. Embora não tenha tido acesso à tradução de Vitruvius, Moreira infere que Pedro Nunes traduziu o texto do arquiteto romano por meio de um fragmento

³⁵¹ SERRÃO, Vítor. *A pintura Maneirista em Portugal*. 2ª ed. Lisboa: Presença, 1991. p. 20.

³⁵² VILELA, José Stichini. Francisco de Holanda- Vida, pensamento, obra. Lisboa: Biblioteca Breve, 1982. p. 23.

³⁵³ VILELA, José Stichini. Francisco de Holanda- Vida, pensamento, obra. Lisboa: Biblioteca Breve, 1982. p. 23.

³⁵⁴ SALDANHA, Nuno. *Tratados de Pintura*. In: PEREIRA, José Fernandes; PEREIRA, Paulo. (Org.). *Dicionário de Arte Barroca*. Lisboa: Presença, 1989.

³⁵⁵ VENTURA, Manoel Sousa. *Pedro Nunes: Vida e Obra*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1985. pp. 10-12.

³⁵⁶ MOREIRA, Rafael. A mais antiga tradução europeia de Vitruvius Pedro Nunes 1537-1541. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (Org.) *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe. 2011. pp. 59-60.

presente em outra obra sua, o tratado *Crepusculis* (1541). Sobre o impacto desse manuscrito em Portugal, o historiador Rafael Moreira diz que:

Mantido à disposição de todos os leitores interessados na biblioteca do Paço da Ribeira por quase meio século nesses anos chave de maturação do Renascimento entre nós, o Da Arquitetura de Virtrúvio/Pedro Nunes e a sua versão geométrica do texto latino não pode ter deixado de exercer profunda influência, não só entre os nossos tratadistas.³⁵⁷

Portanto, constata-se que a contribuição de Pedro Nunes para aquele universo também se deu por meio dos estudos da matemática. Segundo Manoel de Sousa Ventura,³⁵⁸ o cosmógrafo apresenta um conhecimento matemático profundo de obras clássicas, provenientes das escolas da Itália, da Grécia, de Toledo e de Salamanca. Baseando nessas referências, o matemático estudará, por exemplo, as relações presentes na trigonometria para medir o ângulo horário do Sol. É possível fazer um paralelo entre Filipe Nunes e Pedro Nunes, porquanto ambos assumem a mesma posição por duas justificativas: Em primeiro lugar, por pensarem o espaço, seja visual (no caso de Filipe Nunes) ou cosmológico (caso de Pedro Nunes) e, em segundo, por usarem a matemática para resolverem e demonstrarem as relações do espaço.

Para se entender a produção de textos científicos e o interesse por traduzir outros, é necessário compreender o impacto das experiências vivenciadas nas incursões que o Império Português realizou no “Novo Mundo” durante o século XVI. Durante essas viagens, surgiu o interesse pelas ciências que estudassem a natureza, como a geografia, a cosmologia, a cartografia, a astronomia e a botânica, levando a uma produção significativa de conhecimento naquele período. Segundo Sylvie Deswarte, “[...] a nova dimensão da experiência e da natureza levará à criação de um corpus de conhecimento proveniente da experiência e da observação da natureza.”³⁵⁹ O resultado dessa nova dimensão estimulou a observação e a empiria, aspectos que caracterizaram o ambiente cultural português no século XVI. Fazendo um paralelo, é possível dizer que essas características tangenciariam a concepção de perspectiva *naturalis*³⁶⁰ de Filipe Nunes, a qual leva em conta aquilo que se vê ou que se observa. Existem outros exemplos que reconhecem a dimensão da observação da pintura. Nuno Saldanha³⁶¹ comenta que Alberti defendeu o fato de a pintura privilegiar o estudo da natureza,

³⁵⁷ MOREIRA, Rafael. A mais antiga tradução europeia de Vitruvius Pedro Nunes 1537-1541. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (Org.) *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 60.

³⁵⁸ VENTURA, Manoel Sousa. *Pedro Nunes: Vida e Obra*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1985. p. 113.

³⁵⁹ DESWARTE-ROSA, Sylvie. *A essência dos sentidos: o caso de Francisco de Holanda*. Portugal e Flandres- Visões da Europa 1550-1680. Lisboa: IPPC, 1992. p. 139.

³⁶⁰ Ver glossário ao final da dissertação.

³⁶¹ SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 200.

deduzível somente a partir da observação. Leonardo da Vinci³⁶², por sua vez, considera a importância do mundo material, da experiência e da observação.

Acredita-se que o interesse por textos de óptica no século XVI, motivou a tradução de textos científicos. O pesquisador Hans Belting³⁶³ confirma que os textos da teoria da visão, considerada um saber antigo, foram ressuscitados nesse período com o fim de respaldar as discussões sobre a perspectiva. Além de ser ensinada nas universidades medievais desde o século XIII, a óptica apresenta uma produção de textos importantes, os quais foram traduzidos durante o século XVI, como, por exemplo, Euclides (300 a.C- ?), Alhazen (965-1040), Ptolomeu(90-168), Witelo (1280-1314), Roger Bacon (1214-1294) e John Peckham (1230-1292). Ainda sobre a circulação de textos científicos, o pesquisador Antônio Marques de Almeida³⁶⁴ comenta que durante o século XV na Península Ibérica e, naturalmente em Portugal, circulariam textos científicos como os de Euclides (300 A.C -?), Claudius Galeno (129-199) e Plínio (23-79), o velho. Observa-se também que tais textos podem ter chegado à Península Ibérica em função do surgimento da Escola de Toledo, no século XII, pois, de acordo Marques de Almeida,³⁶⁵ esta instituição foi muito relevante, dado que, por meio dela, a Península Ibérica pôde ter acesso à síntese do conhecimento antigo e indo-árabe, aos textos traduzidos e aos discursos antigos, isto é, exerceu uma função de ponte entre as culturas.³⁶⁶ Conclui-se que:

[...] apesar de tudo, já sabemos mais sobre a ação exercida por elas nas transferências culturais da Escola de Tradutores de Toledo. Mas, não só; até os finais do século XV cabe-lhes parte significativa no processo de difusão e mesmo de criação do saber em Portugal em torno da náutica e da cartografia e, por isso mesmo, papel de relevo na formação de novas atitudes de conhecimento.³⁶⁷

Complementando as colocações anteriores sobre a Escola de Toledo, o historiador Javier Órdonez³⁶⁸ comenta que esta foi fundada no ano de 1130 pelo arcebispo Raimundo (1125-1152), o qual contava com vários eruditos sendo protegidos por ele. Além disso, Órdonez afirma que o nome

³⁶² DA VINCI, Leonardo. In: *Anotações de Leonardo de Da Vinci por ele mesmo*. Tradução Marcos Malvezzi Leal e Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Mandras, 2004.

³⁶³ BELTING, Hans. Florencia y Bagdad. *Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Traductor: Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2012. p. 77.

³⁶⁴ ALMEIDA, Antônio Marque de. Saberes e práticas de Ciência no Portugal dos descobrimentos. In: TENGARRINHA, João (org.). *História de Portugal*. Bauru: Edusc, 2000. p. 82.

³⁶⁵ ALMEIDA, Antônio Marque de. Saberes e práticas de Ciência no Portugal dos descobrimentos. In: TENGARRINHA, João (org.). *História de Portugal*. Bauru: Edusc, 2000. p. 81

³⁶⁶ ALMEIDA, Antônio Marque de. Saberes e práticas de Ciência no Portugal dos descobrimentos. In: TENGARRINHA, João (org.). *História de Portugal*. Bauru: Edusc, 2000. p. 84.

³⁶⁷ ALMEIDA, Antônio Marque de. Saberes e práticas de Ciência no Portugal dos descobrimentos. In: TENGARRINHA, João (org.). *História de Portugal*. Bauru: Edusc, 2000. p. 81.

³⁶⁸ ORDÓÑEZ, Javier. Antigüedad y Edad Media. In: NAVARRO, Víctor; ORDÓÑEZ, Javier; RON, José Manuel Shánnez (Org). *História de la Ciência*. Madrid: Editorial Austral, 2004. pp. 184-185.

“escola” não é adequado por não se tratar de uma organização docente ou institucional e por não haver uma continuidade no tempo, uma vez que a “escola” simplesmente acaba. O nome “Escola de Toledo” é justificado pelo fato de mulçumanos, judeus e cristãos reunirem-se para discutir textos na cidade de Toledo. Embora a Escola de Toledo situe-se em um período anterior à escrita do tratado *Arte da Pintura* de Filipe Nunes, ela pode ter sido relevante por permitir as primeiras traduções de Euclides na Ibérica – pois, no século XII, as traduções não eram anônimas em função dos colofones³⁶⁹ – e por subsidiar a difusão e o estudo de textos relacionados à óptica. Com efeito, é importante salientar que Euclides e os estudos da óptica mediaram às reflexões sobre a perspectiva do teórico Dominicano Filipe Nunes posteriormente.

Em função da proposta do nosso estudo, procuramos situar o lugar da ciência em Portugal no século XVI e compreender de que modo *Arte da Pintura* de Filipe Nunes pode ter se relacionado com o ambiente científico nesse contexto histórico. O fato de ocorrer traduções e discussões, como aquelas empreendidas por Pedro Nunes, revela que uma nova concepção de espaço estava nascendo em Portugal, e que pode ser relacionada aos elementos abordados pelo teórico Dominicano em seu tratado de pintura, bem como as motivações que o levaram a escrevê-lo.

2.4 O lugar da pintura e a condição do pintor

Antes de discorrer sobre as condições do pintor e a situação da Pintura no final do século XVI³⁷⁰, é necessário entender como os tratados, como *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva* de Filipe Nunes, relacionaram-se com o ambiente artístico cultural dessa época. Com efeito, defende-se que a escrita dos tratados ibéricos pode ser também compreendida pelo reconhecimento da posição do pintor. O historiador Vítor Serrão confirma essa relação ao dizer que: “[...] os tratados incorporaram em si o desejo de libertação dos produtores de imagens, sistematizando os argumentos possíveis para se apoiarem nessa luta, e auferindo na época em que foi publicado por isso mesmo, de um papel relevante”.³⁷¹ Além do mais, o mesmo historiador afirma que a defesa da arte da pintura, empreendida por Filipe Nunes, inspirou-se em: “[...] pleitos, requerimentos e demandas, radica no

³⁶⁹ Dístico final em manuscritos medievais, relativo ao autor ou escriba, ao lugar onde se escreveu a obra e a data.

³⁷⁰ Ainda sobre a situação do pintor português, veja: Araújo, Jeaneth Xavier de. A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna. CAMPOS, Adalgisa Arantes. Manoel da Costa Ataíde: *Aspectos Históricos, Estilísticos, Iconográficos e Técnicos*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2005.

³⁷¹ SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. p.15.

conhecimento dos tratadistas italianos da ideia e nos textos apologéticos sobre a defesa das artes liberais face as atividades mecânicas e servis [...].³⁷²

Para definir melhor a relação entre os tratados e a luta dos pintores pelo reconhecimento de sua arte, o historiador Vítor Serrão define os escritos de arte do fim do século XVI como uma espécie de literatura de protesto,³⁷³ cujo objetivo era valorizar a *liberalité* da pintura e o *status* dos pintores. Por essa razão, “[...] artistas de maior consideração buscaram no tratadismo italiano e castelhano, bons argumentos para sedimentar sua luta junto às autoridades.”³⁷⁴ Em conformidade com Serrão, Nuno Saldanha³⁷⁵ destaca que a defesa da liberalidade da pintura encontra-se tanto na literatura crítica, representada por Francisco de Holanda, Filipe Nunes, Luís Nunes Tinoco ou Félix da Costa, como na luta reivindicativa dos pintores. A seguir, encontram-se evidências que corroboram as afirmações de Serrão e Nuno Saldanha sobre a relação entre tratados e a luta dos pintores.

Acredita-se que Filipe Nunes, como Dominicano professo no convento de São Domingos de Lisboa, possa ter tido contato com os pintores, tais como Fernão Gomes (1548-1612) e Simão Rodrigues (1560-1629), do seu período por meio da irmandade de São Lucas,³⁷⁶ a qual teve sua sede na capela do mosteiro das freiras Dominicanas em Lisboa, a partir de 1602. Ademais, crê-se que a relação entre o tratado de Filipe Nunes e os pintores possa ter sido permitida pelo fato de *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva* ter sido publicado, diferentemente dos tratados do seu tempo. De acordo com Leontina Ventura,³⁷⁷ em junho de 1614 o tratado obteve as licenças pelo rei Felipe III, podendo ser impresso por livreiro ou impressor sem qualquer licença durante o período de dez anos, além disso, advertia-se que todo e qualquer livreiro que o imprimisse ou vendesse fora do senhorio de Portugal, ou trouxesse impresso de outros lugares, perderia os livros, tendo que pagar uma multa de 50 cruzados.

Além do possível contato de Filipe Nunes com os pintores ou a publicação do seu tratado, existem outros aspectos que confirmam que ele estivesse a par do lugar da pintura em Portugal, como, também, na Espanha. O prólogo de *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva* relata como o aprendizado da pintura em Portugal era escasso e burocrático:

³⁷² SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. p. 14.

³⁷³ Termo usado por Serrão para se referir as argumentações presentes nas petições. SERRÃO, Vítor. *Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635)*. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (Org.). *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe. 2011. pp. 73-89.

³⁷⁴ SERRÃO, Vítor. *Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635)*. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 74.

³⁷⁵ SALDANHA, Nuno (org). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 216.

³⁷⁶ SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. 164 p.

³⁷⁷ VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982, p. 29.

O que me moveu a fazer isto foi a falta de quem trate de tal matéria ou tema. Além disso, ele dá a chance àqueles que sabem, de saírem com mais experiências e aos aprendizes (de quem os mestres escondem os segredos das artes) de aprenderem mais depressa e com menos custos.³⁷⁸

Em outro trecho, Filipe Nunes demonstra que também estava informado sobre a posição da arte da pintura, na Espanha, como é possível perceber a seguir:

Conforme ao costume da Espanha é liberal estar arte, porque estando estabelecido por lei del Rey do João segundo de Castela, que os Cavaleiros armados pera gozar de seus privilégios não uzassem de officios baixos & particularizando todos, não nomea a pintura. E nas premáticas sobre trazer sedas, lib 2.tit.12.li17. torna a contar os officiaes que não podem trazer, e não conta entre eles aos Pintores.³⁷⁹

A relação entre os tratados e a situação dos pintores evidencia-se também em *Da Pintura* (1548) de Francisco de Holanda, pois, de acordo com o pesquisador José Stichini Vilela,³⁸⁰ a compreensão da função do artista é um dos caminhos para se entender a estrutura de pensamento do tratadista Holanda. Observa-se que este apontou três aspectos que justificavam as diferenças existentes entre a arte portuguesa e a italiana: a posição social em que o artista encontrava-se, o mau pagamento das obras e a falta de um público conhecedor.³⁸¹

A situação do pintor português

Para compreender as razões que explicam o surgimento dos pleitos dos pintores (a partir de 1577) e o interesse de afirmar seu ofício como nobre e liberal, é imprescindível um breve resumo das condições sociais dos pintores e a forma como ocorria as aprendizagens do ofício da pintura. Nesse sentido, dois aspectos caracterizariam o ambiente artístico do século XVI: em primeiro, nota-se que os pintores eram obrigados a pagarem pesados impostos e tinham sua atuação limitada por estarem ligados às corporações de ofício; em segundo, as aprendizagens ocorriam dentro das oficinas e de maneira burocrática.³⁸² Diante desses dois pontos, surge uma indagação: afinal, o que eram as

³⁷⁸ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 69.

³⁷⁹ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 76.

³⁸⁰ *Idem. Ibidem*. p. 25

³⁸¹ VILELA, José Stichini. *Francisco de Holanda- Vida, pensamento, obra*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1982. p. 43.

³⁸² A obra do historiador Vitor Serrão, *Maneirismo e o Estatuto dos pintores*, é uma das principais referências que se tem para a compreensão da luta dos pintores em defesa de uma melhor colocação do seu ofício. Serrão, nesta obra, diz que o Maneirismo esteve entre os motivos que levaram os pintores a defenderem a arte da pintura. *O protobarroco de Serrão*,

corporações de ofícios? O trecho abaixo define a função que aquelas corporações de ofícios – que têm suas origens no período medieval, embora ainda atuassem no final do século XVI – desempenhavam em Portugal.

As corporações de ofícios, instituídas no Portugal medievo de forma autônoma, isto é, a margem da alçada eclesiástica, eram organizações de classe que agrupavam mesterais de determinado grupo de artífices, unidos por impulso de solidariedade e por razões de auxílio espiritual e financeiro, e que contribuíam para a regulamentação específica das relações laborais dentro do mester [...] as corporações impunham ao mesterais o cumprimento de normas rígidas de produção, normas essas chamados regimentos tratavam de regular. Assim, cada profissão manual, ou ofício, aparece-nos organizados segundo normas inflexíveis de exercício do mester, cujo cumprimento ficavam subordinados todos quanto acolhiam no seio da corporação, desde o mestre ao mero aprendiz.³⁸³

Outra instituição que marcou o ambiente de trabalho dos pintores e deu suporte ao funcionamento das corporações de ofício foi a Casa dos Vinte e Quatro. Criada em 1383 por D. João I (1385- 1433), esta funcionava como um órgão de fiscalização ao defender os direitos da classe popular contra os interesses de grupos aristocráticos e da própria Câmara. Observa-se que a Casa dos Vinte Quatro era formada por doze bandeiras, representando cada ofício ou profissão que desfrutavam de autoridades próprias e de certa autonomia. Dentre tais bandeiras, encontrava-se a Bandeira São Jorge, cuja função era a de defender os interesses dos pintores de óleo, de têmpera e de fresco, além dos outros artífices que a compunha. Além disso, anualmente ocorriam eleições para a escolha de dois membros de cada uma das doze bandeiras, sendo que os vinte quatro membros escolhido pelas respectivas bandeiras, elegiam o juiz do povo, cuja função era interceder pelas doze bandeiras junto ao rei. Embora fosse um órgão que primasse pelo melhoramento da classe trabalhadora mecânica, a Casa dos Vinte e Quatro reforçou as estruturas das corporações de ofícios.

Além das corporações de ofício e da Casa dos Vinte e Quatro, existiram outros mecanismos que limitavam os pintores, como o regimento de 1539. Observa-se que a função desta lei era a de

publicado em 2000, diz que o início do século XVII foi um período em que se observou um forte mecenato sob ascensão de uma forte clientela, estando os pintores, portanto, ainda mais condicionados às prescrições da clientela. Outros historiadores abordam o mundo em torno do artista, como, por exemplo, obra de Jonathan Brown, *A pintura espanhola 1500-1700*, na qual podemos perceber um estudo sobre as condições artísticas daquele período. Cf.: BROWN, Jonathan. *Pintura na Espanha 1500-1700*. Tradução: Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. A obra de Julian Gallego, *El Pintor de Artesano a Artista*, de 1976 é também importante para conhecer as lutas dos pintores espanhóis. GALLEGO, Julian. *El Pintor de Artesano a Artista*. Granada: [s/n], 1976. E claro, não poderíamos deixar de remeter ao texto Michael Baxandall, pois sua obra, *O olhar Renascente*, elucidou sobre os mecanismos que *circuncidavam* o artista italiano do século XV. BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

³⁸³ SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. 49 p.

ordenar a prática da pintura, pois, caso um artífice desejasse montar sua loja,³⁸⁴ este deveria ser avaliado por juizes e examinadores, os quais lhe concediam uma carta de examinação, mediante a aprovação da Câmara. Ao analisar o regimento de 1539, o historiador Souza Viterbo constatou que, caso os pintores ou artífices não cumprissem as prescrições, seriam punidos com algumas sanções: “E qualquer pintor que daqui em diante montar tenda, sem ser primeiro examinado da maneira sobredita, será preso. E da cadeia, onde ficará quinze dias, pagará dois mil rs, sendo a metade servirá as obras da Cidade.”³⁸⁵ Mesmo após a examinação, observa-se que tais pintores não ficaram livres, pois, ainda assim, estavam suscetíveis às constantes visitas em suas tendas ou lojas dos juizes e examinadores. Um fragmento evidencia como a liberdade dos pintores era cerceada por cláusulas:

E os juizes, do dito officio terão cargo de trinta em trinta dias visitar as tendas dos officiais. E fazer correção com o escrivão E assim todas as mais vezes que necessário lhes parecer. E as obras que acharem que não são feitas como devem, tomarão e levarão à Câmara para se o que for Justiça e der o castigo ao official, conforme a culpa que lhe for achada.³⁸⁶

Outro aspecto presente no regimento de 1539 foi a falta de diferenciação entre os officios, pois os livreiros encontravam-se categorizados juntamente aos pintores de dourado, óleo, têmpera e fresco. A partir do final do século XVI essa situação irá se alterar, já que os pintores ressaltariam o valor da pintura de imaginária a óleo, em detrimento das outras modalidades, em suas petições. Por essa razão, houve conflitos entre os pintores das outras modalidades e aqueles que praticaram a pintura a óleo, considerados na época os únicos produtores de imagens. Ademais, a relevância dos pintores a óleo é comprovada pela posição de pintores como Simão Rodrigues (1560-1629), Diogo Teixeira (1540?-1612) e Fernão Gomes (1540?-1612), os quais ganhariam prestígio pelo fato de exercerem uma modalidade considerada a melhor em relação às outras categorias (têmpera, fresco) por exigir aprendizagem e uma prática mais complexa. Em contrapartida, a pintura afresco e a têmpera eram relegadas no fim do século XVI, visto que todos aqueles que a praticavam eram vistos como meros artífices pela sociedade, uma vez que não exigiria tanto esforço como a pintura a óleo.

A forma que as aprendizagens entre mestres e alunos ocorriam nas oficinas³⁸⁷ é também um fator que estimulou as lutas iniciadas em 1577. Para aprender um officio, no caso a pintura, firmava-se

³⁸⁴ Entende-se por loja ou tenda o local onde era ministrada as aprendizagens e confeccionava-se as encomendas. Cf.: SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. p. 69

³⁸⁵ Livro dos Regimentos dos officiaes mecânicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lix^a reformados per ordenaça do illustrissimo senado della pelo L. do Dr Nunez de liam. Ano MDLXXII. Cap XXXIII. In: SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983, p. 311 *et seq.*

³⁸⁶ Livro dos Regimentos dos officiaes mecânicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lix^a reformados per ordenaça do illustrissimo senado della pelo L. do Dr Nunez de liam. Ano MDLXXII. Cap XXXIII. In: SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. p. 311.

³⁸⁷ Local onde havia a confecção das obras, como também, ocorria a aprendizagem de mestre e aprendiz.

um contrato entre os mestres e seus aprendizes, os quais tinham como representante seu pai ou um tutor. Nesse contrato, definia-se a função dos aprendizes e mestres, o período de aprendizagem e o estabelecimento de um exame de aprovação para a ascensão na profissão ao fim do contrato. O período de aprendizagem duraria em torno de três a nove anos e, nesse tempo, o mestre era responsável por ensinar o ofício e por fornecer alimentação e cama ao seu aprendiz, o qual deveria também ser serviçal do seu professor, além de aprender a profissão ensinada.³⁸⁸ Embora servisse para orientar a relação entre os mestres e seus aprendizes, os contratos esboçavam as condições precárias para ambos, pois o aprendiz deveria pagar pesados tributos, caso quisesse romper o contrato, por sua vez, o mestre também deveria cobrir as despesas do aluno se o prazo firmado para aprendizagem, estipulado no contrato, fosse estendido. Sendo assim, é perceptível que a situação era limitadora tanto aos mestres quanto aos aprendizes, que não tinham o direito de se ascenderem profissionalmente só pelo fato de integrarem uma oficina.

Um exemplo da situação descrita no parágrafo supracitado encontra-se no contrato de aprendizagem descoberto pelo historiador Virgílio Correia, mas analisado por Vítor Serrão.³⁸⁹ No contrato de 20 de maio de 1569, em Évora,³⁹⁰ firma-se um compromisso entre o pintor/mestre Manuel Fernandes (?) e o tutor Pedro Fernandes (?), o qual gostaria de ver seu criado Antônio de Oliveira (futuro aprendiz) formado em algum ofício e, por isso, pagou-se a quantia de 3000 rs a Manuel Fernandes. Assim, pela análise do documento é possível perceber que o processo de aprendizagens nas oficinas era caro e burocrático, dado que essa situação se repetiria em muitos contratos da época. Existe a possibilidade de Filipe Nunes ter estado ciente das dificuldades para aprender a pintura, pois ele diz que seu tratado permitirá aos interessados na arte “[...] aprenderem mais depressa e com menos custos.”³⁹¹

De acordo com Vítor Serrão,³⁹² a análise de alguns contratos estabelecidos entre pintores e clientes revelou a falta de autonomia dos pintores. Nesses documentos, era necessário que o artista penhorasse seus bens ou apresentasse um fiador como meio de segurança, caso fosse descumprido o que deveria ser pintado, os prazos de execução da obra ou a apresentação de um desenho antecedente à obra. A relevância dos contratos para a execução de uma obra de arte expressa-se na ideia de que:

³⁸⁸ SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. p. 190.

³⁸⁹ Contrato de servidão e aprendizagem entre o moço aprendiz Antônio de Oliveira e o eborense Manuel Fernandes. 20 de maio de 1569. A.D. E Cartório Notarial Tabelião Álvaro Ramalho. Livro 103, fls. 76-78. In: SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. p. 190.

³⁹⁰ Contrato de servidão e aprendizagem entre o moço aprendiz Antônio de Oliveira e o eborense Manuel Fernandes. 20 de maio de 1569. A.D. E Cartório Notarial Tabelião Álvaro Ramalho. Livro 103, fls. 76-78. In: SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. p. 191.

³⁹¹ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 91.

³⁹² SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. 52 p

“A factura dos retábulos, ou a decoração de murais [...], não pode ser entendida fora da órbita dos contratos respectivos, que impunham os temas a pintar até o mais ínfimo detalhe [...]”³⁹³

Anteriormente, discorreremos sobre as condições dos pintores para justificar os motivos que os levariam a questionar sua posição social e o lugar de seu ofício a partir de 1577. Além das justificativas elencadas acima, compreende-se que a gênese desse movimento encontra-se no século XV, na Itália, com o movimento de libertação dos artistas italianos das guildas. O historiador Anthony Blunt³⁹⁴ aponta que o humanismo italiano permitiu uma transformação tanto na posição dos pintores, que gostariam de ver seus trabalhos reconhecidos, como dos financiadores da arte, o que é confirmado pelo historiador Michael Baxandall ao dizer que: “Parece que o cliente do século XV quis marcar cada vez mais sua opulência tornando-se um visível comprador de habilidades.”³⁹⁵

Assim como ocorreu na Itália, acredita-se que o humanismo português também esteve como um dos fatores que estimularam o pleito dos pintores por uma melhor posição, uma vez que na primeira metade do século XVI já existia um estímulo para o reconhecimento das práticas de arquitetos e mestres. Conforme Rafael Moreira,³⁹⁶ em 1541, D. João III (influenciado pelas iniciativas do humanismo português e do Renascimento) promoverá um surto editorial que teve por objetivo instruir os mestres e pedreiros a se transformarem em arquitetos. O incentivo para a renovação do status dos arquitetos e mestres é confirmado por Vítor Serrão, quando diz que “o papel do arquiteto é substancialmente renovado à luz de novas inovações técnicas, da informação tratadística, dos novos preceitos humanísticos [...]”³⁹⁷. Sendo assim, considera-se que a mudança de posição social de arquitetos e pintores foi igualmente motivada pelo humanismo português, cujo principal tema era valorizar o homem e suas práticas.

O primeiro documento de reivindicação data do ano de 1576 e, neste, o rei D. Sebastião (1554-1578) intercede favoravelmente aos pintores junto à Câmara por meio de uma carta que comenta sobre os desejos dos pintores de se verem libertos das tutelas corporativas, já que praticavam um ofício que foi importante na Antiguidade. O fragmento abaixo demonstra os argumentos utilizados por D. Sebastião para convencer a Câmara sobre a importância da pintura.

[...] e visto o que acerca disso me escreveram os oficiais da dita meza e as razões que por parte dos Pintores de óleo se alegaram, e havendo respeito à antiguidade de seu

³⁹³ SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. *loc. cit.*

³⁹⁴ BLUNT, Anthony. *Teoria Artística na Itália*. 1º Ed. Tradução: João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naifa, 2001.

³⁹⁵ BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 100.

³⁹⁶ MOREIRA, Rafael. A mais antiga tradução europeia de Vitruvius Pedro Nunes 1537-1541. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (Org.) *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011, p. 57.

³⁹⁷ SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Presença, 2002. p. 55.

ofício e reputação que teve em todos os tempos, me pareceu que tais Pintores não deviam entrar no ofício de São Jorge, nem ser havidos por mecânicos [...].³⁹⁸

O pedido de D. Sebastião foi indeferido a favor dos pintores porque, ainda naquele momento, as câmaras sustentavam-se por meio de impostos cobrados dos pintores em função de suas cooperações e, por essa razão, não era possível atender ao pedido de libertação das tutelas corporativas. Embora indeferida, a petição de 1576 teve um saldo positivo, uma vez que motivou os pintores a reivindicarem o valor de sua arte, contudo, temendo que suas petições fossem frustradas, estes se dirigiam ao rei, e não mais à Câmara. Por meio da petição publicada por Virgílio Correia,³⁹⁹ é possível ter notícia do pleito do português Diogo Teixeira (1540?-1612),⁴⁰⁰ primeiro pintor a reivindicar sua condição, com base em sua posição social e na circulação pelo reino português.⁴⁰¹ Para defender seu desejo de se desvincular da Bandeira de São Jorge, Teixeira usou os seguintes argumentos: não havia pessoas no reino que pudessem praticar tal arte, pois esta exigiria um grau de perfeição; a pintura era uma arte nobre, dado que era praticada por homens nobres e por príncipes na Antiguidade e, por fim, desvalorizou a pintura portuguesa anterior ao século XVI, caracterizada pela “índole artesanal”. Como resultado da petição dirigida ao rei, Diogo Teixeira deixará de participar das tutelas corporativas da Bandeira de São Jorge e adquirirá isenção de impostos em 8 de junho de 1577. Nota-se que o mesmo evento também ocorreria na Itália, pois, conforme Bazin,⁴⁰² o decreto de 1571 isentou os pintores italianos de participarem da corporação dos *Medici e speciali* e os escultores de participarem da *Arte De Fabricanti*.

Após Diogo Teixeira, outros pintores fizeram suas petições individuais, como é o caso do pintor Gaspar Vieira (?),⁴⁰³ no entanto, é importante lembrar da petição coletiva dos pintores, em 1612⁴⁰⁴. Ocorrido em Lisboa, esse pleito consistiu na reivindicação de dezesseis pintores, praticantes

³⁹⁸ Carta de D. Sebastião à Câmara Municipal de Lisboa, de 2 de Fevereiro de 1576, solicitando inquérito oficial sobre o pedido dos pintores de óleo pelo abandono da Bandeira de São Jorge. AML, livro 2º dos Provimientos dos Ofícios (CHC 476), fls. 81 vº 82. In: SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. 269 p.

³⁹⁹ Provisão de Diogo Teixeira, pintor da casa do senhor D. Antônio Prior do Crato, solicitando isenção dos encargos da bandeira de S. Jorge 25 de Janeiro de 1577. In: CORREIA, Vergílio. *A pintura quatrocentista e quinhentista em Portugal*. Novos documentos. *Revista de Arte e Arqueologia*, Lisboa, nº1, pp.20-25, 1921. Provisão de Diogo Teixeira, pintor da casa do senhor D. Antônio Prior do Crato, solicitando isenção dos encargos da bandeira de S. Jorge 25 de Janeiro de 1577.

⁴⁰⁰ Discípulo do pintor Francisco Venegas, grande pintor sevilhano que atuou em Portugal no último quartel do século XVI, não obteve nenhuma formação italiana, entretanto, manteve contato com os pintores que estiveram na Itália. SERRÃO, Vítor. *A pintura maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1982, p. 76-82.

⁴⁰¹ SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. p. 78.

⁴⁰² BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 22.

⁴⁰³ SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. p. 78.

⁴⁰⁴ Procuração de dezesseis pintores de Lisboa à Câmara Municipal reivindicando o foro de nobreza para a sua arte e os privilégios de classe 7 de fevereiro de 1612. A.N.T. T, Cartório Notorial nº 12-a, maço 3, livro 29, fls. 80-81. In: SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. pp. 274-275.

de várias categorias de pintura, que desejavam se libertar da Bandeira de São Jorge. Infelizmente, o documento que esboça o resultado do pleito de 1612 foi perdido, todavia, Vitor Serrão desvendou o desfecho desse movimento por meio da procuração de 1614,⁴⁰⁵ na qual vinte e seis pintores de têmpera dirigiram-se contra as regalias e a libertação alcançada pelos pintores de óleo, em 1612.

Algumas mudanças ocorreriam mediante o efeito do processo da libertação das tutelas corporativas e da afirmação do lugar liberal da pintura. A primeira transformação ocorrida é a revisão do papel dos mestres, pois, agora, estes serão responsáveis por formarem artistas para exercerem a arte da pintura, e não somente para fazerem um exame ao fim da aprendizagem. Em síntese, esperava-se que o aprendiz: “[...] se descobrirá e mostrará tudo o que sabe da arte da pintura com consciência para que fique bom oficial da dita arte [...]”.⁴⁰⁶ Observa-se que a nova maneira de ver o artífice é resultado do processo de valorização do pintor como indivíduo diante de um público, pressuposto que marcou a arte desse período não somente na Itália, como, também, na Ibéria. As proposições apresentadas em uma legislação do século XVII pelo juriconsulto, Manoel Barbosa,⁴⁰⁷ ilustram também a mudança que ocorreria, pois nesta os pintores eram vistos como livres das amarras corporativas, o que permitiu que tivessem acesso às atividades que eram reservadas aos homens nobres até então, como andar a cavalo, por exemplo.

As transformações ocorridas também se encontram nos contratos, nos quais é possível observar algumas diferenças em relação aos anteriores. No compromisso firmado entre o aprendiz Francisco Ribeiro e o pintor/mestre Gregório Antunes (?), em 1611,⁴⁰⁸ o aluno deveria aprender somente a pintura a óleo, diferentemente de outros contratos, os quais orientavam a formação nas várias modalidades da pintura, tais como têmpera, óleo e afresco. Outro aspecto que vale a pena destacar é a flexibilidade que esse contrato apresenta, posto que o prazo de aprendizagem é reduzido a três anos, tendo o aprendiz a liberdade de não cumprir tal prazo sem sofrer nenhuma sanção.

Nas colocações anteriores procurou-se elucidar sobre as condições de trabalho dos pintores portugueses do século XVI e as motivações que os levaram à defesa da nobreza e da liberalidade da pintura. Acredita-se que a forma que a pintura e o pintor eram vistos na sociedade lusitana podem ter

⁴⁰⁵ Procuração de vinte e seis pintores de têmpera à Câmara Municipal de Lisboa, contra os pintores de óleo, 20 de Agosto de 1614. A.N.T.T., Cartório Notarial n.º 1, maço 18, livro de 6-8 a 6-1-1614 do Tabelião Tomé de Souza, fls. 28 vº, a 30. In: SERRAO, Vitor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. pp. 275-277.

⁴⁰⁶ Contrato de servidão e aprendizagem entre o moço aprendiz Francisco Ribeiro e o pintor Gregório Antunes 26 de Outubro de 1611. A.N.T. T., Cartório Notarial n.º 1, maço 15, livro 15, fls. 74, vol. 76. In: SERRAO, Vitor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983.p. 305.

⁴⁰⁷ SERRAO, Vitor. *A pintura protobarroca em Portugal 1612-1657*. Lisboa: Edições Colibri, 2000. p. 198.

⁴⁰⁸ Contrato de servidão e aprendizagem entre o moço aprendiz Francisco Ribeiro e o pintor Gregório Antunes. 26 de outubro de 1611. A.N.T. T Cartório Notarial n.º 1, maço 15, livro 15, fls. 74 vº - 76. In: SERRAO, Vitor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. pp. 304-306.

motivado Filipe Nunes à escrita do tratado. Além do mais, os temas da simetria, da perspectiva e da proporção estavam inseridos de um modo fulcral neste novo universo cultural/artística em Portugal entre o século XVI e o princípio do XVII.

O lugar da irmandade de São Lucas (1602)

No processo de questionamento do lugar da pintura e do pintor em Portugal, é imprescindível entender a atuação da irmandade de São Lucas.⁴⁰⁹ Criada em outubro de 1602, no mosteiro da capela das freiras Dominicanas de Lisboa, essa instituição apresentava objetivos um pouco diferentes daqueles presentes nas academias de arte da Itália, visto que suas preocupações não eram em relação ao ensino da prática pictórica, e sim em relação à ajuda espiritual e à prática religiosa comum. Na ocasião, firmou-se um contrato⁴¹⁰ para a compra de uma capela no mosteiro da Anunciata, quantia que foi paga com pinturas feitas em diversas capelas da igreja. O fragmento do documento define que:

Em nome de Deus, Amem. Saibam quantos este estromento de contrato e obrigação virem que no ano do nascimento do nosso Senhor de mil e seis centos e dous, aos dezassete dias do mês de Outubro, vespera (sic) de Sam Lucas, na cidade de Lisboa, no Mosteiro de Nossa Senhora de Anunciada, na casa do locutario dele, estando aí presentes à grade doo dito mosteiro, da banda de dentro (ouvidas e não vistas) e muito devotas religiosas do dito mosteiro, a saber, a madre Abadessa Catarina de Sam Joam, prioresca, a madre, Maria das Chagas, a suprioresa, a madre Inês da Coluna[...] todas discretas do dito Mosteiro, juntas e congregadas em cabido e cabido fazendo, e elas chamadas por sim de campa tingidas segundo seu bom e antiguo costume, e isto de uma parte, e de outra estavam presentes: Simão Rodrigues, Luis Alvares, Manuel da Costa, Fernão Guomes, Domingos Vieira, Sebastião Moreira, Sebastião Antunes, Andre de Morales, Jeronimo Aguiar[...].⁴¹¹

Acredita-se que a Irmandade de São Lucas teve um papel relevante no ambiente artístico e cultural, pois o pesquisador Vítor Serrão aponta a relevância dessa instituição no processo emancipador dos pintores. Embora a irmandade não trouxesse em seu escopo as características de

⁴⁰⁹ Vale a pena destacar aqui o caso italiano. Embora a *Accademia del Disegno* tivesse a intenção de transforma-se em uma instituição acadêmica, vê-se que suas regras não se diferenciavam das regras de qualquer guilda ou companhia da época. PEVSNER, Nikolaus. *Academia de arte: Passado e presente*. Tradução: Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 53.

⁴¹⁰ Contrato entre as freiras do mosteiro da Anunciada e o juiz e mordomos da Irmandade de São Lucas. A propósito da capela instituída pela Irmandade. 17 de Outubro de 1502. A. N. T. T., Cartório Notorial nº 1, maço 9, livro 1, fls. 83 vº 86. In: SERRAO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. pp. 285-288.

⁴¹¹ Contrato entre as freiras do mosteiro da Anunciada e o juiz e mordomos da Irmandade de São Lucas. A propósito da capela instituída pela Irmandade. 17 de Outubro de 1502. A. N. T. T., Cartório Notorial nº 1, maço 9, livro 1, fls. 83 vº 86. In: SERRAO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. p. 285.

uma academia italiana de desenho e pintura, vê-se que “[...] a influência de pintores nobilitados e privilegiados, libertos dos grilhões mesterais – Simão Rodrigues, Vieira Serrão – terá sido positiva junto aos membros da classe.”⁴¹² Além do mais, acredita-se na possibilidade de a maioria dos pintores, que compunham a irmandade, terem participado do pleito a favor de um estatuto mais digno em 1612. Apesar da Irmandade de São Lucas desejar inicialmente ser um lugar de debates em torno da pintura e da escultura, ela assumiu uma característica de uma irmandade religiosa, o que pode ter levado Portugal a não ter uma academia de pintura no século XVI.

Alguns anos depois de se firmar na capela Dominicana da Anunciata, é aprovado, em 1609, pelo arcebispo de Lisboa, D Miguel de Castro, o compromisso da Irmandade de São Lucas. Observa-se que esse estatuto foi marcado pela perpetuação da tradição medieval, uma vez que a elaboração do compromisso sofreu a interferência dos pintores de dourado e têmpera (maioria na irmandade), considerados conservadores, acomodados às suas posições de artífices. Além do mais, os pintores dessas modalidades primavam mais por uma organização que discutisse a representatividade dos pintores junto à câmara, propondo alguns preceitos que, em última instância, reforçaram os modelos das confrarias mesterais. Em contrapartida, a posição dos pintores de óleo era bem diferente, pois desejavam dar um caráter mais científico à irmandade.⁴¹³

Além das questões apontadas acima, vê-se que o compromisso de 1609 apresentava outros pontos, como aqueles relacionados à função da instituição e dos membros que a compunham. Assim como as confrarias e irmandades da Idade Média, a Irmandade de São Lucas também primava pelo auxílio espiritual e social dos seus membros, em caso de morte, por exemplo. Abaixo, encontra-se um exemplo das cláusulas que orienta o procedimento para viúvas e filhos de um irmão falecido:

Sucedendo que alguma viúva mulher de irmão venha a estado de muita pobreza, sendo virtuosa e de boa vida, o juiz e mordomos terão particular cuidado de a mandarem visitar todos os sabbados, com hum tostão do dinheiro que cada somana se tira de esmola per os irmãos sabendo que são recolhidas e virtuosas; os irmãos terão particular cuidado de ver se a as podem casar com pintores e irmãos [...].⁴¹⁴

Do mesmo modo que os compromissos das confrarias e irmandades da Idade Média, o estatuto do compromisso da irmandade de São Lucas também esboçava questões relativas à organização da confraria e de suas festividades, como as procissões e os procedimentos assistenciais.

⁴¹² SERRÃO, Vitor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. p. 168.

⁴¹³ SERRÃO, Vitor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. p. 212.

⁴¹⁴ TEIXEIRA, Francisco Augusto Garcez. *A irmandade de São Lucas: Estudo do seu arquivo*. Lisboa: Imprensa Beleza, 1931.

Dessa forma, ficariam omissas questões relacionadas ao desenho, à pintura e à liberalidade da arte. Além disso, o documento definia as pessoas que deveriam compor a irmandade, conforme Teixeira:

Os pintores todos, assi de olio, como de tempera, Architectos, Scultores, Iluminadores, ou outras quaisquer pessoas que professarem debuxo que quizerem ser irmãos desta irmandade do glorioso São Lucas, serão recebidos nella, sendo conhecidos por pessoas de boas consciências & que poderão servir ao glorioso Sacto nos officios necessários a dita irmandade sem se despresar de qualquer que lhe encarregarem.⁴¹⁵

Outro aspecto que chama a atenção na irmandade de São Lucas é a intenção de dar continuidade à obra do seu padroeiro São Lucas, discípulo de Jesus, que seria médico e pintor de retratos. Destaca-se tal fato uma vez que na capa do compromisso de 1609, da irmandade de São Lucas, encontrava-se uma ilustração, do iluminador Eugênio Frias Serrão, da alegoria das artes liberais, a qual é representada pela figura de São Lucas pintando em seu ateliê Nossa Senhora do Populo junto ao seu ajudante, que mói as tintas para serem utilizadas naquela pintura. Ademais, observa-se que a configuração da irmandade de São Lucas em Portugal segue a fundação das academias de arte na Itália, as quais tinham a intenção de homenagear a figura de São Lucas, como apontou o pesquisador Nikolaus Pevsner.⁴¹⁶

Para os propósitos deste texto, é relevante lembrar sobre a possível relação que existira entre Filipe Nunes e a Irmandade de São Lucas. Crê-se que o Dominicano possa ter tido contato com as discussões existentes na capela do mosteiro da Anunciata de Lisboa, uma vez que os cargos que ocupou dentro da ordem Dominicana permitiu que realizasse um trânsito entre os mosteiros. Um exemplo encontra-se nas proposições do Fr. Antônio do Rosário,⁴¹⁷ pois o mesmo afirma que embora Filipe Nunes tivesse sido transferido aos conventos de Coimbra e São Gonçalo do Amarantes, em 1598, ele se deslocava constantemente para Lisboa.

Além da Irmandade de São Lucas, é possível perceber o surgimento de outras associações, como, por exemplo, a Academia dos Singulares de Lisboa,⁴¹⁸ a qual reuniu poetas importantes na segunda metade do século XVII. Destaca-se o papel dela, já que seus poetas e as discussões

⁴¹⁵ TEIXEIRA, Francisco Augusto Garcez. *Ibidem*. p. 40.

⁴¹⁶ PEVSNER, Nikolaus. *Academia de arte: Passado e presente*. Tradução: Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 116.

⁴¹⁷ Carta do Frade Antônio do Rosário ao professor Doutor Aníbal Pinto de Castro, escrita em 8 de Fevereiro de 1994. In: GOMES, Santos Pedrosa Paulo Jorge. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 7.

⁴¹⁸ O elogio dos nobres e dos literatos aos pintores tornou-se uma prática comum durante o século XVII. É possível perceber, por de meio dos testemunhos literários pelas discussões das Academias dos Singulares, a posição que os artistas desfrutaram naquela sociedade. De acordo com Serrão, embora a literatura nacional não tivesse legado nenhum texto biográfico sobre artistas, outros textos nos ajudam a elucidar sobre a vida artística, como, por exemplo, os sermões, memórias e poesias. SERRÃO, Vítor. *A pintura protobarroca em Portugal 1612-1657*. Lisboa: Edições Colibri, 2000. p. 203.

empreendidas por eles desempenharam uma relação notável com os pintores, como é o caso da homenagem feita ao pintor Bento Coelho da Silveira (1617-1708), em 1670. No estudo de Luís de Moura Sobral, ressalta-se a importância dessa academia, que também fomentou discussões sobre a relação entre a pintura e a poesia. Conforme Moura Sobral, a função da academia foi de:

Para o estudo da pintura do século XVII e, mais concretamente, para o conhecimento e compreensão de Bento Coelho, os textos dos Singulares revestem uma importância excepcional. Dificilmente se encontra, de facto, na história da arte portuguesa, um documento que, de maneira directa ou indirecta, reúna um tão grande e tão variado somatório de informações sobre um artista, sobre a situação cultural e social e sobre sua produção a um dado importante da sua trajetória.⁴¹⁹

Assim, nota-se que apesar das conquistas dos pintores de imaginária a óleo e da efervescência do ambiente lisboeta, a Irmandade de São Lucas permaneceu com os mesmos objetivos, isto é, ser uma confraria com características medievais. Essa afirmação pode ser demonstrada pelo sonho que o memorialista Cirilo Volkmar (1748-1823) defendia em 1788: montar a primeira academia de pintura, na capela de Santa Joana. Embora tenha mantido a posição de uma confraria religiosa, é possível que ela possa ter sido um lugar de discussão e de troca de conhecimentos entre os pintores, visto que boa parte dos pintores que participaram do pleito de 1612 integraram a irmandade de São Lucas.⁴²⁰

2.5 O espaço na pintura no Portugal Quinhentista

Antes de analisar o conhecimento perspectivado presente no ambiente cultural artístico de Filipe Nunes, convém proceder ao exame do texto de Francisco de Holanda, intitulado *Da Pintura Antiga*, escrito durante 1548. Observa-se que o texto de Holanda não tem como objetivo ensinar por meios práticos a elaboração pictórica de um espaço, a partir do pressuposto matematizado ou com fontes de estudos geométricos ou aritméticos. Confirmando essa afirmação, o pesquisador Magno Mello⁴²¹ comenta que a ideia de traçar a convergência das ortogonais ou a proporção das transversais (princípios para a construção da perspectiva) não despertou nenhum interesse em Francisco de Holanda, que se preocupou com a perspectiva apenas como item integrante para a afirmação da pintura como arte liberal. Da mesma forma que Holanda, Filipe Nunes não ensinou os meios práticos

⁴¹⁹ SOBRAL, Luís de Moura. *Pintura e Poesia na Época Barroca*. Lisboa: Estampa, 1994. pp. 11-12.

⁴²⁰ SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983. p. 160.

⁴²¹ MELLO, Magno Moraes. O tratado do jesuíta Inácio Vieira e sua relação com a pintura de falsa arquitetura. In: Congresso Internacional do Barroco Ibérico-Americano, 4, 2006, Ouro Preto. *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibérico-Americano*. Ouro Preto: UFOP, 2006. p. 203.

da perspectiva, embora chamasse a atenção para o valor desta na pintura e tenha demonstrado (por meio de ilustrações) o que compreendeu por representação perspéctica. Além destes dois, outros tratadistas do século XVII, como Félix da Costa Meesen e Luís Nunes Tinoco, também não ensinariam de modo prático e didático a perspectiva em seus escritos de arte. Contudo, a maneira de estudar a perspectiva mudará a partir do século XVIII: Magno Mello⁴²² aponta que o *Tratado da Perspectiva*, escrito pelo jesuíta português Inácio Vieira (1678-1739) em 1715, fora um manual prático direcionado ao pintor decorador, indicando o início de um novo processo na cultura pictórica e na literatura científica em Portugal.

A partir do que foi discutido, é possível dizer que até o século XVIII a perspectiva aparecia nos tratados apenas como subsídio para a afirmação da pintura como científica, pois os escritores não a ensinaram de forma didática. Acredita-se que, além dos tratados, é fulcral compreender a forma pela qual os pintores portugueses compreenderam a ideia de “colocar um objeto tridimensional em um espaço bidimensional”, em outras palavras: como o espaço perspéctico estava sendo representado nas pinturas. Nas próximas linhas não se pretende analisar as pinturas do ponto de vista apenas iconográfico, mas de analisar o conhecimento que os pintores portugueses detinham da representação perspéctica, pois assim será possível perceber as motivações que levaram Filipe Nunes a empreender um estudo sobre a perspectiva no *Arte da Pintura*.

Na análise universo pictórico português é necessário elencarmos alguns pintores e igualmente relevante ressaltar alguns aspectos. Observa-se que a configuração desse universo pictórico foi perpassada por várias linguagens, o que se exemplifica ao refletir sobre o método de construção perspéctica usado pelos pintores portugueses. Nesse sentido, observa-se que estes usaram o “método do tabuleiro de xadrez,” do francês Jean Pélerin Viator – que se encontra esboçado no tratado *De Artificialis* (1505) – ao invés do método da *construzione leggitima*,⁴²³ o qual fora sistematizado por Leon Batista Alberti, no século XV.⁴²⁴ Para Luís Alberto Casimiro,⁴²⁵ os pintores portugueses tinham conhecimento das regras matemáticas e geométricas necessárias para a construção de um espaço perspectivado, no entanto, optaram pelo método de Viator por duas razões: em primeiro, em função de os pintores portugueses não entenderem o método da *construzione leggitima*. O segundo aspecto

⁴²² MELLO, Magno Moraes. O tractado do jesuíta Inácio Vieira e sua relação com a pintura de falsa arquitetura. In: Congresso Internacional do Barroco Ibérico-Americano, 4, 2006, Ouro Preto. *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibérico-Americano*. Ouro Preto: UFOP, 2006. p. 202.

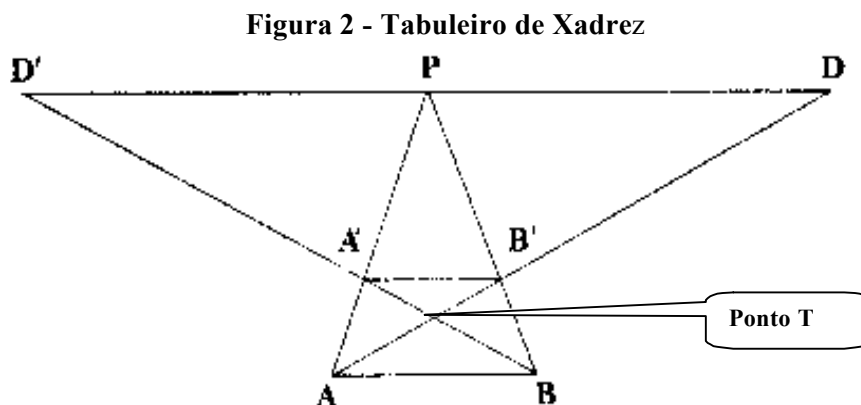
⁴²³ Crf o glossário ao final desta dissertação.

⁴²⁴ CASIMIRO, Luís Alberto. A mobilidade dos pintores como factor de desenvolvimento do saber científico e artístico. COLÓQUIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 7. 2006, Porto. *Artistas e Artífices e sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2007. pp. 269.

⁴²⁵ CASIMIRO, Luís Alberto. A mobilidade dos pintores como factor de desenvolvimento do saber científico e artístico. COLÓQUIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 7. 2006, Porto. *Artistas e Artífices e sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2007. pp. 265-277.

liga-se ao primeiro, dado que o tratado do cônego francês fora impresso e teria circulado em Portugal, diferentemente do tratado de Alberti, cujo trânsito foi dificultado por ter sido um manuscrito não publicado.

Por meio de análise geométrica das pinturas, Luís Alberto Casimiro⁴²⁶ identifica o método do tabuleiro de xadrez, ou perspectiva *cornuta*, tal como está representado na FIG 2. Nesta imagem, a linha do horizonte, situada entre os pontos **D'** e **D**, representa o fundo do quadro. Desses pontos saem duas diagonais que se interceptam, gerando o ponto **T** de distância (indica a distância que o observador está do quadro). A projeção do ponto **T**, formado pelo encontro das duas diagonais **D'** e **D**, está sobre a linha do horizonte, sendo o vértice da pirâmide, e é denominado como ponto **P**. Já as linhas **A** e **B** correspondem às linhas visuais ou aos lados da pirâmide, como se vê no desenho. **A'** e **B'** são os pontos (que interceptam o objeto) ou projeções das linhas **A** e **B**. Assim, é possível que o método de Viator apresente três pontos de projeção sobre a linha do horizonte, conforme afirmou Cláudia Flores e Hellen da Silva Zago.⁴²⁷ Assim, o mesmo pesquisador⁴²⁸ sugere que a mobilidade do artista luso-flamengo contribuiu para a divulgação do conhecimento artístico científico na Europa.



Fonte: Jéan Pélerin Viator. *De Artificialis* (1505).

Em função destes aspectos técnico/científicos, discutir-se-á a proposta pictórica de três pintores: Gregório Lopes (1490-1550), Francisco Campo (1515-1580) e Gaspar Dias (?). A escolha de tais pintores foi baseada, primeiramente, por estarem localizados cronologicamente no tempo em

⁴²⁶ CASIMIRO, Luís Alberto. A mobilidade dos pintores como factor de desenvolvimento do saber científico e artístico. COLÓQUIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 7. 2006, Porto. *Artistas e Artífices e sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2007. pp. 270.

⁴²⁷ FLORES, Cláudia Regina; ZAGO, Hellen da Silva. Uma proposta para relacionar arte e educação. *Revista latinoamericana de investigación en matemática educativa*, México, v. 13, n. 3, nov. 2010. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33519249005>>. Acesso em 21 dez. 2013.

⁴²⁸ CASIMIRO, Luís Alberto. A mobilidade dos pintores como factor de desenvolvimento do saber científico e artístico. COLÓQUIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 7. 2006, Porto. *Artistas e Artífices e sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2007. pp. 265-277.

que Filipe Nunes viveu e, em segundo, em função de as obras desses pintores apresentarem alguns aspectos que interessam à construção do espaço perspectivado. Observa-se que nas pinturas analisadas são demonstradas as referências da pintura flamenga, pois, de acordo com o pesquisador Pedro Miguel Filipe dos Santos,⁴²⁹ a representação da vida cotidiana e dos seus pormenores foi o ponto principal da arte flamenga e, por essa razão, os cálculos geométricos das figuras no espaço, de acordo com a perspectiva linear, foi relegada a um segundo plano na maior parte dos casos.

O pintor Gregório Lopes

Embora o período em que Gregório Lopes trabalhou fosse muito distante em relação à escrita do tratado de Filipe Nunes, é interessante refletir sobre suas pinturas pela individualidade que seu pincel assumiu e por apresentar uma nova noção do espaço perspectivado. Ademais, é importante lembrar que Gregório Lopes teve uma atuação relevante nos reinados de D. Manuel I e de D. João III, tendo seu ofício aristocratizado por meio do título de cavaleiro da ordem de São Thiago, concedido em 1520.⁴³⁰

Observa-se que a inserção de alguns elementos na pintura, como as arquiteturas e edifícios pintados e as paisagens representadas ao fundo, sugerem que Lopes tinha um satisfatório conhecimento da perspectiva. Segundo Vítor Serrão,⁴³¹ as pinturas demonstram, também, a preponderância do gosto cortesão, representado pelo retrato fiel de tecidos caros, das louças, dos detalhes decorativos e das roupas finas, que vestem as figuras. Em suma, essas pinturas retrataram a vida pomposa da corte daquele período. A *Anunciação* (FIG 3.), produzida durante 1540 e integrante do políptico do Convento de Santos-o-Novo, que está atualmente no Museu Nacional Arte Antiga, em Lisboa.

⁴²⁹ SANTOS, Pedro Miguel Filipe dos. *O poder da geometria e da perspectiva na concepção do objecto artístico*. 2010. 144 f. Dissertação (mestrado em desenho) Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa. p. 46.

⁴³⁰ SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Presença, 2002. p. 124.

⁴³¹ SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Presença, 2002. p. 126.

Figura 3 - Gregório Lopes. Anunciação. 1540.



Fonte: Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. <Disponível em: <http://www.museudearteantiga.pt/>> Acesso em: 10 dez 2012.

Além do gosto cortesão, é importante observar algumas escolhas que Lopes fez para a construção do espaço. Este é um ambiente introspectivo e repleto de preocupações detalhistas em relação à construção da cena interna. O tapete nos convida a entrar no ambiente de modo que temos o primeiro plano com o tema principal: Anunciação. Logo a seguir ao motivo iconográfico, percebe-se a preocupação com cada pormenor: desde o espaço entre o primeiro plano e o dossel localizado no fundo do quadro. Tudo organiza-se de modo meticuloso. A estrutura clássica que envolve o dossel; os utensílios nas laterais do leito insinuando um ambiente doméstico; a porta aberta à esquerda onde se vê uma majestosa *lesena* coríntia com um arco abatido e no fundo do espaço pictórico uma janela aberta para o mundo real. Estamos diante de um ambiente intimista e muito próximo dos modelos flamengos. O traje suntuoso de Maria, a delicadeza do movimento do drapeado em animação circular se comparado às formas retas do ao tapete que circunscreve a cena. O mesmo se pode dizer da figura do Arcanjo com a parte interna do seu manto encarnado e o contraste luminoso do branco que exhibe um choque cromático de puro valor formal. Tudo neste momento envolve-se em harmonia e serenidade. O Arcanjo com seu rosto delicado e contemplativo volta-se obliquamente em relação à Virgem que, igualmente responde a uma cumplicidade próxima do divino.

Outro ponto que faz Gregório Lopes um pintor atento, não apenas aos modelos iconográficos, mas também aos formulários disponíveis é o tratamento do pavimento. Repare que toda a cena comunga numa bela e colorida tapeçaria que ocupa a parte mais próxima do espectador, como espécie de convite visual destinado exclusivamente ao fruidor. Não podemos deixar de perceber que o resto do ambiente é disposto para além da alfombra. Este outro pavimento se organiza em quadrados ricamente decorados em pormenores ímpares em relação ao conjunto geral. Intercala-se entre efeitos decorativos claro e com bordado delicado, com fundo ocre vivaz. Tudo isso permite-nos valorizar o cromatismo típico da arte flamenga. Como mais um detalhe magistral do tapete temos a extremidade direita levemente levantada para provocar o observador que pode insinuar um desejo de tentar desfazer tal dobra num perfeito simulacro integrando espaço o interno pictural e o espaço externo do espectador. Uma perfeita dualidade típica das obras do século XVI. Pode-se dizer até que temos dois ambientes: um divino e disposto no primeiro plano e outro doméstico, que nos lembra o mundo terreno e cotidiano. Os tons, o cromatismo e o rico contorno de todas as figuras fazem de Gregório Lopes um expoente de grande sensibilidade nestes meados do *Cinquecento* português. O processo imagético é o reflexo de uma cultura do Norte da Europa com a presença de uma sensibilidade portuguesa que tem aqui seu primeiro suspiro.

Assim, conclui-se que Gregório Lopes tinha a intenção de fazer com que o espectador tivesse a sensação de “olhar a cena pela janela”,⁴³² ou seja, de colocar uma cena realista em um plano bidimensional. Tendo em vista essa questão, ressalta-se a importância da obra de Gregório Lopes, já que se encontrava inserido em um universo artístico cultural no qual a possibilidade de “ver através de”, era algo incompreensível pela maioria dos pintores.

Certamente, os recursos usados para dar veracidade à cena encontram-se, também, nas características da arte flamenga. As considerações do pesquisador János Véggh confirmam o aspecto detalhista da pintura nórdica ao dizer que: “*el modo de representación utilizado por los pintores es a la vez más personal y más pormenorizado.*”⁴³³ Em outro ponto, Véggh chama a atenção para a importância da ilusão do realismo nas pinturas flamengas ao dizer que: “*Los artistas querían captar la realidad objetiva lo más fielmente posible. La representación verosímil de un objeto despertaba el reconocimiento y la admiración de sus conciudadanos.*”⁴³⁴ Compreende-se que o contato que Gregório Lopes fez com a arte flamenga foi possível por meio do seu professor, o pintor régio Jorge Afonso (1470-1540), que, por sua vez, teve mestres flamengos. É de referir que Portugal sofreu influências flamengas num primeiro momento e só posteriormente nota-se a presença de relações

⁴³² Termo usado pelo pintor/teórico Albrecht Durer.

⁴³³ VÉGGH, János. *Los primitivos flamencos*. Madrid: Editorial Arte y Literatura, 1977. p. 11.

⁴³⁴ VÉGGH, János, *loc.cit.*

com o universo pictórico italiano. Esta questão é bem estudada por Vítor Serrão,⁴³⁵ que defendeu que o contato com as referências da arte da pintura italiana só foi possível pelas reinterpretações espanholas e flamengas. Ademais, a divulgação do tratado de Vitruvius, no início do século XVI, também justifica a assimilação dos elementos vitruvianos por Gregório Lopes, pois, segundo José Stichini Vilela,⁴³⁶ o tratado de arquitetura do romano foi uma importante referência para artistas e teóricos durante o século XVI, uma vez que orientou a prática de muitos pintores e arquitetos. Ainda sobre a influência flamenga, o pesquisador Alberto Casimiro⁴³⁷ afirma que a mobilidade do artista luso-flamengo contribuiu para a divulgação do conhecimento artístico científico na Europa.

Dessa forma, entende-se que as pinturas do Gregório Lopes são consideráveis pela maneira que trabalhou o espaço perspectivado. A pesquisadora Isabel Ponce de Leão⁴³⁸ aprofunda nessa questão ao estudar o significado dos fundos arquitetônicos presentes em suas telas e, além disso, ressalta que Lopes desenvolveu uma linguagem pictórica singular em suas pinturas, diferentemente dos pintores de sua geração, cujas obras foram caracterizadas pelo caráter coletivista.

Assim, conclui-se que Gregório Lopes tinha a intenção de fazer com que o espectador tivesse a sensação de “olhar a cena pela janela”,⁴³⁹ ou seja, de colocar uma cena realista em um plano bidimensional. Tendo em vista essa questão, ressalta-se a importância da obra de Gregório Lopes, já que se encontrava inserido em um universo artístico cultural no qual a possibilidade de “ver através de”, era algo incompreensível pela maioria dos pintores.

Certamente, os recursos usados para dar veracidade à cena encontram-se, também, nas características da arte flamenga. As considerações do pesquisador János Véggh confirmam o aspecto detalhista da pintura nórdica ao dizer que: “*el modo de representación utilizado por los pintores es a la vez más personal y más pormenorizado.*”⁴⁴⁰ Em outro ponto, Véggh chama a atenção para a importância da ilusão do realismo nas pinturas flamengas ao dizer que: “*Los artistas querían captar la realidad objetiva lo más fielmente posible. La representación verosímil de un objeto despertaba el reconocimiento y la admiración de sus conciudadanos.*”⁴⁴¹ Compreende-se que o contato que Gregório Lopes fez com a arte flamenga foi possível por meio do seu professor, o pintor régio Jorge

⁴³⁵ SERRÃO, Vítor. *A pintura Maneirista em Portugal*. 2.ed. Lisboa: Presença, 1991. p. 20.

⁴³⁶ VILELA, José Stichini. *Francisco de Holanda: vida, pensamento e obra*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982. pp. 17-18. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/arte/062/bb062.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2011.

⁴³⁷ CASIMIRO, Luís Alberto. A mobilidade dos pintores como factor de desenvolvimento do saber científico e artístico. COLÓQUIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 7. 2006, Porto. *Artistas e Artífices e sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2007. pp. 265-277.

⁴³⁸ POLICARPO, Isabel Ponce de Leão. *Gregório Lopes e a “ut pictura architectura”: os fundos arquitetônicos pintura do Renascimento Português*. 1996. 159 f. Dissertação (mestrado em Letras) – Instituto de História da Arte – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra.

⁴³⁹ Termo usado pelo pintor/teórico Albrecht Durer.

⁴⁴⁰ VÉGGH, János. *Los primitivos flamencos*. Madrid: Editorial Arte y Literatura, 1977. p. 11.

⁴⁴¹ VÉGGH, János, *loc.cit.*

Afonso (1470-1540), que, por sua vez, teve mestres flamengos. A partir dessas informações, surge uma indagação: como o contato com os flamengos justifica a relação do uso dos elementos vitruvianos por Gregório Lopes, uma vez que ele não estudou na Itália? A resposta a essa pergunta encontra-se nas considerações de Vítor Serrão,⁴⁴² que defendeu que o contato com as referências da arte da pintura italiana só foi possível pelas reinterpretações espanholas e flamengas. Ademais, a divulgação do tratado de Vitruvius, no início do século XVI, também justifica a assimilação dos elementos vitruvianos por Gregório Lopes, pois, segundo José Stichini Vilela,⁴⁴³ o tratado de arquitetura do romano foi uma importante referência para artistas e teóricos durante o século XVI, uma vez que orientou a prática de muitos pintores e arquitetos. Ainda sobre a influência flamenga, o pesquisador Alberto Casimiro⁴⁴⁴ afirma que a mobilidade do artista luso-flamengo contribuiu para a divulgação do conhecimento artístico científico na Europa.

Assim, entende-se que as pinturas do Gregório Lopes são consideráveis pela maneira que trabalhou o espaço perspectivado. A pesquisadora Isabel Ponce de Leão⁴⁴⁵ aprofunda nessa questão ao estudar o significado dos fundos arquitetônicos presentes em suas telas e, além disso, ressalta que Lopes desenvolveu uma linguagem pictórica singular em suas pinturas, diferentemente dos pintores de sua geração, cujas obras foram caracterizadas pelo caráter coletivista.

O pintor Francisco de Campos

O pintor Francisco de Campos, conhecido como Mestre da Epifania da Sé, nasceu nos Países Baixos, mas se dirigiu a Lisboa para estudar na oficina do Bairro Alto em 1535. Não há informação sobre a sua formação, todavia, Vítor Serrão afirma que “Parece admissível que, como os outros *fiamminghi* da sua geração, Francisco de Campos haja passado por Itália antes de aqui se estabelecer por definitivo.”⁴⁴⁶ Dentre as pinturas produzidas pelo Mestre da Epifania da Sé, uma se destaca por demonstrar um trabalho apurado com o espaço, trata-se da *Adoração dos Magos* (FIG 4.), produzida

⁴⁴² SERRÃO, Vítor. *A pintura Maneirista em Portugal*. 2.ed. Lisboa: Presença, 1991. p. 20.

⁴⁴³ VILELA, José Stichini. *Francisco de Holanda: vida, pensamento e obra*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982. pp. 17-18. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/arte/062/bb062.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2011.

⁴⁴⁴ CASIMIRO, Luís Alberto. A mobilidade dos pintores como factor de desenvolvimento do saber científico e artístico. COLÓQUIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 7. 2006, Porto. *Artistas e Artífices e sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2007. pp. 265-277.

⁴⁴⁵ POLICARPO, Isabel Ponce de Leão. *Gregório Lopes e a “ut pictura architectura”*: os fundos arquitetônicos pintura do Renascimento Português. 1996. 159 f. Dissertação (mestrado em Letras) – Instituto de História da Arte – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra.

⁴⁴⁶ SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Presença, 2002. p. 230.

em 1565, atualmente na igreja da Sé de Évora. Aqui é bem evidente o contato (primeiro) com os Países Baixos e depois a incursão italiana na manipulação dos espaços. O grupo da Adoração no primeiro plano ocupa uma grande parte da tela e se organiza numa espécie de diagonal que parte da figura da extrema esquerda isolada, até a figura na extrema direita que se projeta para o centro do quadro. Esta figura nos convida ao centro da iconografia e ponto fulcral de toda a composição. Apesar da orientação piramidal indicada com as linhas que convergem para o centro da cena, esta diagonal dominadora poderia ser aquela já presente no universo pictórico do século XVI e que dispensará uma nova dinâmica composicional às produções artísticas em toda a Europa. A figura que vem no plano distante é o nosso ponto de convergência das linhas que partem do grupo da Adoração. Apesar de mais distante, este outro grupo se insere perfeitamente em nossa composição. Francisco de Campos institui outro aspecto muito frequente no século XVI: elementos de arquitetura, não uma falsa arquitetura, mas arquiteturas pintadas que impõe uma disposição espacial entre o grupo do Menino Jesus, as figuras laterais, o grupo que avança centralizado e que não deixa o olhar do fruidor dispersar. Uma composição interessante e que uni o particularismo flamengo com certa dilatação espacial típica da arte italiana.

Figura 4- Francisco de Campos. *Adoração dos Magos*. 1565.

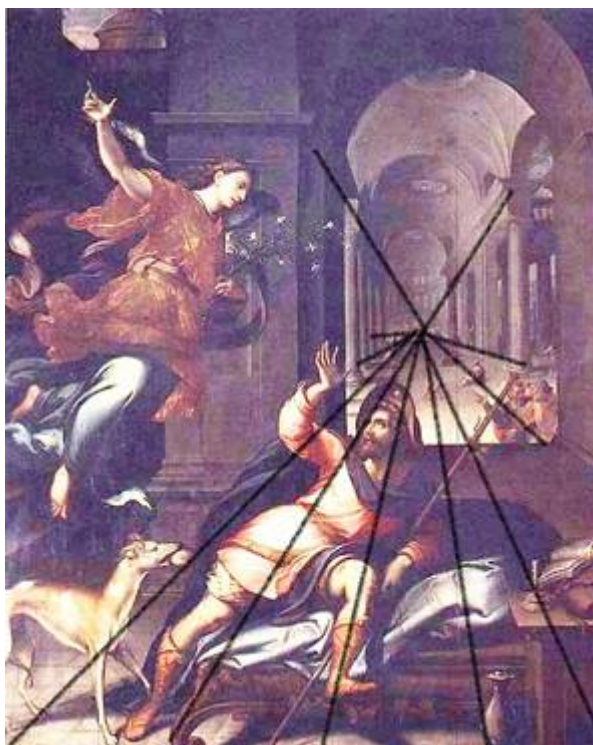


Fonte: Igreja da Sé de Évora. SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)* Lisboa: Presença, 2002.

Gaspar Dias

Diferentemente de Francisco Campos, a formação do pintor português Gaspar Dias na Itália pode ser comprovada, pois ele se dirigiu ao país para estudar como do bolseiro do rei, durante a década de 60 do século XVI. Nota-se que esse pintor ficou conhecido por sua atuação, entre os anos de 1560 e 1591, e pelo fato de suas pinturas serem coerentes a tudo aquilo que estava sendo produzido pelo Maneirismo além da fronteira.⁴⁴⁷ De acordo com Vítor Serrão,⁴⁴⁸ a obra de Gaspar Dias representou um marco importante, pois ele foi um dos primeiros a introduzir a assimilação direta das referências italianas na pintura portuguesa. Ademais, este pintor também desfrutou de uma posição importante, já que foi considerado pela historiografia da arte portuguesa como um dos principais pintores do final do século XVI. Dentre as pinturas produzidas por Gaspar Dias, encontra-se a *Aparição do Anjo a São Roque* (FIG.5), produzida por volta de 1584 para compor a igreja de São Roque de Lisboa.

Figura 5 - Gaspar Dias. *Aparição do anjo a São Roque*. 1584.



Fonte: Igreja São Roque de Lisboa. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Gaspar_Dias> Acesso 09 Dez 2012.

⁴⁴⁷ SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Presença, 2002. p. 233.

⁴⁴⁸ SERRÃO, Vítor. *A pintura Maneirista em Portugal*. 2. ed. Lisboa: Presença, 1991. pp. 59-60.

De acordo com Vítor Serrão,⁴⁴⁹ uma nova solução espacial será adotada nessa pintura, afinal, o anjo e São Roque são representados com realidade e materialidade, alcançadas por meio de alguns artifícios que dão a impressão da ilusão e do espaço perspectivado, como, por exemplo: o jogo de luz e sombra, denominado *chiaroscuro*, o alteamento das figuras e do pavimento, os escorços das figuras do anjo e de São Roque e o uso das arquiteturas pintadas e de colunas, de onde saem linhas que convergem para o fundo da cena, formando o ponto de fuga. Assim, é possível dizer, pelo tratamento dado ao quadro, que Gaspar Dias detinha algum conhecimento da perspectiva, provavelmente assimilado na Itália.

Dessa forma, os pintores elencados apresentam apenas um pequeno fragmento de toda a produção pictórica portuguesa no período aqui estudado.

⁴⁴⁹ SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Presença, 2002. *loc.cit.*

Capítulo III: O Tratado *Arte da Pintura*

3.1 A defesa da Arte da Pintura

A Arte, na sua pureza e perfeição, coopera para a glória e propagação do culto Divino, por meio das Santas imagens – devoções universalizantes que, reportando-nos aos objetos, salvam, iluminam guiam, confortam, perdoam. Como pintor- ou como mero padre da igreja – Nunes surge-nos elogiando, recomendando e defendendo as imagens (como já o fez os antigos Padres da Igreja, os decretos dos Concílios e os Papas).⁴⁵⁰

Por meio do trecho anterior, a pesquisadora Leontina Ventura revela as intenções de Filipe Nunes, expostas na seção *Louvores da Pintura*. É curioso ressaltar que, como religioso, Nunes defendeu a cientificidade da pintura, suas regras, como, também, incorporou o discurso do Concílio de Trento referente às imagens. Ademais, acredita-se que a falta de textos relativos à pintura em Portugal o motivou a defender a pintura da pecha mecânica que lhe era atribuída, utilizando-se de argumentos comumente presentes em outros tratados de pintura. Vê-se que será por meio dos argumentos utilizados por Filipe Nunes que será possível perceber sua concepção de pintura e de pintor, como, também, situar os tratadistas com quem estabeleceu um diálogo. Abaixo, demonstraremos as formas pelas quais a pintura foi defendida.

A Antiguidade da Pintura

Do mesmo modo que os tratadistas Alberti, Leonardo da Vinci, Francisco de Holanda e Gutiérrez de Los Rios, Filipe Nunes objetivou em seu tratado *Arte da Pintura* colocar a pintura como uma das disciplinas que compunham as artes liberais. Afinal, o que eram as artes liberais? Por esta, entende-se como sete conhecimentos, que exigiriam o intelecto, os quais eram divididos em dois grupos: o *Quadrivium*, composto pela geometria, aritmética, astronomia e a música, e o *Trivium*, que abarcava a gramática, a dialética e a retórica.⁴⁵¹ Para entender as discussões que estão expostas no tratado de pintura de Filipe Nunes, é necessário voltar à Antiguidade, uma vez que nesse período encontram-se as origens da atribuição negativa de quem praticasse os ofícios manuais.

⁴⁵⁰ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 56.

⁴⁵¹ BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. Tradução Antônio de Pádua Daneis. São Paulo: Martins Fontes, 1989. pp. 5-6

O tratadista italiano Alberti afirma que na Grécia um édito teria sido promulgado proibindo que os escravos praticassem tal arte por conta de se entender que a pintura era digna dos engenhos e da alma livre.⁴⁵² Já na Roma medieval, é possível notar que, em resposta à queda do Império Romano e ao progresso técnico dos bárbaros, os intelectuais romanos assumiram uma aversão contra qualquer progresso técnico, valorizando o intelecto face aos ofícios manuais. A partir desse momento, todas as profissões que usavam as mãos eram vistas com descrédito, o que se confirma em relação à prática da pintura e da escultura e de seus cultores.⁴⁵³

Vê-se que o legado negativo sobre a pintura e seus praticantes levou Filipe Nunes a defender a crença na superioridade do trabalho intelectual sobre o trabalho manual em *Louvores da Pintura*, parte integrante de *Arte da Pintura*. Para cumprir seus objetivos, o Dominicano define o que entendeu por artes mecânicas e artes liberais. Pelas últimas entende-se como as que exercitam o entendimento ou o intelecto, considerado a parte livre e superior do homem, ademais, o entendimento era uma faculdade importante, sobretudo por estimular diversas operações, tais como aprender, compor, julgar e discorrer – habilidades necessárias a outras artes e ofícios, como a arquitetura.⁴⁵⁴ Assim, seu exercício era permitido somente aos homens livres e liberais. Em contrapartida, as artes mecânicas foram definidas como aquelas que usavam as mãos, sendo proibida tal prática publicamente por parte dos nobres romanos.⁴⁵⁵ Para endossar sua argumentação, Filipe Nunes relata a posição social dos pintores antigos ao dizer que:

Os professores de pintura, sendo livres e filhos de livres, havemos constituído, que não sejam empadroados por sua cabeça, que nem em nome de suas mulheres e filhos estejam sujeitos aos tributos, que não sejam obrigados a registrar seus escravos bárbaros no registro censual.⁴⁵⁶

Observa-se que o tratado de Filipe Nunes encontra-se inserido na tradição da literatura artística, a qual se preocupou em defender a pintura como arte liberal. Acredita-se que os discursos presentes nos tratados de Alberti, Leonardo da Vinci, Francisco de Holanda e Gutiérrez de Los Rios impactaram de alguma forma *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*. A ideia de “louvar a pintura” tem suas origens no tratado de Léon Batista Alberti, o *Da Pintura*, cujo objetivo centrou-se

⁴⁵² ALBERTI, Léon Batista. *Da Pintura*. 1436. In: LICHTENSTEIN, Jaqueline (Org.). *A pintura: O mito da pintura*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora. 34, 2004. v. 1. p. 98.

⁴⁵³ BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. Tradução Antônio de Pádua Daneis. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.6

⁴⁵⁴ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 75.

⁴⁵⁵ *Idem. Ibidem. Loc. cit.*

⁴⁵⁶ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 75.

em exaltar a pintura e o seu aprendizado, como se vê. Em determinado momento do seu texto, Alberti⁴⁵⁷ incentiva os jovens a aprenderem a pintura e a dedicarem-se a ela, enquanto que em outro trecho do tratado coloca os pintores entre os praticantes das artes liberais ao dizer que “Pintores, escultores, arquitetos, músicos, geômetras, retóricos, áugures e outras inteligências nobilíssimas e maravilhosas são em nossos dias muitos raras e há pouco para louvá-las.”⁴⁵⁸ Tendo em vista essas afirmações, entende-se que as concepções sobre a pintura, presentes em *Da Pintura*, encontram-se no tratado *Arte da Pintura* de Filipe Nunes, embora não seja possível afirmar que este tenha lido o texto de Alberti diretamente. A pesquisadora Raquel Quinet Pifano⁴⁵⁹ confirma a relação entre Nunes e o italiano ao dizer que ambos usam o termo “rudimentos.” Apesar das incertezas, existe a possibilidade de *Da Pintura* ter circulado em Portugal em função de dois aspectos: primeiramente, pelo trânsito cultural que ocorreu durante o século XVI, como foi apontado no capítulo II, enquanto o segundo aspecto pode ser confirmado pela pesquisadora Luísa Arruda,⁴⁶⁰ a qual defendeu que a primeira edição em latim de *De Pictura* ou *Da Pintura* (1436) esteve presente na biblioteca do memorialista Cirilo Wolkmar Machado (1748-1823).

Além de Léon Batista Alberti, é relevante lembrar do tratado *Da Pintura Antiga* (1548) do português Francisco de Holanda. Embora não seja possível comprovar se Filipe Nunes teve acesso aos escritos de Holanda, é importante promover um diálogo com os dois tratados por ambos defenderem a liberalidade da pintura em Portugal. Do mesmo modo que Nunes, Holanda apontou o descrédito que a pintura carregava em seu tempo, uma vez que os nobres castelhanos e portugueses não a exerceram, conforme apontou Joaquim de Vasconcelos.⁴⁶¹ Observa-se que Holanda elogia a pintura antiga, do período antes de Jesus, e deprecia todas as manifestações artísticas do século XVI, denominado por ele como “velho”. Com efeito, Holanda considerava que nunca tinha se visto uma excelente pintura em Portugal, com exceção ao tempo dos romanos⁴⁶². Assim, é possível inferir que, embora não se propusesse a ensinar a pintar, Francisco de Holanda tinha o objetivo de condicionar o olhar do público de sua época às “coisas belas”, um olhar culturalmente apurado, que não se

⁴⁵⁷ ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*, 1436. In: GRAYSON, Cecil. *Introdução*. Edição traduzida por Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Unicamp, 2009. p. 9.

⁴⁵⁸ ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*, 1436. In: GRAYSON, Cecil. *Introdução*. Edição traduzida por Antônio da Silveira Mendonça. Campinas – SP, Unicamp, 2009. p. 67.

⁴⁵⁹ PÍFANO, Raquel Quinet. Ut Pictura Poesis no tratado de Philippe Nunes. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. 24. 2004. Belo Horizonte. *Anais do XXIV Colóquio do CBHA*. Belo Horizonte: [s/n], 2004. p. 7. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/89_raquel_pifano.pdf>. Acesso em: 9 Jan de 2012

⁴⁶⁰ ARRUDA, Luísa. As leituras solitárias de Cirilo Wolkmar Machado e o ensino das artes do desenho. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (org.). *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 109.

⁴⁶¹ VASCONCELOS, Joaquim de. Introdução: In: *Holanda, Francisco. Da Pintura Antiga*. Porto: Renascença Portuguesa, 1918.

⁴⁶² VILELA, José Stichini. *Francisco de Holanda: vida, pensamento, obra*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1982. p. 40.

identificava em Portugal naquele período e, por isso, era importante demonstrar a importância da pintura para promover tal olhar.⁴⁶³

Do mesmo modo que os pintores portugueses, os pintores espanhóis eram vistos como artífices mecânicos e pagavam impostos, como as *alcabalas* (imposto que incide sobre a matéria utilizada). Com efeito, essa situação também gerou uma discussão sobre o lugar da arte da pintura na Espanha, o que se refletirá na tratadista, como encontra-se exposto em *Noticia general para la Estimación de las Artes*,⁴⁶⁴ produzido em torno de 1600 pelo espanhol Gaspar Gutiérrez de Los Ríos. De acordo com Joaquim de Vasconcelos,⁴⁶⁵ o referido tratadista espanhol será o primeiro a valorizar a pintura como uma arte liberal antes de Vicente Carducho e Francisco Pacheco. Em seu segundo livro, *Los Rios* expõe a razão pela qual as artes liberais são consideradas uma arte de homens livres.

As Artes liberales, que em grego (segundo Vulpiano e Galeno) se disseram *Eleuphras* ou o mesmo que livres, se disseram assim por duas causas. A primeira é que por ser a parte com que se exercita o entendimento, que é a parte libre e superior do homem, se dizem liberais, é a saber como interpretaram Marco Túlio e Sêneca artes dignas de homens livres. Por esta razão as chama Saluílio de artes de animo, que é o mesmo que chamar as liberais.⁴⁶⁶

Outro aspecto que chama a atenção é o fato de o tratado de Filipe Nunes possuir alguns excertos de *Noticia general para la Estimación de las Artes* [...], o que leva a crer que o Dominicano inspirou-se nas colocações de Gutiérrez de Los Rios indubitavelmente. Corroborando essa afirmação, Leontina Ventura destaca que Nunes havia seguido muito de perto tal obra de Los Rios, e conclui que “[...] de um aproveitamento da obra de Gutiérrez, provar-no-ão também que sabe copiar, porquanto, umas vezes altera o vocabulário, outras abrevia ou aumenta os dados retirados.”⁴⁶⁷ A partir do que foi dito, é possível observar que Filipe Nunes reproduz em um trecho de *Noticia general para la Estimación de las Artes* de a mesma ideia dos seus antecessores, ou seja, corroborar o lugar da arte da

⁴⁶³ O historiador Michael Baxandall trata justamente destas questões em seu livro, “O olhar Renascente”, pois ele investiga a cultura visual presente naquela época. BAXANDALL, Michael. *O olhar Renascente*. Tradução Maria Célia Preto R. Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

⁴⁶⁴ DE LOS RIOS, Gaspar Gutiérrez. *Noticia general para la Estimación de las Artes, y de la manera en que conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*. Madrid: Pedro Madrigal, 1600.

⁴⁶⁵ VASCONCELOS, Joaquim de. Introdução: In: *Holanda, Francisco. Da Pintura Antiga*. Porto: Renascença Portuguesa, 1918. p. 54.

⁴⁶⁶ DE LOS RIOS, Gaspar Gutiérrez. *Noticia general para la Estimación de las Artes, y de la manera en que conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*. Madrid: Pedro Madrigal, 1600. p. 39.

⁴⁶⁷ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 47.

pintura na Antiguidade. Vê-se que Los Rios diz que: “Plínio, y otros autores llaman a algunos profesores destas artes, nobles pintores, nobles escultores.”⁴⁶⁸

Seguindo o discurso dos tratadistas citados anteriormente, Filipe Nunes empreenderá a defesa da pintura usando os elementos da retórica para a construção dos seus argumentos em *Arte da Pintura Symmetria e Perspectiva*. A historiadora Raquel Quinet confirma o aspecto retórico do texto de Nunes ao dizer que “Filipe Nunes, não se distinguindo do quadro geral da época, também prescreveu ao pintor o emprego das categorias retóricas.”⁴⁶⁹ Uma das formas retóricas usadas por Nunes para defender a prática pictórica como um ofício liberal, foi a volta aos exemplos da Antiguidade. Conforme informa Justiano Maciel,⁴⁷⁰ a prática de evocar os escritos antigos é observada desde Vitruvius, quando utilizou as referências gregas em seu tratado de arquitetura. Do mesmo modo que os outros tratadistas, Filipe Nunes respalda a autoridade da arte da pintura nos relatos do historiador romano Plínio, o Velho (23.d.C- 79 d.C.). O uso da obra do historiador Plínio comprova-se no tratado de pintura de Filipe Nunes quando se diz que “A autoridade e estima que se teve antigamente esta arte se pode vê do que diz Plinio. Lib 35 à cap. I [...]”⁴⁷¹ Além de Nunes, outros tratadistas usaram o texto de Plínio, como é o caso de Alberti. Segundo Cecil Grayson,⁴⁷² a falta de uma teoria da arte da pintura, sobre a qual o italiano pudesse modelar-se, fez com que recorresse aos exemplos greco-romanos, baseando-se notadamente nas colocações de Plínio, o qual “[...] recolheu muitos outros fatos semelhantes pelos quais se pode saber que os pintores gozavam, perante todas as pessoas, grande prestígio [...]”⁴⁷³ Baseando-se no relato de Plínio, Filipe Nunes elenca alguns pintores da Antiguidade, tais como Polignoto, Aglaophon, Zeuxis, Parrásio, Nicômano, Apeles, Polycleto, Aristides e Thebano, para empreender seu elogio ao que é antigo. Por conseguinte, o tratadista português ressalta as qualidades ou a posição de cada um desses pintores, como se vê:

Tenham os pintores lugar muito honrado (diz Patricio...) porque com a honra deles se animem a procurar maiores honras e assim, também, dá ânimo aos que querem aprender tal Arte, como diz o Poeta...Não se pejou ou envergonhou aquele grande Fabio patricio romano, do qual se dizia que vinha por linha direita do qual se dizia que

⁴⁶⁸ DE LOS RIOS, Gaspar Gutiérrez. *Noticia general para la Estimación de las Artes, y de la manera en que conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*. Madrid: Pedro Madrugal, 1600.

⁴⁶⁹ PÍFANO, Raquel Quinet. Ut Pictura Poesis no tratado de Philippe Nunes. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. 24. 2004, Belo Horizonte. *Anais do XXIV Colóquio do CBHA*. Belo Horizonte: [s/n], 2004. p. 1.

⁴⁷⁰ MACIEL, M. Justiano. Os tratados pré- vitruvianos de arquitetura. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (org.). *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 109.

⁴⁷¹ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 71.

⁴⁷² GRAYSON, Cecil. *Introdução*. In: ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*, 1436. Edição traduzida por Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Unicamp, 2000. p. 51.

⁴⁷³ ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*, 1436. In: GRAYSON, Cecil. *Introdução*. Edição traduzida por Antônio da Silveira Mendonça. Campinas – SP, Unicamp, 2009. p. 98.

vinha por linha direita do grande Hércules, não se desprezou de aprender e a usar e tanto que dela tomou o sobrenome, chamando-se Fabio pintor.⁴⁷⁴

Ainda sobre os exemplos referentes à Antiguidade, Filipe Nunes argumenta usando exemplos de homens importantes desse período, os quais tiveram com praxe comum aprender a arte da pintura. Com efeito, Nunes diz que: “Philippe Macedônio, e seu filho Alexandre muitas vezes se achavam na tenda de Apelles pela grande recreação que tinham em ver pintura, e portanto floresceu esta Arte tanto em seus tempos.”⁴⁷⁵ Em outro trecho do *Arte da Pintura*, comenta-se que figuras romanas importantes, como Fábio (o pintor) ou o Imperador Alexandre Severo, que exerceram publicamente a pintura, considerada uma Arte Liberal no período.⁴⁷⁶ Por fim, Filipe Nunes informa que:

Nem a desprezou Marco Antônio imperador doutíssimo, pois a aprendeu e exercitou com o Diógenes. Platão, que nela exercitou e foi curiosíssimo dela. Cícero diz dela que sempre foi afeiçoado também teria sido curioso dela, já Alexandre incentivaria que as pessoas a praticassem.⁴⁷⁷

Os argumentos demonstrados acima foram usados não somente por Filipe Nunes, mas também por outros tratadistas, como, por exemplo, em *Da Pintura*. Sobre os pintores da Antiguidade, Alberti diz que:

Foram pintores o cidadão romano Lúcio Manílio, Fábio, homem dos mais ilustres. 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. Sócrates, Platão, Metrodoro, Pirro foram ilustres na pintura. Os imperadores Nero, Valentiniano e Alexandre Severo foram muito dedicados à pintura.⁴⁷⁸

Observa-se que o tratadista português Francisco de Holanda⁴⁷⁹ também ressaltou que os reis famosos e príncipes da Antiguidade entenderam e praticaram a pintura. O trecho do *Da Pintura Antiga* confirma a preposição de Holanda ao dizer que: “Como interpretaram Marco Tulio e Sêneca,

⁴⁷⁴ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 75.

⁴⁷⁵ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 74.

⁴⁷⁶ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 74.

⁴⁷⁷ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 74.

⁴⁷⁸ ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*, 1436. In: GRAYSON, Cecil. *Introdução*. Edição traduzida por Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Unicamp, 2009. p. 98.

⁴⁷⁹ HOLANDA, Francisco. *Da Pintura Antiga*. Lisboa, 1548. In: VASCONCELOS, Joaquim de. *Introdução*. Porto: Renascença Portuguesa, 1918. p. 195.

artes dignas de homes livres. Por esta razão as chama Salustio de arte do ânimo [...].”⁴⁸⁰ Além de Holanda, o trecho de Gutierrez de Los Rios também comprova que os homens importantes da Antiguidade foram peritos na pintura ao dizer que: “Até aqui são palavras de Salustio, cujo parecer confirmaram assim mesmo Tulio, Cefas, Vegecio, Tucídides, Polibio, Xenovante e outros infinitos espertos nesta arte.”⁴⁸¹ Assim, é possível ver que Filipe Nunes dialoga com a tradição dos tratados por meio da argumentação utilizada em *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*.

O poder da imitação e o Neoplatonismo para Filipe Nunes

Outro argumento utilizado por Filipe Nunes para a defesa da pintura é o seu poder de imitação. Acredita-se que, assim como a pesquisadora Raquel Quinet⁴⁸² apontou, Filipe Nunes apresenta uma relação ambígua com a natureza, pois ao mesmo tempo em que adverte para a importância das regras da pintura, também valoriza a imaginação. Nesse sentido, observa-se que em alguns trechos do seu texto o Dominicano coloca a natureza como fonte única do pintor, defendendo a imitação fiel desta, sem nenhuma interferência do pintor, o chamado naturalismo descritivo. Observa-se que esse modo de ver a natureza foi valorizado no século XVI, sendo, inclusive, apropriado pela Contrarreforma. Corroborando o ponto de vista de Filipe Nunes, o trecho abaixo demonstra que a fonte do pintor estaria na natureza e na Antiguidade.

Diz que ouve Antigamente infignes que não só faziam Icônicas imagens, mas também Ethicas Chama Icônicas imagens porque era costume na Cidade de Olimpio (onde se faziam jogos olímpicos) fazerem retratos do tamanho do seu corpo e ao natural dos que venciam três vezes. Ethicas quer dizer que se mostravam ao vivo os costumes e a natureza de cada coisa.⁴⁸³

Acredita-se que o tratado de Filipe Nunes está inserido juntamente a outros tratados que discutiam a relação entre a natureza e a pintura. O pesquisador Nuno Saldanha⁴⁸⁴ aponta que existiriam dois conceitos de imitação que perpassavam essas discussões: no primeiro, privilegiaram-

⁴⁸⁰ DE LOS RIOS, Gaspar Gutiérrez. *Noticia general para la Estimación de las Artes, y de la manera en que conocen las iberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*. Madrid: Pedro Madrigal, 1600. pp. 40-41.

⁴⁸¹ DE LOS RIOS, Gaspar Gutiérrez. *Noticia general para la Estimación de las Artes, y de la manera en que conocen las iberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*. Madrid: Pedro Madrigal, 1600. p. 62.

⁴⁸² PÍFANO, Raquel Quinet. Ut Pictura Poesis no tratado de Philippe Nunes. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. 24. 2004, Belo Horizonte. *Anais do XXIV Colóquio do CBHA*. Belo Horizonte: [s/n], 2004. p. 7.

⁴⁸³ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdotório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 70.

⁴⁸⁴ SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 105.

se aquelas representações que eram correspondentes à realidade, fiéis a natureza, dado que não haveria nenhum melhoramento ou idealização por parte do pintor. Em contrapartida, o segundo conceito de imitação compreendeu que as representações deveriam conter um aperfeiçoamento da natureza dado pelo pintor, de acordo com a poética Aristotélica. Baseando-se na análise do conceito de imitação, acredita-se que Filipe Nunes adotou em seu tratado o conceito de imitação que é subserviente à realidade, em outras palavras: o conceito de *natura naturan*,⁴⁸⁵ o qual entende a arte do ponto de vista puramente imitativo, havendo uma relação de passividade no confronto com o objeto representado. Observa-se que esse conceito de imitação foi apropriado por *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* em função de o tratado de pintura do Dominicano enquadrar-se nos objetivos da Contrarreforma (capacidade de instrução utilidade, clareza e o estímulo emocional), levando à apropriação do conceito da imitação realista e não idealista e, além disso, o conceito de *natura naturan* é coerente com a abordagem da perspectiva e da simetria feita no tratado, afinal, por meio deles é que se reproduzirá a fidedignidade do objeto.

Se por um lado Filipe Nunes demonstra uma relação para com a natureza, por outro, esboça uma relação considerável com o neoplatonismo, como é possível notar por meio das justificativas que o motivou a dedicar-se à pintura, expostas nas primeiras páginas dos *Louvres da Pintura*, como se vê abaixo:

È a pintura uma arte tão rara e exige tanto entendimento e mostra tanta erudição, que deixo de lhe denominar rara, para quase divina. E não digo muito, pois é tão rara e excelente que quase toca o conhecimento divino. Se tem na mente tão vivas as espécies das coisas para que se possa colocar em prática e pintura que parece que não lhe falta mais que o espirito

O fragmento acima expõe como Filipe Nunes compreendeu o processo de criação da pintura, o qual é perpassado pelo conceito neoplatônico. Nesse sentido, a pintura era vista como algo divino e, por isso, não seria mediada por qualquer relação com a natureza, o que fica evidente quando Nunes afirma que: “[...] o pintor não é um simples imitador, mas um criador, a actividade não passa apenas no objeto para o sujeito, como se encontra dentro dela numa estreita ligação com o divino [...]”⁴⁸⁶ Em relação aos conceitos neoplatônicos na obra de Nunes, Raquel Quinet⁴⁸⁷ discute a concepção de processo criativo presente nos tratados de Filipe Nunes e Alberti, pois, de acordo com ela, enquanto o

⁴⁸⁵ SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 95.

⁴⁸⁶ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 165.

⁴⁸⁷ PÍFANO. Raquel Quinet. *Ut Pictura Poesis no tratado de Philippe Nunes*. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. 24. 2004, Belo Horizonte. *Anais do XXIV Colóquio do CBHA*. Belo Horizonte: [s/n], 2004. p. 7. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/89_raquel_pifano.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2012

primeiro considera o desenho mental (pensamento) e a transposição deste para a pintura, o segundo admite que o processo de criação segue as seguintes etapas: observação da natureza, desenho mental (invenção) e prática da pintura. Dessa forma, compreende-se que o conceito neoplatônico permeou a definição de pintura. Portanto, acredita-se que Filipe Nunes compartilhou o conceito de pintura neoplatônico, também presente nos escritos do pintor Leonardo da Vinci, o qual entendeu o caráter divino da ciência da pintura. Além do mais, as concepções referentes à *Idea* (imagem interna)⁴⁸⁸ nesse período começaram a ser divulgadas, sobretudo por meio de tratados, como aqueles de Frederico Zuccaro.⁴⁸⁹ Para Da Vinci, a mente do pintor era à imagem da mente divina, pois ambos desfrutaram do poder de criação.⁴⁹⁰ Além do mais, baseando no conceito divino de pintura, o tratadista italiano defenderá a pintura da categorização mecânica por meio da valorização do processo de criação do pintor, cuja a essência encontra-se na imaginação. Em relação ao processo de criação do pintor, Da Vinci comenta que: “Na verdade, tudo o que existe no universo, em essência, aparência, e na imaginação, o pintor tem primeiro na mente e depois na mão [...]”⁴⁹¹ Outro fator que aproxima o tratado de Filipe Nunes e Leonardo da Vinci é a aproximação com a natureza, porquanto o último valoriza a relação do pintor com a natureza ao dizer que “A verdadeira pintura é uma ciência, uma filha da natureza, pois pintar nasce da natureza.”⁴⁹² Não há documentação que comprove que Nunes tenha lido Da Vinci, no entanto, é necessário ressaltar que o tratadista português bebeu da cultura tratadística que estava posta nos textos do italiano. Assim, vê-se que as fases vividas por Da Vinci refletirão em sua teoria,⁴⁹³ no entanto, o fato de não ocorrer uma diferenciação entre a ideia de criação e a de imitação no mesmo tratado será umas características dos tratados do século XVI,⁴⁹⁴ justificando a postura de Nunes e Da Vinci.

⁴⁸⁸ O Neoplatonismo promovia a valorização do “mundo das ideias”, pois Platão seria relido de forma diferente, o que seria valorizado não era mais o naturalismo, mas as ideias advindas de Deus e que eram encucadas na mente do pintor. O conceito de *Idea* integra o Neoplatonismo, já que ela nasce na mente divina, para, posteriormente, ser encucada na mente do pintor que tem o primeiro rascunho no debuxo. A obra de Erwin Panofsky, *Idea*, é uma importante referencia para entender como os conceitos neoplatônicos permearam a concepção da obra de arte nesse período. Observa-se que a noção de *Idea*, estaria presente nas reflexões dos teóricos da arte.

⁴⁸⁹ ZUCCARO, Federico. *L'Idea de' pittori, scultori et architetti*. Turin, 1607.

⁴⁹⁰ DA VINCI, Leonardo. Tratado da Pintura. In: LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). *A pintura: O mito da pintura*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. v.1.

⁴⁹¹ DA VINCI, Leonardo. *Anotações de Leonardo de Da Vinci por ele mesmo*. Tradução Marcos Malvezzi Leal e Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Mandras, 2004. p. 163.

⁴⁹² DA VINCI, Leonardo. *Anotações de Leonardo de Da Vinci por ele mesmo*. Tradução Marcos Malvezzi Leal e Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Mandras, 2004. p. 164.

⁴⁹³ BLUNT, Anthony. *Teoria Artística na Itália 1450-1600*. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 46.

⁴⁹⁴ Cfr. SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 130.

Arte da Pintura e a Contrarreforma

Além das discussões sobre o poder da imitação e o neoplatonismo, *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva* também defendeu o valor moral, didático e sentimental da pintura. Nota-se que tais aspectos da pintura, presentes no tratado, são consoantes ao discurso da Contrarreforma, que primava pela clareza, pela capacidade de instrução e pela incitação à devoção e à piedade.

Para exemplificar a função didática e moral da pintura, Filipe Nunes⁴⁹⁵ traz ao texto dois exemplos. No primeiro exemplo, comenta que na Antiguidade usavam-se tábuas pintadas para repreender um comportamento ruim, pois havia uma representação de virgens bonitas colocadas em tábuas que serviriam a uma rainha muito feia chamada Voluptas, a qual se assentava em um alto trono.⁴⁹⁶ Em outro exemplo, Nunes afirma a importância da pintura na Antiguidade para repreender os hereges “que pretendiam tirar o culto e o uso das imagens e das pinturas, pois até os antigos entendiam de quanta importância estas desfrutaram.”⁴⁹⁷ Embora fosse um teólogo, Filipe Nunes recorre aos exemplos da Antiguidade para ilustrar suas concepções, “[...] demonstra que teologia não repudia a cultura dos antigos, mas antes, a aceita e integra como fundamental.”⁴⁹⁸ Dessa forma, entende-se que evocar os exemplos da Antiguidade era uma forma, além de afirmar a liberalidade da arte da pintura nesse período, serviu também para defender a importância da imagem no ensino de boas práticas e para os propósitos da Igreja.

Outro ponto a ser defendido por Filipe Nunes em seu tratado é o valor pedagógico da pintura, que deveria ser “[...] o livros dos ignorantes (pintura sagrada) devem ter clareza na prudência e Inteligência: não sendo assim, o simples não a consideraria útil, e por isso a igreja não apenas permite como ordena seu uso.”⁴⁹⁹ Em determinado trecho, Filipe Nunes⁵⁰⁰ demonstra a dimensão pedagógica da pintura ao afirmar que os egípcios declararam os seus conceitos por meio de pinturas de animais em função de serem coisas mais fáceis para todos. Assim, de acordo com Nuno Saldanha,⁵⁰¹ Filipe

⁴⁹⁵ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 71.

⁴⁹⁶ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 71.

⁴⁹⁷ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. *loc. cit.*

⁴⁹⁸ VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 39.

⁴⁹⁹ COMANINI, Gregorio. *Il Figino ovvero del fine della pittura*, Mantua, 1591. p. 183. In: SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 119.

⁵⁰⁰ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 76.

⁵⁰¹ SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995, p. 197.

Nunes encontra-se em um período em que os tratados foram marcados pela noção de utilidade e de didática, já que as imagens serviriam para a instrução do povo inculto.

Compartilhando do discurso da Contrarreforma, Filipe Nunes⁵⁰² justifica a nobreza da pintura por estimular a piedade, a caridade e por produzir bons ânimos. Observa-se que essa dimensão da pintura encontra-se suas origens na poética aristotélica, que, por sua vez, foi apropriado pela ideologia do Concílio de Trento.⁵⁰³ Com efeito, vê-se que a capacidade da pintura em estimular sentimentos foi apropriada pela *Arte Poética* de Aristóteles,⁵⁰⁴ o qual comentou a complexidade da composição de uma tragédia, visto que os fatos imitados deveriam gerar sentimentos como temor e compaixão. Ainda nesse contexto, percebe-se que Filipe Nunes defendeu a clareza e a pureza da pintura expressa nos preceitos aristotélicos de agradar (*delectare*), ensinar (*docere*) e mover (*movere*), ao dizer que “A pintura não só deleita e agrada os olhos, mas traz a memória, deixa fresco, coisas passadas e nos mostra diante dos olhos histórias de muito tempo já acontecidas.”⁵⁰⁵ Embora escrevesse sobre poesias, fábulas e tragédias, a teoria do filósofo grego foi apropriada por teóricos da pintura para evidenciar a semelhança entre pintura e poesia, como, também, foi uma fonte de recursos retóricos amplamente utilizados. Esse aspecto é também sentido por Leontina Ventura, quando diz que:

O sublime da pintura – como da poesia – é mover-nos, é agradar, é de mover os corações, é fazer que nasçam em nós os sentimentos que pretendem exercitar. Através da imitação dos objetos pretende-se exercitar em nós as paixões que se assemelham as que os objetos imitado teria podido exercitar – delectando e docere.⁵⁰⁶

Refletir sobre a função da pintura no tratado de Filipe Nunes leva a pensar sobre o conceito de verdade que foi defendido por este. Com efeito, quando Filipe Nunes retira um trecho do patrístico S. Gregório de Niceno (300-395 A.C.) para demonstrar a importância da fidelidade à história, no caso, a bíblia, para despertar sentimentos de piedade e devoção. Vê-se que o trecho de *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva* esboça: “E São Gregório Nisseno... diz que muitas vezes colocou os olhos sobre um painel em que estava pintado o sacrifício de Abraão e que mais o viu sem lágrimas,

⁵⁰² NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 77.

⁵⁰³ SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 174.

⁵⁰⁴ ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2010. p. 51

⁵⁰⁵ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 70.

⁵⁰⁶ VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 58.

lembrando-se da história verdadeira.”⁵⁰⁷ Do mesmo modo que o teórico Dominicano, o padre italiano Giulio Da Fabriano defendeu a fidelidade da pintura ao instruir que os pintores deveriam seguir os teólogos, e não os poetas.⁵⁰⁸ Nota-se que nessas características estavam impressas a importância da verdade, a qual foi moralizada e divinizada por teóricos em contraposição àquelas concepções anteriores, como as de Platão, que via de forma negativa o fato da representação descritiva. Observa-se que Nunes recorreu a outros autores que compuseram a patrística, como afirmou a pesquisadora Raquel Quinet:

Nunes [...] cita autores antigos de grande prestígio para o Humanismo como Séneca, Plutarco, Quintiliano, Cícero Plínio, assim como cita os Padres da Igreja como Orígenes, João Crisóstomo, Gregório Niceno, João Dasmasceno e remete aos leitores aos decretos Concílio.⁵⁰⁹

Sendo assim, observe que os objetivos da igreja, que utilizava da propaganda e do apelo emocional para divulgar sua mensagem, encontravam-se nas colocações de Filipe Nunes, o qual defendeu a fidelidade das pinturas às histórias pintadas, consideradas amorais, caso as representações não seguissem esse preceito. Semelhantemente, na Espanha surgiram, durante o século XVI, correntes de sensibilidades emocionais. Portanto, o tratado de Filipe Nunes encontra-se inserido em escritos que defendiam o valor da pintura para a Igreja. A postura do teórico Dominicano justifica-se quando se vê que ele teria sido “membro da igreja que decreta para os pincéis dos pintores como para comunhão dos fiéis.”⁵¹⁰ Outro tratadista que também se insere nesse contexto é o espanhol Francisco Pacheco (1544-1644),⁵¹¹ o qual advogou pela utilidade da imagem para dois propósitos: para veneração e para o conhecimento das coisas espirituais e divinas. De acordo com Jean François Groulier,⁵¹² os tratados ligados ao Concílio de Trento procuraram afirmar as “formas” de persuasão da pintura e, por isso, não discutiam questões sobre inventividade ou inovações artísticas. É nesse quadro que se encontra Filipe Nunes, que foi “[...] um apologista do catolicismo para quem o fator

⁵⁰⁷ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 70-71.

⁵⁰⁸ SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 118.

⁵⁰⁹ PÍFANO. Raquel Quinet. *Ut Pictura Poesis no tratado de Philippe Nunes*. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. 24 2004, Belo Horizonte. *Anais do XXIV Colóquio do CBHA*. Belo Horizonte: [s/n], outubro de 2004. p. 3.

⁵¹⁰ VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 27.

⁵¹¹ Tratado escrito em 1538, mas só publicado em 1549. Ver PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. In: LICHTENSTEIN. Jacqueline (org.). *A pintura: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. v.2. p. 88.

⁵¹² GROULIER, Jean- François, *A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. In: LICHTENSTEIN. Jacqueline (org.). *A pintura: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. v.2. p. 88.

decisivo, na hora de eleger materiais com que se possa ilustrar sua obra, é a perfeita adequação ao propósito didático e não a autenticidade.⁵¹³

***Ut Pictura Poesis* em Filipe Nunes**

É possível apontar outras características presentes em *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva*, como o preceito horaciano do *Ut Pictura Poesis*, usado comumente nos tratados do século XVI, os quais se apropriaram das características da poesia para afirmar a liberalidade e a nobreza da pintura. Essa relação pode ser constatada no título de 1615, *Arte Poética, Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva*, contudo, segundo Jorge Santos Gomes Pedrosa,⁵¹⁴ a partir da análise do prólogo ao leitor, presente em *Arte Poética*, e do prólogo ao pintor, presente em *Arte da Pintura*, é possível concluir que se trata de dois tratados independentes, uma vez que o objetivo de Nunes era formular um manual de didático para os principiantes do estudo da métrica. Além disso, pode-se supor que o Dominicano tenha tido consciência do *Ut Pictura Poesis*, o que se evidencia na publicação de *Arte Poética* juntamente a *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva*, sendo outro modo de defender a pintura.

Embora não tenha esboçado claramente o paralelismo entre pintura e poesia, Filipe Nunes lançou mão dos preceitos da retórica para elevar o *status* da pintura. Isso é evidente já no título do tratado, bem como nos argumentos utilizados. Observa-se que tratado de Nunes estava inserido no grupo de tratados portugueses, os quais comparavam a poesia e a pintura ao nível retórico, mas não analisavam suas regras internas do ponto de vista filosófico, como apontou Nuno Saldanha.⁵¹⁵ O pesquisador Paulo Jorge Santos Gomes Pedrosa exemplifica essas questões ao dizer que:

O modo pragmático com que foi concebido e a justificação editorial que deu início do Prológo aos Pintores da Arte da Pintura, e Simetria, com Princípios da Perspectiva (ainda que se refira à pintura) autorizam-nos a supor que Filipe Nunes não teve outra intenção senão a de dar à estampa um manual didático de métrica para participantes.⁵¹⁶

Embora o Dominicano não discutisse a relação entre poesia e pintura do ponto de vista da filosofia, apropriou-se das qualidades presentes na poesia para defender a pintura, como, por exemplo,

⁵¹³ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 39.

⁵¹⁴ GOMES, Santos Pedrosa Paulo Jorge. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. . 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 15.

⁵¹⁵ SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 119.

⁵¹⁶ GOMES, Santos Pedrosa Paulo Jorge. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. Dissertação de mestrado (Literatura) – Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 62.

a ideia de imitação e a capacidade de clareza. Observa-se que o tratado de Filipe Nunes enquadra-se em um período no qual os teóricos da arte da Contrarreforma utilizaram de algumas considerações da teoria poética, tanto de Aristóteles como de Horácio, por estas fornecerem princípios retóricos que poderiam ser incorporados à pintura, de modo que era possível persuadir os fiéis. Além dos teóricos da Contrarreforma, outros escritores apropriaram-se das citações da *Ars Poética* de Horácio, como é o caso de Gutiérrez de Los Rios.⁵¹⁷ Nesse contexto, nota-se que, em 1633, é publicado pelo poeta Manuel Pires *O tratado, do misto de Poesia e Pintura*, cujo objetivo é abordar claramente as relações entre a poesia e a pintura, ao considerar que: “Simbolizam entre si como irmãs gêmeas, e parecem-se tanto, que se escreve se pinta, e quando se pinta, se escreve.”⁵¹⁸

Ainda sobre a relação entre pintura e poesia, vê-se que Filipe Nunes não usa explicitamente a forma literária do paragone, embora em uma seção do tratado diga que: “Serve mais a pintura, pois vendo as façanhas e casos pintados, nos excitamos e nos animamos para cometer atos semelhantes do que se as lêssemos em historiadores.”⁵¹⁹ A partir da análise desse trecho, é possível dizer que o Dominicano valorizou a visualidade em detrimento da palavra escrita, exaltando a superioridade da arte da pintura. O pesquisador Nuno Saldanha⁵²⁰ aponta que o paragone levaria em conta para a valorização da pintura: o poder da visualidade da pintura, a qual ganhará mais notoriedade em função do contexto científico, e a capacidade das imagens em ensinar e mover afetos. Assim, é possível dizer que:

A teoria desenvolvida em Portugal, salvo a exceção de Francisco de Holanda, pouco teve a ver com as formas literárias mais elaboradas de Paragone, que se desenvolveram pelo resto da Europa analisando mais detalhadamente a natureza específica de cada arte. Deste modo, as correntes, que aqui adquiriram maior divulgação estão diretamente relacionadas com a produção de textos que lutam em favor da consideração da Pintura como arte liberal.⁵²¹

Recorda-se que alguns historiadores⁵²² consideram que teria sido Leonardo da Vinci⁵²³ o primeiro a colocar a pintura como uma arte superior em relação à poesia, pois, em um trecho das suas

⁵¹⁷ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 80.

⁵¹⁸ ALMEIDA Manoel Pires. *O tratado, do misto de Poesia e Pintura, Lisboa, 1633*. In: MUHANA, Adma. Introdução. São Paulo: EdUSP/Fapesp, 2002. f. 51.

⁵¹⁹ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 71.

⁵²⁰ SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 135.

⁵²¹ SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 197.

⁵²² Cf. BLUNT, Anthony. *Teoria Artística na Itália 1450-1600*. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

⁵²³ Sobre o paragone ver BARONE, Juliana. *O paragone do Tratado de Pintura de Leonardo Da Vinci. Introdução à comparação entre as artes e tradução anotada*. 1996. 120 f. (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

anotações, considerou que “[...] se o poeta sabe como descrever e escrever a aparência das formas, o pintor é capaz de fazê-la parecerem vivas, com luzes e sombras que criam a própria expressão dos rostos, pois o poeta não consegue reproduzir com a pena o que o autor obtém com o pincel.”⁵²⁴ Em um posicionamento semelhante, Francisco de Holanda afirmou a superioridade da pintura em relação à poesia, ao dizer que a “[...] poesia mais muda que a pintura.”⁵²⁵ Dessa forma, percebe-se que haveria uma tradição que respaldou a consideração da pintura acima da poesia.

O caráter universalista da pintura e a valorização da habilidade do pintor

Outro ponto que o tratado de pintura do Dominicano realçou é a capacidade da pintura de agregar conhecimento ou o seu caráter universalista. Para demonstrar esse aspecto da pintura, Filipe Nunes comenta o ditado latino, “Melhor ser médico do que pintor”⁵²⁶ para defender o fato de que a pintura era mais complexa do que a própria medicina, portanto, observa-se que duas razões justificam a preposição de Nunes: a primeira delas se refere ao fato de os erros do pintor serem mais visíveis que os do médico, uma vez que o erro do último é encoberto pela terra; já a segunda reside no fato de o pintor adquirir alguns conhecimentos sobre as pedras, as ervas e as plantas ao executar uma pintura. O nosso tratadista salienta, ainda, o fato de a medicina apreender informações sobre ervas e plantas por meio da pintura, o que a pena ou a escrita não podia fornecer.⁵²⁷ Em outro trecho, Filipe Nunes comenta que a pintura é a única arte que nunca se chega ao conhecimento perfeito, por mais que se estude e se pratique.⁵²⁸ Para corroborar suas colocações, Filipe Nunes usa o orador Quintiliano, o qual defende que não é possível penetrar todos os segredos da pintura. Sobre a utilização desse orador antigo, Leontina Ventura diz que “[...] parece-nos mais que ele vê a aplicação das artes liberais como um substrato necessário para o exercício do orador, tal qual Quintiliano, de quem tira muito dos seus preceitos pedagógicos.”⁵²⁹

⁵²⁴ DA VINCI, Leonardo. *Anotações de Leonardo de Da Vinci por ele mesmo*. Tradução Marcos Malvezzi Leal e Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Mandras, 2004. 166 p.

⁵²⁵ DESWARTE, Sylvie. *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*: Tradução: Maria Alice Chicó. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987. p. 30.

⁵²⁶ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 76.

⁵²⁷ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. *loc. cit.*

⁵²⁸ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 75.

⁵²⁹ VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 17.

Esse aspecto da pintura é evidenciado também por outros tratadistas, como Aristóteles, o qual realçou o poder do conhecimento da pintura ou poesia.⁵³⁰ Alberti, por sua vez, denominou a pintura como a flor de toda arte ao dizer que:

Talvez não se encontre arte de algum valor que não tenha vínculos com a pintura, de tal que se pode dizer que toda beleza se encontra nas coisas nasceu na pintura. Por isso costumo dizer entre os meus amigos que aquele Narciso que, de acordo com poetas, transformou-se em foi o inventor da pintura. Como a pintura é a flor de toda arte, a ela se aplica bem toda história de Narciso.⁵³¹

Para Leonardo Da Vinci,⁵³² a pintura era composta por conhecimentos tais como a anatomia, a geometria e a perspectiva. Por fim, Francisco de Holanda⁵³³ apontou para a importância das ciências que integrariam a formação do pintor, a qual deveria ter conhecimento das letras gregas e latinas, da filosofia natural, da teologia, da cosmografia, da geometria, da matemática e da fisionomia. Todas essas defesas empreendidas pelos tratadistas levam a uma conclusão: a valorização do caráter heurístico da pintura como argumento que dava respaldo à arte da pintura como fonte de conhecimento.

A ideia de a pintura produzir conhecimentos levou à defesa da valorização das regras na pintura e do pintor erudito. Observa-se que o reconhecimento desse aspecto da pintura teve suas origens no final do quinhentos em Portugal, pois o tratado *Arte Poética* de Aristóteles fora apropriado pela Contrarreforma, dando ênfase à importância das regras e preceitos para a arte.⁵³⁴ Já o discurso da apreciação do pintor erudito e de suas habilidades teve suas origens nas interpretações que se fez do *Ars Poética* de Horácio, em Portugal, no século XVI, uma vez que a ideia do *doctus poeta* (pintor erudito) terá grande relevância nesse período.⁵³⁵ Observa-se que a Igreja incentivaria essa erudição, visto que era importante o domínio das regras para que o pintor tivesse controle e seguisse o decoro proposto por pelo Concílio de Trento. Com efeito, Filipe Nunes incorporou esse discurso da relevância das regras da pintura e do pintor erudito ao demonstrar em seu tratado de pintura a

⁵³⁰ NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, Symmetria e perspectiva. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 77.

⁵³¹ ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*, 1436. In: GRAYSON, Cecil. *Introdução*. Edição traduzida por Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: UNICAMP, 2009. p. 97.

⁵³² DA VINCI, Leonardo. *Anotações de Leonardo de Da Vinci por ele mesmo*. Tradução Marcos Malvezzi Leal e Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Mandras, 2004. *passim*.

⁵³³ HOLANDA, Francisco. *Da Pintura Antiga*. In: VASCONCELOS, Joaquim de. *Introdução*. Porto: Renascença Portuguesa, 1918. p. 85.

⁵³⁴ Cfr. SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 177.

⁵³⁵ SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 154.

perspectiva, a simetria e o tratado técnico. Em outros momentos do texto, Filipe Nunes⁵³⁶ recorre à obra de Plínio para afirmar que até os pintores antigos eram eruditos, pois recorre ao exemplo do pintor grego Parrásio para afirmar que este seria o primeiro a usar certos princípios da geometria na pintura, enquanto que Polycleto usou medidas para dar perfeição aos cabelos e à boca. Conclui-se, assim, que o tratadista entendeu a relevância dos conhecimentos para que o pintor dominasse a arte da pintura, dado que por meio deles era possível construir uma boa pintura,⁵³⁷ como está esboçado no prólogo de sua obra.

A portada da edição de 1615 revela o apreço de Filipe Nunes pelo conhecimento (FIG.6). De acordo com Leontina Ventura,⁵³⁸ o emblema demonstra uma flor regada pela água, sendo que seu crescimento indica a ascensão às ciências sagradas, que seria permitida por uma preparação intelectual que envolvesse a retórica, a aritmética, a música, a geometria e a astronomia. Assim, essa preparação era uma forma de atingir a verdade ou o acesso às ciências sagradas. Ademais, a frase inscrita no vaso, “*poco a poco*”, considera que esse crescimento precisa ser gradual para que a flor floresça. Semelhantemente a Nunes, o tratadista Francisco de Holanda defende que as ciências deveriam compor o aprendizado do pintor: “E isto digo pela theolesia, geometria, musica, symetria, filosomia, prespectiva, architectura, e outras mais sciencias que ao pintor desejo e encomendo, e que pedem um homem todo e um livro cada uma”.⁵³⁹

Compreende-se que a valorização da habilidade do pintor foi muito importante naquele contexto da Contrarreforma, visto que a afirmação do poder da Igreja ressuscitou o conceito da Idade Média, cujo princípio entendeu a pintura como “a Bíblia dos iletrados”. Apesar disso, deve ter sempre em conta que no século XVI e XVII as imagens funcionavam como celebrações litúrgicas muito distante do uso didático da pintura como a Bíblia *Pauperum*. Outros tratadistas também chamaram a atenção para o lugar do pintor, caso de Francisco Pacheco, o qual ressaltou que “[...] não pretendemos excluir os grandes artífices de pintura das imagens sagradas, mas antes incliná-los a este aspecto com qual extrai maior fruto e glória de Deus.”⁵⁴⁰ Por sua vez, o italiano Leonardo da

⁵³⁶ NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, Symmetria e perspectiva. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 73.

⁵³⁷ NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, symmetria e perspectiva. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 69.

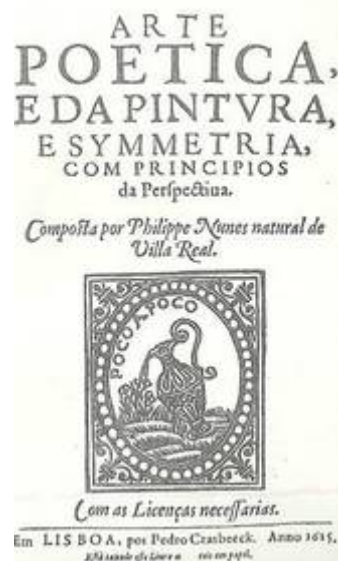
⁵³⁸ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982. p. 62.

⁵³⁹ DE LOS RIOS, Gaspar Gutiérrez. *Noticia general para la Estimación de las Artes, y de la manera en que conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*. Madrid: Pedro Madrigal, 1600. p. 109.

⁵⁴⁰ PACHECO, Francisco. Arte de la pintura.. In: LICHTENSTEIN. Jacqueline (org.). *A pintura: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo. 2004. v.2. p. 88.

Vinci⁵⁴¹ destacou a habilidade do pintor para o surgimento de sentimentos de nobres de veneração e a adoração à habilidade do pintor ao seu mérito.

Figura 6- Portada do tratado *Arte da Pintura* (1615).



Fonte: NUNES, Filipe. *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Craesbeck, 1615.

A defesa das artes liberais pelos elementos científicos: perspectiva e simetria

Como foi visto anteriormente, *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* reconheceu o valor da pintura por diversas formas, no entanto, cabe ressaltar que a defesa da liberalidade também ocorreu por meio da afirmação dos elementos científicos, como a perspectiva e a simetria. No período em que Filipe Nunes escreveu seu tratado, no final do século XVI, a defesa da pintura sairia do campo da comparação entre poesia para entrar no âmbito do reconhecimento das regras da pintura. Desse modo, o uso da retórica de Aristóteles continuaria a vigorar, porém, o que mudou foi apenas o modo de persuadir: da comparação para a demonstração. A ideia de que as regras poderiam ser “provadas” não são exclusivamente da ciência, visto que adquire também o seu fundamento em preceitos da retórica: *evidentia, probatio* e a *demonstrativo*.⁵⁴² Acredita-se que Nunes teve a intenção de valorizar a pintura por meio da demonstração de tais regras, “[...] pois tudo vai por demonstração e

⁵⁴¹ DA VINCI, Leonardo. *Anotações de Leonardo de Da Vinci por ele mesmo*. Tradução Marcos Malvezzi Leal e Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Mandras, 2004. p. 165.

⁵⁴² SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 199. p. 127.

estas não se podem fazer sem debuxo e pintura.”⁵⁴³ Isso explica a razão pela qual Nunes coloca desenhos em seus tratados de pintura.

Compreende-se que a intenção de Filipe Nunes ao abordar a perspectiva e a simetria não foi apenas de demonstrar as regras da pintura, mas de afirmar que a pintura era científica, uma vez que esta exigiria operações mentais tal como as outras artes. Com efeito, as relações de identidade estabelecidas entre a pintura e a perspectiva, a anatomia, a geometria e a matemática conferia um estatuto de ciência à prática pictórica.⁵⁴⁴ Observa-se que Nunes segue o mesmo percurso de outros tratadistas que quiseram dar um caráter científico à pintura, caso de Alberti,⁵⁴⁵ o qual considerou a matemática como um requisito da pintura, demonstrando sua afirmação ao analisar por semelhanças de triângulos e de proporções a relação entre a pirâmide visual e a superfície pintada. Leonardo da Vinci também comentou que a prática pictórica deveria ter sua base na perspectiva e em demonstrações matemáticas, por isso defende que a perspectiva é o leme da pintura.⁵⁴⁶ Incorporando esse discurso, Filipe Nunes ressalta que a aritmética, a geometria e a perspectiva seriam “rudimentos e princípios para conseguir perfeitamente o fim da pintura”.⁵⁴⁷

Com efeito, comparar a pintura às disciplinas científicas implicava em demonstrá-la como tal. De acordo com Luís Pareyson,⁵⁴⁸ os instrumentos de intervenção da pintura foram, ao mesmo tempo, instrumentos de observação científica, como um espelho, por exemplo, os quais comprovaram, por meio de medidas e pela projeção do escorço, novos pontos de vistas. Por conseguinte, compreende-se que a ciência experimental é a base para a afirmação da pintura como científica, o que faz com que Pareyson afirme que a operação da pintura é mais importante do que seus princípios. Assim, percebe-se que o conteúdo geométrico da pintura e os instrumentos utilizados fundamentaram a concepção dessa arte como ciência, respaldando, portanto, a intelectualidade para a afirmação da pintura como uma arte liberal. Aliás, é possível notar que esse discurso foi apropriado tanto por Nunes como por Gutiérrez de Los Rios.⁵⁴⁹

⁵⁴³ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 76.

⁵⁴⁴ Cfr. SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 95.

⁵⁴⁵ GRAYSON, Cecil. Introdução. In: ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*, 1436. Edição traduzida por Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: UNICAMP, 2009. p. 14.

⁵⁴⁶ DA VINCI, Leonardo. In: *Anotações de Leonardo de Da Vinci por ele mesmo*. Tradução Marcos Malvezzi Leal e Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Mandras, 2004. 107p.

⁵⁴⁷ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 76.

⁵⁴⁸ PAREYSON, Luigi, *Os problemas da estética*. São Paulo, Martins Fontes: 2001. *Passim*.

⁵⁴⁹ DE LOS RIOS, Gaspar Gutiérrez. *Noticia general para la Estimación de las Artes, y de la manera en que conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*. Madrid: Pedro Madrigal, 1600. p. 109.

A partir do que foi relatado acima, conclui-se que Filipe Nunes objetivou defender a pintura e, para isso, lançou mão de argumentos expostos em outros tratados, compreendendo a prática pictórica por meio de tradições patrísticas, aristotélicas, neoplatônicas e homéricas, sendo, portanto, um tratado híbrido.

3.2 A representação perspéctica para Filipe Nunes

Antes de empreender a respeito do modo pelo qual Filipe Nunes compreendeu a perspectiva no tratado *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva*, é importante ressaltar quais motivos que levaram um religioso a escrever sobre o tema. Elucidar-se-ão os possíveis motivos que chamaram a atenção desse religioso para as vantagens da construção perspectivada, como: “[...] coisa muito necessária para a pintura.” Vê-se que o universo cultural artístico, abordado anteriormente, justifica muitas das escolhas no estudo da perspectiva por este teórico.

No discorrer deste capítulo, abordaremos algumas questões para esclarecer a representação perspéctica em Filipe Nunes, como: os motivos que levaram Felipe Nunes a estudar a perspectiva; a diferença entre a perspectiva *naturalis* e *artificialis*; a concepção de perspectiva para Filipe Nunes e as fontes presentes em seu tratado; e, por fim, a representação perspéctica de Filipe Nunes, a partir da relação entre arte e ciência.

Os motivos que levaram Filipe Nunes a estudar a perspectiva

Acredita-se que a relevância da perspectiva na sociedade da época pode ser justificada pelas funções que foram atribuídas pela Igreja às imagens: excitar a contemplação e ensinar/edificar os fiéis. Como foi dito anteriormente, a ideia de verdade nas pinturas no fim do século XVI ganhou um sentido moralizante, ou seja, as imagens deveriam ser fidedignas ao tema representado e à história. Nesse sentido, acredita-se que Filipe Nunes se encontra incluído entre os teóricos da Contrarreforma, os quais defenderam a imitação literal e a o caráter moralizante da verdade. Diante dessas afirmações, compreende-se a perspectiva e a simetria como instrumentos e técnicas (ferramentas e veículos) responsáveis por subsidiarem a imitação fiel à natureza e, por isso, foram elementos valorizados no tratado de Nunes.

Além da valorização da imitação literal da realidade, existiram também outros aspectos consideráveis, como a importância do pintor e as regras da pintura, que motivaram Nunes ao escrever um tratado que abordasse os elementos científicos. Considerando essas questões, percebe-se que a chave para entender o tratado se encontra no reconhecimento de regras e preceitos para a pintura, defendidos pelo aristotelismo e apropriados pela Contrarreforma. Nesse sentido, a *téchne* ou o saber-fazer passa a permear as preocupações de tratadistas como Filipe Nunes, porquanto era necessário demonstrar que a pintura deveria ser respaldada por regras e conceitos operacionais.⁵⁵⁰ Para exemplificar o valor das regras para a pintura e isentá-la de imperfeições, Filipe Nunes diz que “Para os mestres podem servir os princípios da Perspectiva, por serem tão importante para o bom uso dela, juntamente a Simetria de que há tanta falta nos lineamentos. [...]” Compreende-se que o fato de a pintura ter regras e preceitos era uma forma de afirmar a pintura como ciência, dado que essa postura é uma forma de corroborar os aspectos epistemológicos da primeira que, tal como a segunda, exige regras e conceitos. Portanto, Nunes encontrava-se inserido naqueles movimentos que entendiam a pintura como ciência, o que explica a sua preocupação em discorrer sobre a perspectiva no texto *Arte da Pintura*.

Para subsidiar essas reflexões acima, convém lembrar ainda sobre a situação dos escritos de arte. O historiador Magno Moraes Mello⁵⁵¹ relata em sua pesquisa a situação dos textos no período quinhentista até o século XVIII, observando que tais escritos (que não podem ser considerados tratados) compreenderam a pintura do ponto de vista teológico e moral, uma vez que não haveria a preocupação de conteúdo formal. Por outro lado, encontra-se o fato de aqueles estarem voltados para a afirmação da liberalidade da pintura.⁵⁵² A ausência de perspectiva *artificialis* fora demonstrada, conforme Mello, não somente nos tratados, mas também na construção do espaço pictórico, pois se diz que:

Exceptuando pontuais produções no século XVI e outras surgidas na última década do século XVII, a grande maioria das pinturas portuguesas, desde o Renascimento até ao amadurecimento da forma barroca, teve grandes dificuldades na construção espacial perspectivada, segundo os cânones e preceitos explicados pela tratadística da época. Assim, numa possível história deste interesse, será a partir das últimas décadas da fase quinhentista que podemos observar alguma motivação pela construção rigorosa do espaço.⁵⁵³

⁵⁵⁰ Este diz respeito por tudo aquilo que absorve sendo como plágio, obras de arte.

⁵⁵¹ MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva pictorum architecturas illusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII*. 2002. 4Pt. Tese (Doutorado) Universidade Nova Lisboa, Lisboa. pp. 413-418.

⁵⁵² MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva pictorum architecturas illusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII*. 2002. 4Pt. Tese (Doutorado) Universidade Nova Lisboa, Lisboa. pp. 417.

⁵⁵³ MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva pictorum architecturas illusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII*. 2002. 4Pt. Tese (Doutorado) Universidade Nova Lisboa, Lisboa. p. 418.

A partir das colocações anteriores, conclui-se que Filipe Nunes era ciente do lugar da perspectiva em Portugal e, embora esboçasse concepções da óptica, o que, a priori, não garante o ensino desta, ele interessou-se pelo propósito de ensiná-la a instruir as pessoas do seu tempo. O propósito de “ensinar” a perspectiva, por parte de Filipe Nunes, é comprovado ao dizer que “Além disso, ele dá a chance àqueles que sabem, de saírem com mais experiências e aos aprendizes (de quem os mestres escondem os segredos das artes) de aprenderem mais depressa [...]”⁵⁵⁴

Além dos fatos apontados, acredita-se que o motivo que levou Filipe Nunes a escrever sobre um tema que não dominava, isto é, a construção perspéctica, foi a necessidade de colocar-se como um erudito – assim como os homens do seu tempo – versado em várias ciências. Nesse sentido, esse desejo só seria materializado pela escrita do tratado, ainda que fosse de um tema que ele não dominasse, no caso, a pintura em perspectiva.

Outro aspecto que pode ter motivado Filipe Nunes a interessar-se pelos elementos científicos da pintura foi a relevância que a visualidade adquiriu em Portugal no século XVI. Como já foi abordado anteriormente, o órgão visual será valorizado nesse período, em primeiro lugar, pelo caráter heurístico da visão, sendo este um meio pelo qual se poderia ter acesso à realização do ideal tal como advogou Platão.⁵⁵⁵ O segundo argumento que justifica a importância do órgão da visão é a valorização das faculdades perceptíveis da razão humana. O terceiro, por sua vez, diz respeito à relevância da observação dos preceitos, conceitos e funcionamento da natureza. Para afirmar o que foi dito, veja que a importância do órgão de visão se evidencia nos escritos de Leonardo da Vinci, quando destaca o papel da visão ao dizer que “o olho, que é janela da alma, é o principal órgão por meio do qual o entendimento pode ter a mais completa e magnífica visão das infinitas obras da natureza.”⁵⁵⁶ Em virtude dos fatos apresentados, percebe-se que Nunes encontra-se no grupo daqueles tratadistas que fizeram um “apelo ao caráter heurístico da visão, à imediatez e a clareza das imagens, facilmente podiam salientar o caráter demonstrativo da pintura.”⁵⁵⁷

Entre os tratadistas que defenderam a proeminência do órgão da visão encontra-se também Francisco de Holanda,⁵⁵⁸ o qual ressaltou o poder da visão na pintura. Além de Holanda, o Frei Heitor Pinto (1528-1584), em sua *Imagem da Vida Cristã*, também afirmou a nobreza do órgão de

⁵⁵⁴ NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, Symmetria e perspectiva. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 69.

⁵⁵⁵ SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 166.

⁵⁵⁶ DA VINCI, Leonardo. *Anotações de Leonardo de Da Vinci por ele mesmo*. Tradução Marcos Malvezzi Leal e Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Mandras, 2004. p. 99.

⁵⁵⁷ SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 127.

⁵⁵⁸ HOLANDA, Francisco. *Diálogos de Roma*. Lisboa, 1548. In: VASCONCELOS, Joaquim de. *Introdução*. Porto: Renascença Portuguesa, 1918. p. 213.

vista em detrimento dos outros sentidos.⁵⁵⁹ Acredita-se que a posição que o olho adquiriu naquele momento levou Filipe Nunes a defender um conceito de perspectiva que estava relacionado à maneira que se vê, ou seja, a perspectiva *naturalis ou communis*. Ademais, o fato de Nunes ser um religioso endossa essa afirmação, pois, de acordo com Magno Mello, os teólogos interessavam-se pela perspectiva *communis* como uma disciplina independente da pintura.⁵⁶⁰

Entre óptica e perspectiva: a diferença entre perspectiva *naturalis* e *artificialis*

Antes de discorrer sobre a diferenciação dos termos perspectiva *naturalis* e *artificialis*, é importante situar as discussões científicas sobre a óptica ou ciência da visão e, também, o lugar da perspectiva no ambiente cultural/científico da época. A partir disso, é possível elucidar a relação que Filipe Nunes, teórico Dominicano, teve com a ciência da visão ou óptica, uma vez que a representação perspéctica em *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* foi tangenciada por esse conhecimento.

Abordando-se os conceitos de óptica, ressalta-se a função do olho, cujo mecanismo era permeado por três fases: o objeto que é visto, o olho que vê o objeto e o meio onde ocorre essa relação. Em função dessas variações, a Grécia criou três maneiras de compreender o fenômeno óptico: pela filosofia, pela anatomia e pela matemática. Com efeito, a interdisciplinaridade marcou os estudos da óptica, sendo que as contribuições desses campos subsidiaram a construção da teoria da óptica moderna.⁵⁶¹

Compreender o fenômeno da visão pela tradição filosófica é levar em conta as colocações que Platão e Aristóteles fizeram acerca do processo de “ver”. Nesse sentido, duas concepções explicam o lugar da luz na relação entre o objeto visto e o olho. A teoria da Intromissão, originária dos atomistas, entendeu que os raios visuais, que eram transportados pela luz, eram emitidos dos objetos e atingiriam o olho. Diferente da primeira, a teoria da Emissão, promulgada por Platão, considerou que os raios visuais saíam do olho levados pelo “fogo” para atingir o objeto e, ao tocar os objetos, era permitido a sensação do “ver”. Complementando essas questões, Aristóteles dará importância à luz,

⁵⁵⁹ SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 203.

⁵⁶⁰ MELLO, Magno Moraes. O tractado do jesuíta Inácio Vieira e sua relação com a pintura de falsa arquitetura. In: Congresso Internacional do Barroco Ibérico- Americano, 4, 2006, Ouro Preto. *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibérico-Americano*. Ouro Preto, 2006. p. 205. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662005000300004. Acesso em: 8 jun. 2011.

⁵⁶¹ TOSSATO, Claudemir Roque. A função do olho humano na óptica no final do século XVI. *Revista Scientiae Studia*, São Paulo, v.3, n.3, Julho/Setembro. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662005000300004. Acesso em: 30 jul. 2012.

que terá a função de atualizar os meios transparentes e tornar os objetos visíveis.⁵⁶² Observa-se que a discussão sobre a partida e chegada dos raios visuais será fundamental para os estudos da óptica posteriormente, como, também, para as próprias colocações de Filipe Nunes, como demonstraremos adiante.

Além do ponto de vista filosófico, o mecanismo da visão também foi abordado pela perspectiva da medicina grega. O principal legado dessa tradição foi a prévia representação anatômica do olho (íris, córnea, nervo ótico) e a discussão sobre a formação das imagens dentro do olho. O médico grego Galeno de Pérgamo, principal representante da tradição, trouxe contribuições importantes, porquanto ele foi o primeiro a dizer que o “humor cristalino”, considerado um receptor sensitivo, era o responsável pelo processo de visão, uma vez que neste ocorreria a formação das imagens. Embora Filipe Nunes evocasse a tradição da óptica antiga em seu tratado de pintura, observa-se que em nenhum momento discutiu o legado da medicina dos gregos.⁵⁶³

A interpretação da óptica pela matemática é o aspecto mais relevante neste trabalho, visto que Filipe Nunes apoiou-se no matemático Euclides, considerado um autor que esteve imerso nos dois campos, ou seja, da óptica e da matemática. A relação entre esses conhecimentos é justificada pelo fato de a ciência da visão ser estudada junto à matemática, uma vez que da primeira tornar-se-á um campo da Física somente no século XVII. O efeito dessa união será a geometrização do campo visual por meio de regras e de ângulos, reduzindo o fenômeno óptico às relações matemáticas. Observa-se que o papel de Euclides e Ptolomeu foi fundamental ao promover a sistematização dos conhecimentos matemáticos que, por sua vez, eram também ópticos. Dessa forma, o mecanismo da visão foi construído por retas (raios visuais) e ângulos que determinavam se o objeto poderia ser visto ou não. Ademais, vê-se que as concepções da anatomia e da filosofia foram incorporadas pelas colocações de Euclides, o qual considera que os raios visuais saem do olho, conforme a teoria da Emissão.⁵⁶⁴

De acordo com Hans Belting,⁵⁶⁵ os gregos entendiam que os corpos chegavam ao olho e deixavam as suas imagens, pois, para eles, não se separava a ideia de que o olho e de todo o objeto concreto partia um duplo movimento. É importante entender também que a percepção do mundo grego estava relacionada à propagação da luz, como uma espécie de imagem refletida, a qual era

⁵⁶² TOSSATO, Claudemir Roque. “A função do olho humano na óptica no final do século XVI”. In: *Revista Scientiae Studia*, São Paulo, v.3, n.3, Julho/Setembro. 2005. pp 418-419.

⁵⁶³ TOSSATO, Claudemir Roque. “A função do olho humano na óptica no final do século XVI”. In: *Revista Scientiae Studia*, São Paulo, v.3, n.3., Julho./Setembro. 2005. p. 420.

⁵⁶⁴ TOSSATO, Claudemir Roque. “A função do olho humano na óptica no final do século XVI”. In: *Revista Scientiae Studia*, São Paulo, v.3, n.3, Julho./Setembro. 2005. pp. 423-425.

⁵⁶⁵ BELTING, Hans. *Florencia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Traductor: Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2012. pp 85- 86.

composta por uma espécie de espelho líquido nos olhos. É importante entender também que a percepção do mundo grego estava relacionada à propagação da luz, como uma espécie de imagem refletida, a qual era composta por uma espécie de espelho líquido nos olhos. Devido às incertezas sobre a maneira que a imagem formava-se no olho, é possível perceber vários posicionamentos e discussões acerca do assunto. Sêneca, por exemplo, expôs as divergências ao dizer que alguns defendiam que nos espelhos estavam os simulacros, que provinham a partir dos corpos e se separavam deles no momento da visão. Já outros autores compreenderam que nos espelhos não se viam as imagens refletidas, mas sim os próprios corpos. Sendo assim, os gregos não conseguiram chegar a um consenso sobre se viam a materialidade dos corpos ou somente imagem ou projeção. Em contrapartida, os árabes viam o espelho como uma superfície vítrea, um meio de propagação da luz, e não da imagem refletida dos corpos que apareceriam nele. Como apontou Belting,⁵⁶⁶ na Antiguidade era a presença dos corpos que conduzia ao mundo das imagens, enquanto que na óptica árabe, a presença da luz é que permitia a formação das imagens, tal como colocou, ainda de forma incipiente, Aristóteles.

Além das contribuições gregas, é relevante destacar o papel dos árabes na expansão do conhecimento antigo, notadamente aquele de Euclides. Em relação a contribuição dos árabes, o pesquisador Claudemir Tomazzo⁵⁶⁷ afirma que os árabes centraram seus conhecimentos sobre o mecanismo da visão, focando mais no ponto de vista anatômico e fisiológico do que matemático. Uma das grandes referências da óptica árabe, depois de Ptolomeu, Kleper e Euclides foi do matemático Alhazen (965-1039), pois seus estudos são considerados um divisor de águas para a teoria da ciência da visão. Observa-se que Alhazen via o olho como um artefato mecânico que era passível à ação do meio e da luz – aliás, depois das colocações do árabe poucos teóricos consideravam que o olho era ativo, ou seja, que os raios visuais partiam dele. Ademais, as novidades trazidas à luz pelo físico árabe encontram-se no fato de analisar geometricamente o caminho da luz, demonstrado pelos raios visuais, que, por sua vez, não tinham uma realidade física, e no estudo fisiológico que fez sobre a ação da luz no olho, cujo término ocorreria no cérebro. Tendo em vista os argumentos apresentados, compreende-se que o matemático árabe uniu as várias maneiras de se ver o mecanismo de visão,⁵⁶⁸ pois, até então, ou se estudava a maneira pela qual os raios visuais chegavam ao olho ou então os seus constituintes internos (córnea, retina, etc.).

⁵⁶⁶ BELTING, Hans. Florencia y Bagdad. *Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Traductor: Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2012. p. 87.

⁵⁶⁷ TOSSATO, Claudemir Roque. A função do olho humano na óptica no final do século XVI. *Revista Scientiae Studia*, São Paulo, v.3, n.3, p-415-441, Julho/Setembro. 2005. p. 429.

⁵⁶⁸ BELTING, Hans. Florencia y Bagdad. *Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Traductor: Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2012.

Confirmando as colocações anteriores, vê-se que o *Kitâb al-Manâzir*⁵⁶⁹ de Alhazen, escrito aproximadamente em 1028, colocou juntamente a matemática à observação empírica. Nessa obra, Alhazen (965-1040) reconheceu a existência física da luz e dos raios visuais (que eram apenas demonstrações), os quais poderiam ser calculados matematicamente.⁵⁷⁰ A tradução desse livro na Espanha, em 1200, sob o título *De aspectibus Perspectiva*, deu-se provavelmente pela Escola de Toledo, responsável pela tradução de textos gregos e árabes. Hans Belting⁵⁷¹ apontou que essa tradução foi conhecida por muitas pessoas, no entanto, a obra apresentou algumas incongruências que foram reproduzidas por estudiosos da óptica, como Roger Bacon (1214-1292), Jonh Peckham (1230-1292) e Witelo (1230-1280-1314). Outro ponto que chama atenção nas colocações do árabe é o papel do espelho, uma vez que por meio deste era possível observar o caminho dos raios visuais por meio da reflexão e da refração. Nesse sentido, é interessante destacar que na óptica antiga o fenômeno da reflexão era fundamental, enquanto para Alhazen a refração era o meio pelo qual as imagens eram transportadas. Essa diferenciação é importante por revelar culturas visuais díspares. A obra de Bacon *De multiplicacione sopecierum* ou *Acerca da multiplicação das espécies e Perspectiva* traduzem os aspectos anatômicos, fisiológicos e matemáticos da obra do árabe.⁵⁷² De acordo com David C. Lindberg:

O objeto de visto transmite “espécies”, que chegam a superfície do olho por meio dos raios visuais. Cada ponto na superfície do olho é o vértice de uma pirâmide visual com base na superfície do objeto. Portanto, deve haver uma correspondência ponto a ponto entre os pontos da superfície do olho e os campos visuais.⁵⁷³

Roger Bacon chama a atenção do lugar ocupado por Alhazen, ou seja, um teólogo defensor da matemática e do experimentalismo. Segundo Margareth Wertheim: “Em seu tratado a Clemente, Bacon exaltou longamente várias maneiras como a ciência podia servir a fé cristã, mas o que nos interessa aqui foi o que disse sobre sua aplicação das imagens de aparência sólida.”⁵⁷⁴ Ademais,

⁵⁷⁰ BELTING, Hans. Florencia y Bagdad. *Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Traductor: Joaquín Chamorro Mielke. Madrid, Akal. 2012. p. 78-79.

⁵⁷¹ BELTING, Hans. Florencia y Bagdad. *Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Traductor: Joaquín Chamorro Mielke. Madrid, Akal. 2012. p. 79.

⁵⁷² TOSSATO, Claudemir Roque. A função do olho humano na óptica no final do século XVI. *Revista Scientiae Studia*, São Paulo, v.3, n.3, Julho/Setembro. 2005. p. 436

⁵⁷³ LINDBERG, David. C. *Theories of vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1976. p.109.

⁵⁷⁴ WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. p. 67.

Bacon ressalta a importância da matemática para a arte, pois “[...] se os artistas compreendessem geometria e a aplicassem a seu trabalho, seriam capazes de fazer as imagens religiosas.”⁵⁷⁵

A partir das questões do parágrafo supracitado, é possível fazermos uma analogia entre as colocações de Filipe Nunes e de Roger Bacon. Existe a possibilidade de Nunes ter visto as obras de Bacon graças aos objetivos dos Dominicanos, ou seja, usar a “ciência” a favor da igreja. Assim, é possível observar um paralelismo entre os dois pensadores, uma vez que a impressão que se tem é de que Nunes leu Bacon – notadamente, a relevância da geometrização das figuras para provocar a ilusão da realidade. Nesse sentido, infere-se que existe a possibilidade de Filipe Nunes ter entendido que a geometrização – exposta em seu tratado – compunha os princípios da perspectiva, pois seria por meio destes que se alcançaria a ilusão ou a construção do espaço perspectivado. Assim, entende-se que a concepção perspéctica no *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva* pode ter sido mediada pelas colocações de Bacon, pois este considerou que era possível geometrizar as imagens e pela obra do matemático grego Euclides, o qual demonstrou as relações matemáticas que existiriam no mecanismo do ver.

Além das preposições de Roger Bacon, existiram outros estudiosos como Witelo e John Peckham, cujas obras contribuíram para o estudo da na Idade Média. De acordo com Lindberg,⁵⁷⁶ a *Perspectiva Communis* de Peckham foi uma síntese da obra do árabe Alhazen e de Roger Bacon. Já a *Perspectiva* do matemático Witelo faz um compêndio de obras importantes como Euclides, Ptolomeu, Alhazen e Bacon e, além disso, discorre sobre o mecanismo da visão usando as preposições geométricas. Portanto, vê-se que a divulgação e discussão da obra de Alhazen e dos estudiosos da óptica medieval foram permitidas pela incorporação da ciência da visão nas universidades da Idade Média.⁵⁷⁷

Perceber-se-á, diante desses estudos, que Filipe Nunes não refletiu sobre os debates que ocorreram na óptica, pois em nenhum momento ele problematiza questões referentes ao olho ou à formação da imagem. Diferentemente dos seus antecessores, os quais fizeram uma síntese dos trabalhos produzidos sobre óptica, Nunes apenas reproduziu as questões presentes nos escritos de Euclides sem refletir a respeito. Outra prova de que o tratadista português parecia não estar a par das inovações que ocorreram na óptica é o fato de considerar a teoria da emissão, assim como Euclides, e, em outro momento, considerar a teoria da intromissão. De acordo com Claudemir Tossato,⁵⁷⁸ após de

⁵⁷⁵ WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. p. 68.

⁵⁷⁶ LINDBERG, D. C. *Theories of vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1976. p. 117-119

⁵⁷⁷ TOSSATO, Claudemir Roque. A função do olho humano na óptica no final do século XVI. *Revista Scientiae Studia, São Paulo*, v.3, n.3, p. 415-441, Julho/Setembro. 2005. p. 435.

⁵⁷⁸ *Idem. Ibidem.* p. 430.

Alhazen, poucos autores aceitaram que os raios visuais provinham do olho, no entanto, Filipe Nunes reproduzirá exatamente o que está em Euclides, ao dizer que os raios visuais: “[...], os quais partem dos olhos, como de centro até a superfície e contorna a coisa vista.”⁵⁷⁹ Em contrapartida, em outro momento do texto, o tratadista português diz que: “E assim vê que da coisa vista vem os raios ao olho de todas as suas partes que são vistas”.⁵⁸⁰ Dessa forma, observa-se que ambas as citações são opostas e esboçam duas tradições filosóficas que foram incorporadas pelos estudos da ciência da visão.

Deste modo, é possível dizer que a construção do conhecimento sobre a perspectiva respaldou-se na óptica, pois os árabes construíram, sobre bases matemáticas e com experimentos próprios, um sistema geométrico de raios de luz e raios visuais. Ademais, a noção de visualidade legada dos árabes e antigos há de ser destacada, uma vez que na cultura ocidental a visão e o olho formam uma unidade,⁵⁸¹ raciocínio que foi incorporado por Filipe Nunes, dado que, para ele, a visão não era construída, mas era, de fato, aquilo que se via.

É neste sentido que se pode dizer que a perspectiva foi um campo da óptica desde Euclides, no entanto, ela não era categorizada como tal nesse período. Porquanto, de acordo com Dominique Raynaud,⁵⁸² no século XV a óptica passará a ser chamada de perspectiva *naturalis*. Observa-se que, ainda no período de Filipe Nunes, os termos eram usados sem nenhuma distinção, e isso se justifica porque durante a Idade Média, “[...] a perspectiva era ensinada juntamente à óptica e inseria na tradição medieval, considerada ciência da visão.”⁵⁸³ Levando em conta a falta de distinção entre os termos, acredita-se que o português entendeu a perspectiva *naturalis*, que é integrante da óptica, como a perspectiva *artificialis*, a qual usada pelos pintores italianos no século XV e XVI. Dado o exposto, a seguir abordaremos a diferença que existe entre esses dois conceitos de perspectiva para promover o entendimento sobre a concepção perspéctica exposta em *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva*.

Antes de diferenciar a perspectiva *naturalis* e *artificialis*, é importante considerar que um conceito de espaço, construído culturalmente, permeou as diferenciações sobre a perspectiva. Com efeito, entende-se que cada maneira de ver o espaço é perpassada por caracteres culturais muito

⁵⁷⁹ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 80.

⁵⁸⁰ NUNES, Philippe. *Ibidem*. p. 79.

⁵⁸¹ BELTING, Hans. *Florencia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Traductor: Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2012. p. 32.

⁵⁸² REYNAUD, Dominique. *Perspectiva Naturalis*. In: CAMEROTA, Filippo (Org). *Nel Segno di Massacio – L’Invenzione Della Prospettiva*. Firenze: Galeria degli Uffici, 2001. pp-11-18.

⁵⁸³ MELLO, Magno Moraes. O tractado do jesuíta Inácio Vieira e sua relação com a pintura de falsa arquitetura. In: Congresso Internacional do Barroco Ibérico- Americano, 4, 2006, Ouro Preto. *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibérico-Americano*. Ouro Preto, 2006. p. 206. Disponível em: <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/4cb/CD_CIBI_II.swf>. Acesso em: 8 jun. 2011

peculiares. Observa-se que o estudo do historiador Erwin Panofsky⁵⁸⁴ ilustra essas questões, pois ele coloca várias maneiras de se entender o espaço e, logo, a construção perspéctica. O pesquisador Jorge Lúcio de Campos⁵⁸⁵ ressalta a dimensão dos estudos deste historiador ao dizer que Panofsky sustenta a tese de que os sistemas perspécticos são historicamente plurais, demonstrando que cada um deles se efetua a partir de uma concepção particularizada do tempo e da visão. Em outras palavras: não existiria apenas um tipo de perspectiva, no caso, a *artificialis*, uma vez que existiriam modos diferentes de compreender a representação perspéctica. A partir dessas considerações, é possível pensar que as diferenças entre a perspectiva *artificialis* e *naturalis* são maneiras diferentes de conceber o espaço, sendo que o uso da última não pode ser visto como negativo, como se veremos a seguir.

Compreende-se que a perspectiva *artificialis* é aquela que entende a colocação de um objeto tridimensional em um espaço bidimensional, algo permitido por meio dos conhecimentos matemáticos.⁵⁸⁶ Para confirmar essas questões, o historiador Michael Kubovy⁵⁸⁷ faz uma definição mais conceitual ao dizer que a perspectiva linear ou *artificialis* permitiu a racionalização da representação do espaço, visto que foi possível representar grupos organizados espacialmente completos. Ademais, essa técnica proporcionou a ilusão da profundidade, utilizando-se de meios que atraíssem a atenção do espectador para o quadro. Ainda de acordo com Margareth Wertheim,⁵⁸⁸ o principal objetivo dessa categoria de perspectiva era criar a sensação de ver uma cena pela janela, ideia promulgada pelos principais teóricos como Leonardo da Vinci e Alberti. Considerando tais questões, vê-se que “Alberti e os mestres do Renascimento que o seguiram acreditavam que, com a perspectiva linear, haviam encontrado uma maneira de simular precisamente o que o olho físico vê.”⁵⁸⁹ A ideia de “contemplar uma cena pela janela”, foi ilustrada pelo pintor alemão Albrecht Dürer (1471-1528), como é possível ver na (FIG.7).

⁵⁸⁴ PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como forma Simbólica*. Tradução: Elisabete Nunes. Lisboa: Arte e Comunicação, 1993.

⁵⁸⁵ CAMPOS, Jorge Lucio de. *Do simbólico ao virtual*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1990. p. 42.

⁵⁸⁶ THUILHER, Pierre. *De Arquimedes a Einstein- a fase oculta da invenção científica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

⁵⁸⁷ KUBOVY, Michael. *Psicología de la perspectiva e el arte del Renacimiento*. Madrid: Trolha, 1996. pp. 17-18.

⁵⁸⁸ WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço: de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. p. 80.

⁵⁸⁹ WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço: de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. *loc. cit.*

Figura 7 - Albrecht Dürer. Desenhador realizando um retrato com o método do vidro, xilogravura, c.1525.



Fonte: Disponível em: < <http://www.i2ads.org/blog/article/o-caracter-demonstrativo-das-experiencias-de-brunelleschi-e-o-seu-impacto-na-concepcao-e-utilizacao-de-dispositivos-de-captura-entre-os-seculos-xv-e-xvii-5/>>. Acesso em: 23 Jan 2014.

Em relação aos dois conceitos de perspectiva relatados acima, Erwin Panofsky⁵⁹⁰ aponta que existiria uma contradição entre a perspectiva *artificialis* e a *naturalis*. Desse modo, enquanto a primeira buscou um método que fosse eficaz nas representações bidimensionais, o segundo formulou as leis da visão, ligando a grandeza dos objetos ao ângulo de visão. Com efeito, é possível ver que a perspectiva *artificialis* considera que a dimensão dos objetos era ditada pela proporção e pela distância, e, em contrapartida, na *naturalis*, o tamanho do objeto era determinado pela medida dos ângulos. Essas questões determinariam as reflexões posteriores, pois se acredita que as colocações de Nunes partirão da óptica de Euclides. Panofsky⁵⁹¹ entende que haveria uma diferença entre as concepções de espaços expostas naquelas duas categorias de perspectiva. O espaço virtual ou representado, definido pela perspectiva *artificialis*, considerava dois pressupostos para a criação de uma ilusão: “o olho móvel e a seção transversal plana da pirâmide pode ser tomada por uma reprodução apropriada da nossa imagem óptica.”⁵⁹² Por conseguinte, esses princípios gerariam um

⁵⁹⁰ PANOFSKY. Erwin. *A Perspectiva como forma Simbólica*. Tradução: Elisabete Nunes. Lisboa: Arte e Comunicação, 1993. p. 37.

⁵⁹¹ PANOFSKY. Erwin. *A Perspectiva como forma Simbólica*. Tradução: Elisabete Nunes. Lisboa: Arte e Comunicação, 1993. pp. 32-35.

⁵⁹² PANOFSKY. Erwin. *A Perspectiva como forma Simbólica*. Tradução: Elisabete Nunes. Lisboa: Arte e Comunicação, 1993. p. 32.

espaço homogêneo, imutável, infinito e matemático. Em contrapartida ao espaço gerado pela perspectiva *artificialis*, o espaço psicofisiológico, ou aquele da perspectiva *naturalis*, ignorou o conceito de homogeneidade e de infinito, porquanto existiriam limites em função das faculdades perceptivas. É importante ressaltar que tal espaço é subjetivo. Abaixo, a diferença entre eles:

A representação perspéctica exata é uma abstração sistemática conseguida a partir da estrutura deste espaço psicofisiológico. Tornar real, através da representação do espaço, exatamente a homogeneidade e a ausência de limites alheios à experiência directa do mesmo espaço, eis o resultado da representação perspéctica [...] em certo sentido, a perspectiva muda o espaço psicofisiológico em espaço matemático.⁵⁹³

Em virtude dos argumentos mencionados, entende-se que a matemática foi o fundamento para a perspectiva, seja *artificialis* ou *naturalis*. Nesse sentido, tal conhecimento desempenhou uma função diferente nessas duas categorias, pois, enquanto na primeira o conhecimento matemático era usado como uma ferramenta para a construção do espaço perspectivado, no segundo, serviu para demonstrar o processo da visão na tentativa da geometrização do campo visual. Com efeito, vê-se que o principal objetivo de Euclides foi usar a sua geometria para pensar o fenômeno da visão, centrando suas observações como se estivesse dentro do olho. Entretanto, é necessário descrever o que se entende por um espaço perspectivado antes de fazer estas considerações.

Antes de fazermos considerações sobre a ideia do espaço perspectivado, é importante lembrar o significado da palavra “perspectiva”. Vê-se que o conceito que respalda este trabalho, como o de Panofsky,⁵⁹⁴ é o sentido empregado por Dürer, que considera o significado latino, ou seja, “ver através de” (FIG 7.). Além disso, para entender esse elemento científico é crucial lembrar-se dos fundamentos da perspectiva, os quais se encontram na história da construção do espaço. Inicialmente os fundamentos da perspectiva foram estabelecidos a partir da arquitetura, como se encontra exposto em *De Architectura* de Vitrúvio.⁵⁹⁵ Neste tratado, o arquiteto romano dividiu a arquitetura em seis partes e, dessas subdivisões, surgirão os termos gregos transliterados: *ichographia*, *orthographia* e *scaenographia*. Enquanto os dois primeiros termos referem-se à representação em planta e o desenho em corte, respectivamente, o último diz respeito ao esboço das fachadas e dos lados, de modo que estas se afastam ao fundo por meio de linhas que seguem em direção ao centro do compasso. Desse modo, conclui-se que essas definições serão o fundamento para a compreensão daquilo que se

⁵⁹³ PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como forma Simbólica*. Tradução: Elisabete Nunes. Lisboa: Arte e Comunicação, 1993. p. 34.

⁵⁹⁴ PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como forma Simbólica*. Tradução: Elisabete Nunes. Lisboa: Arte e Comunicação, 1993. p. 31.

⁵⁹⁵ VITORINO, Júlio César. A scaenographia vitruviana e a perspectiva artificialis. In: MELLO, Magno Moraes (org.). *Ars, Techné, Technica: a fundamentação da teórica e cultural da perspectiva*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009. p. 92.

convencionará a se chamar posteriormente de perspectiva *artificialis* no século XV, pois, como se vê, a formação do arquiteto no século XV, cujo currículo era composto por disciplinas como a perspectiva e os estudos vitruvianos.

Para o arquiteto romano Vitrúvio, a concepção de *scaenographia* nasce em um ambiente teatral, que apresentava decorações mutáveis que acompanhavam a representação. Para obter essas conclusões, o arquiteto romano parte de fontes da óptica, como os textos de Euclides (- c. 300 A.C), para descobrir como devem ser desenhados as figuras e os edifícios. Posteriormente, o conceito de *scaenographia* passará a ser identificado com o de perspectiva em função da ideia da concorrência das paralelas estarem presentes em ambas as concepções, porém, com as discussões que ocorreram em torno da perspectiva, esta proposição será modificada, pois o tratadista Daniel Bárbaro, por exemplo, entendeu a *scaenographia* e a perspectiva *artificialis* como termos distintos.⁵⁹⁶ Ainda sobre isso, José Miguel e Mórán definirá a *scaenographia* como “*el dibujo de la fachada y dos lados en escorzo, con la convergencia de todas las líneas en centro del compás.*”⁵⁹⁷ O tratadista Daniel Bárbaro foi um dos intérpretes do legado de Vitrúvio, uma vez que empreendeu uma tradução do arquiteto, publicada em 1567.⁵⁹⁸ Para Bárbaro, a *scaenographia* foi compreendida com o sombreamento da fachada e dos lados que se afastam, com a correspondência de todas as linhas para o centro. Reproduzindo o mesmo erro que os comentaristas de Vitrúvio, o autor troca o termo *scaenographia* por *Sciografia*. Observa-se que este último conceito teria sido herdado do contexto e que a *História Natural* de Plínio foi produzida, e diz respeito ao corte arquetônico de um espaço, que possibilitaria uma visão lateral do interior de um edifício e a percepção dos efeitos de profundidade, tridimensionalidade e a espessura das paredes. Portanto, vê-se que Bárbaro chama a atenção para o desenho em perfil, reconhecido pelo autor com o termo *Sciografia*.⁵⁹⁹

No parágrafo anterior foi demonstrado como a perspectiva foi discutida desde a Antiguidade, ainda que na arquitetura. Ao longo do tempo, vê-se que anteriormente à teorização da perspectiva empreendida por Alberti, existira uma trajetória considerável que contribuiu para o entendimento da perspectiva *artificialis* no século XV. Considerando as experiências culturais com o espaço, é impossível compreender a perspectiva como uma invenção do século XV – como apontou

⁵⁹⁶ VITORINO, Júlio César. A scaenographia vitruviana e a perspectiva artificialis. In: MELLO, Magno Moraes (org.). *Ars, Techné, Technica: a fundamentação da teórica e cultural da perspectiva*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009. p. 95.

⁵⁹⁷ MALTESE, Corrado. Las técnicas artísticas. Tradução: José Morán y Maria de Los Garcia. Madrid: Manuales Arte Catédra, 1997. p. 407

⁵⁹⁸ VITRUVIO. *Il Dieci libri dell' architettura*. Tradução: Monsenhor Daniel Bárbaro. Veneza: Francesco De Francischi Scenefe e Giovanni Chrieger, 1567.

⁵⁹⁹ VITORINO, Júlio César. A scaenographia vitruviana e a perspectiva artificialis. In: MELLO, Magno Moraes (org.). *Ars, Techné, Technica: a fundamentação da teórica e cultural da perspectiva*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009. p. 96.

Panofsky.⁶⁰⁰ Abaixo, explicitaremos a importância da história da construção do espaço e da perspectiva para compreender a maneira que Filipe Nunes defendeu uma concepção de espaço e visão cultural que a mediou. Considerando que é importante elucidar sobre o espaço perspectivado ou o espaço que permite “ver através de” para compreender àquele empregado por Filipe Nunes

Um exemplo de experiências anteriores à sistematização da perspectiva *artificialis*, mas que foram importantes por revelar uma visão cultural, são as obras do pintor Giotto (1266-1337). Nestas, observa-se uma concepção de espaço medieval, porquanto não existiria ainda a ideia de um espaço contínuo e da integração da cena por meio de um ponto de fuga, como se observa em obras posteriores. Embora sua obra apresente essas características, nota-se que Giotto inaugurou uma nova forma de pensar o espaço quando simulou as noções de profundidade e as de tridimensionalidade como elementos de falsa arquitetura⁶⁰¹. Confirmando essa questão, Panofsky diz que: “A visão fora bloqueada desde a Antiguidade, a maneira de ver ou o olhar através de, libertou-se.”⁶⁰² Vê-se que o afresco do século XIV, *Expulsão dos vendedores do tempo* (FIG.8), presente na capela Arena, em Pádua, releva a concepção do espaço medieval, mas, também, uma nova forma de pensar o espaço.⁶⁰³ Além disso, é possível notar que uma concepção de espaço, que regeria essa obra de Giotto, e boa parte das representações da Idade Média, era Aristotélica, ou seja, aquela que considerava que não haveria espaço entre os corpos, e que foi denominado por Panofsky⁶⁰⁴ como “espaço agregado”. Sendo assim, veja que as transformações que se desenharam nas pinturas de Giotto são resultado da valorização da materialidade das pinturas em detrimento da linguagem simbólica que permeava as representações medievais.

⁶⁰⁰ PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como forma Simbólica*. Tradução: Elisabete Nunes. Lisboa: Arte e Comunicação, 1993. p. 31.

⁶⁰¹ WERTHEIM, Margaret, Uma história do espaço de Dante à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. p. 79.

⁶⁰² PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como forma Simbólica*. Tradução: Elisabete Nunes. Lisboa: Arte e Comunicação, 1993. p. 53.

⁶⁰³ WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. *Passim*.

⁶⁰⁴ PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como forma Simbólica*. Tradução: Elisabete Nunes. Lisboa: Arte e Comunicação, 1993. p.53

Figura 8 - Giotto. Expulsão dos vendedores do tempo. XIV.



Fonte: Capela Arena. Pádua. WERTHEIM, Margaret, Uma história do espaço de Dante à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

Além das maneiras diferentes de compreender o espaço, existiriam também diversos métodos para conceber a perspectiva linear, por isso, demonstrar-se-ão os modelos propostos por Alberti e Dürer, visto que estes sistematizaram a construção perspéctica por meio de métodos. O tratado *Da Pintura* de Alberti aplicou as ciências matemáticas na pintura, dando uma importante contribuição para a sistematização da perspectiva, ademais, chama atenção o fato do tratadista italiano usar como fundamento da pirâmide visual e o as fontes da óptica, como Euclides, na explicação geométrica da representação pictórica.⁶⁰⁵ O pesquisador Michael Kubovy⁶⁰⁶ confirma a importância da obra de Euclides ao dizer que a definição do conceito de representação visual no Renascimento implicou na compreensão da óptica geométrica, a qual subsidia a construção da representação perspectivada. Ainda de acordo com Margareth Wertheim: “Alberti elaborou um conjunto de regras para a transmissão da ilusão de ver através de uma janela [...]”⁶⁰⁷ Não é objetivo discorrer exhaustivamente sobre a perspectiva linear, entretanto, é importante situar o método albertiano, denominado como *Costruzione Abbreviata*.

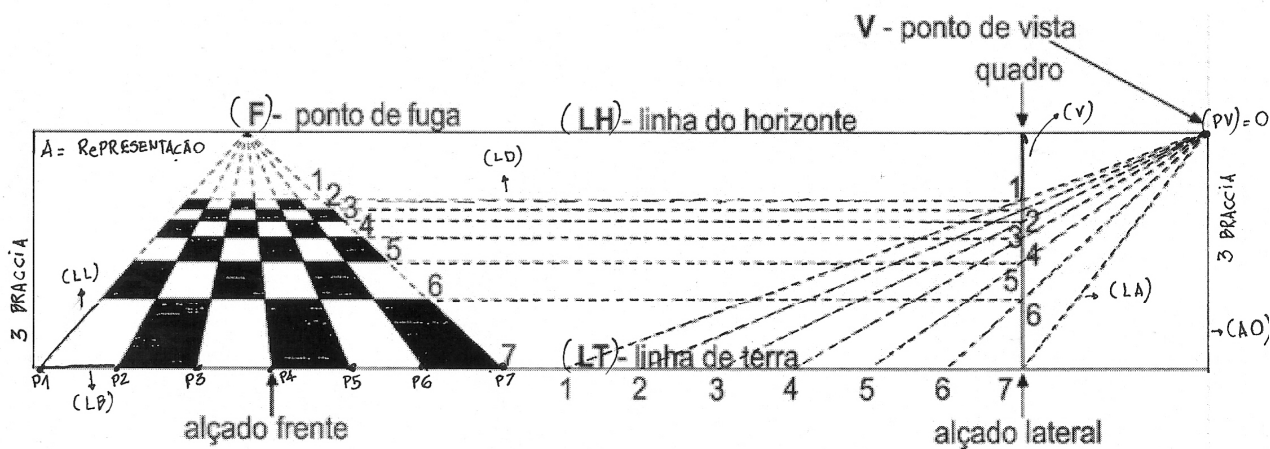
⁶⁰⁵ GRAYSON, Cecil. Introdução. In: ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*, 1436. Edição traduzida por Antônio da Silveira Mendonça. Campinas – SP, UNICAMP, 2009. p. 54-55.

⁶⁰⁶ KUBOVY, Michael. *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento*. Madrid: Trolha, 1996. p. 35.

⁶⁰⁷ WERTHEIM, Margaret, Uma história do espaço de Dante à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. p.80.

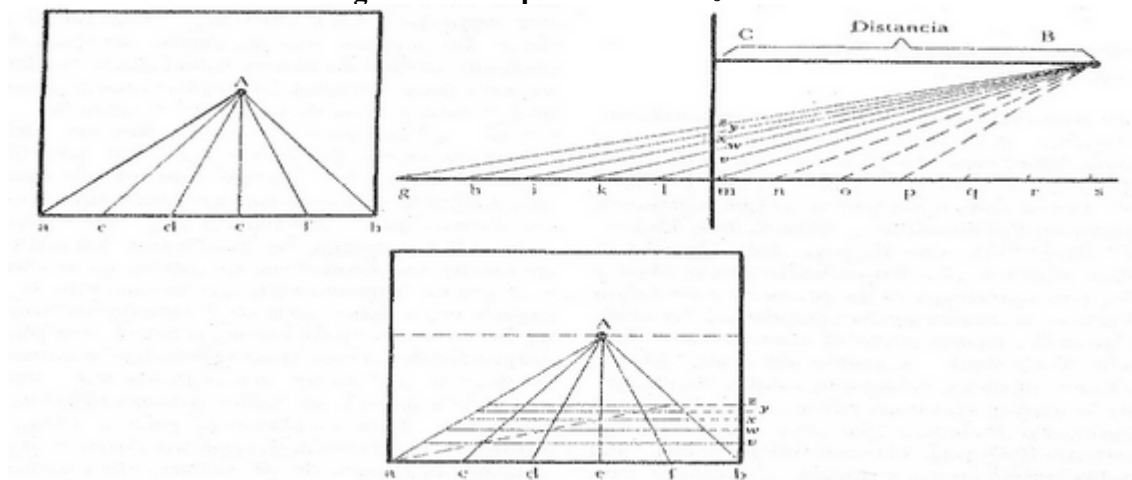
Tendo em vista os aspectos observados acima, compreende-se que o método de Alberti (FIG.9) propôs uma maneira de sistematizar as leis que levariam os artistas ao conhecimento do modo de construção racional. Embora não colocasse desenhos em seu tratado, Alberti demonstrou uma maneira prática de construir o espaço matematizado. Nesse sentido, vê-se que o italiano pensou seu método em três etapas (FIG.10). Na primeira delas é definido o plano do quadro como o suporte da representação (A) e a linha do horizonte (LH), que teria a altura média de um homem, ou três *braccia* (medida florentinha). Na segunda, divide-se a linha base do quadro em partes iguais e em cada um desses pontos saem linhas que confluirão para o ponto (F), presente por cima da linha do horizonte (LH). A partir do estabelecimento dos pontos na base do quadro (P1, P2, P3, P4, P5, P6, P7), determinam-se as linhas longitudinais (LL), que, por sua vez, auxiliarão na construção do pavimento para a formação de uma espécie de tabuleiro de xadrez. Traça-se uma linha (LT), que é a continuação da linha base do quadrado (LB). Observa-se que da linha (LT) saem duas perpendiculares verticais: uma corresponde ao suporte do quadro visto de perfil (V) e, a outra, à altura de três *braccia* (ou três braços), estando à altura do observador (AO). O próximo passo é definir as linhas auxiliares que unem o ponto (O) às divisões estabelecidas na linha horizontal (LT). Vê-se que as linhas auxiliares (LA) interceptam a vertical (V) nos pontos 1, 2, 3, 4, 5, 6, dos quais partem as linhas (LD), que passam pelas linhas longitudinais (LL) do pavimento. Importante recordar que a figura representa um alçado (projeção levemente vertical de um pavimento) de perfil e de frente. Abaixo o resumo dos três momentos do método albertiano. (FIG.10)

Figura 9- Leon Batista Alberti. Método da Construzione Abreviata.



Fonte: Disponível em: < <http://dc648.4shared.com/doc/ImvcLXyt/preview.html>>. Acesso em: 09 Dez 2012.

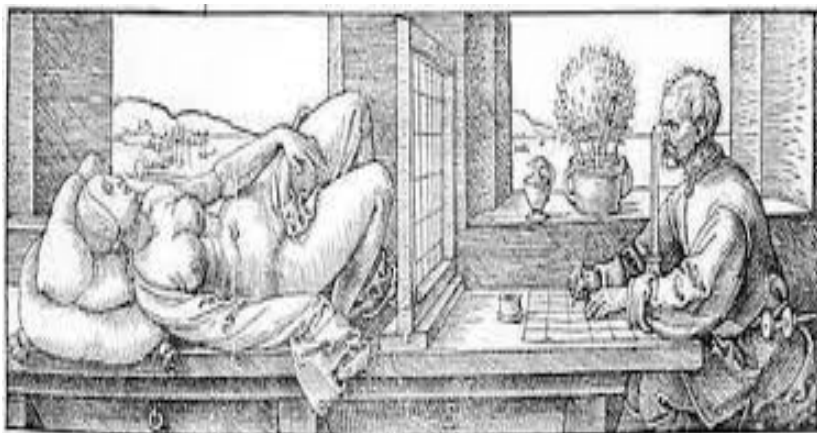
.Figura 10 - Etapas da *Costruzione Abreviata*



Fonte: MALTESE, Corrado. Las técnicas artísticas. Tradução: José Morán y Maria de Los Garcia. Madrid: Manuales Arte Catédra, 1997.

Dado o exposto, observa-se que nesse método as figuras são organizadas através da quadricula e pelas relações de proporção que existem entre elas. Para tornar a construção perspéctica mais pratica, Alberti considerou o uso do “velo” (FIG. 11) reticulado que, colocado entre o pintor e o objeto, simboliza a seção da pirâmide visual. Desse modo, facilita-se a transposição dos contornos do objeto em escorço para um plano quadriculado.⁶⁰⁸

Figura 11 - Albrecht Dürer. Quadrícula, xilogravura c.1525.



Fonte: Disponível em: < <http://www.i2ads.org/blog/article/o-caracter-demonstrativo-das-experiencias-de-brunelleschi-e-o-seu-impacto-na-concepcao-e-utilizacao-de-dispositivos-de-captura-entre-os-seculos-xv-e-xvii-5/>>. Acesso em: 23 Jan 2014.

⁶⁰⁸ MALTESE, Corrado. Las técnicas artísticas. Tradução: José Morán y Maria de Los Garcia. Madrid: Manuales Arte Catédra, 1997. p. 411.

Confirmando essas preposições, Magno Mello⁶⁰⁹ afirma que a pirâmide visual é uma estratégia, e não a tradução do modo de ver empírico, e, desse modo, o quadro é a interceptação plana da pirâmide visual, um artifício que permitiu a representação de um espaço racional e a integração da cena.

As contribuições de Alberti foram notáveis para a perspectiva central e, em função do seu legado, vários outros tratadistas interpretaram o método albertiano. Neste texto, escolheu-se o método do pintor geômetra Albrecht Dürer, o primeiro a conhecer a perspectiva na Alemanha, de acordo com Hans Belting.⁶¹⁰ Conforme João Pedro Xavier,⁶¹¹ Dürer interpretou o método de Alberti, sendo responsável pela disseminação de certas “falhas” na construção perspéctica, que, naturalmente, foram assimiladas na utilização desse novo saber por outros pintores. Não interessa-nos discutir nesta dissertação a forma pela qual o método de Alberti foi apropriado por Dürer, no entanto, é importante discorrer sobre o método do pintor alemão por este considerar a pirâmide visual como fundamento da construção perspéctica.

A relevância de Dürer justifica-se pelo fato de ter se dirigido a Bolonha, em 1506, para aprender as leis teóricas da perspectiva. Como resultado desse processo, Dürer pretendeu demonstrar determinados instrumentos mecânicos e matemáticos que auxiliassem o pintor a alcançar uma perspectiva “correta.” Um exemplo disso encontra-se presente na xilogravura demonstrada acima (FIG.11), porquanto nesse instrumento Dürer baseia-se nas concepções de Alberti (como o velo albertiano) para orientar o pintor do seu tempo a elaborar a perspectiva. Vê-se que a xilogravura de Dürer (FIG.11) considera que o artista deva ficar em ponto fixo e observar a cena por meio de uma haste que determina o ponto de vista. Entre este ponto fixo (cujo olho está posto) e a cena a ser representada encontra-se em uma tela de fios enquadrada por uma espécie de tela (quadrículada). Por meio da quadrícula, que apresenta a imagem subdivida nos quadrados, é possível fazer uma transposição dos contornos dessa imagem quadrículada ao papel. O pesquisador Pierre Thuillier⁶¹² sugere que Dürer lançou mão dos experimentos, no entanto, este artifício não seria suficiente para Alberti, o qual considerou a importância da perspectiva teórica.

Acima procurou demonstrar que a pirâmide visual estava na base dos princípios da representação perspectiva, tanto dos métodos de Dürer, como de Alberti. O historiador Erwin

⁶⁰⁹ MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva pictorum architecturas illusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII*. 2002. 4Pt. Tese (Doutorado) Universidade Nova Lisboa, Lisboa. p. 360.

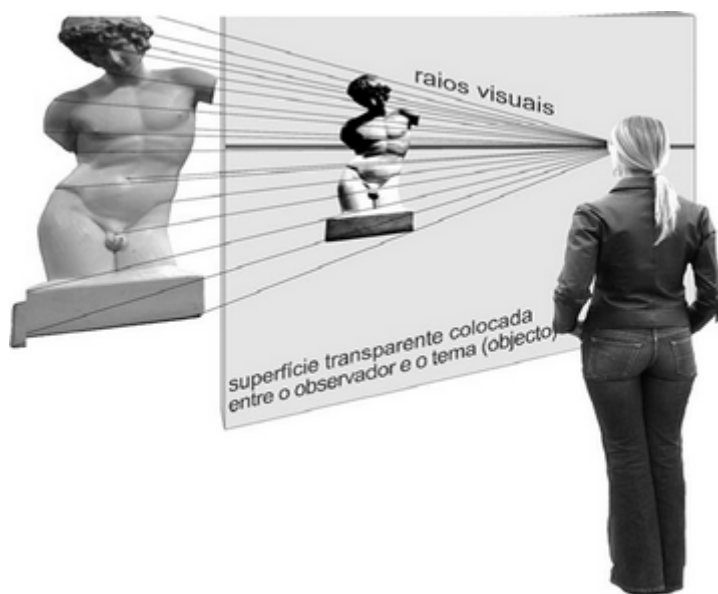
⁶¹⁰ BELTING, Hans. *Florença y Bagdad: Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Traductor: Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2012. p. 18.

⁶¹¹ XAVIER, João Pedro. A contribuição de Dürer para perspectiva linear. In: *Boletim da APROGED*, Porto, nº. 24, pp. 19-26, Setembro./2005. Disponível em: < <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/62354/2/3624.pdf> >. Acesso em: 13 mai. 2013.

⁶¹² THUILLIER, Pierre de. *Arquimedes a Einstein: a fase oculta da invenção científica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. p. 66.

Panofsky corrobora a importância de Dürer ao dizer que seu método resumiu-se em entender a imagem como uma “[...] interseção plana e transparente de todos os raios provenientes do olho e que recaem sobre o objeto que se vê.”⁶¹³ O exemplo da colocação de Panofsky encontra-se esboçada na FIG.12, abaixo, e teve suas origens nos estudos relacionados à óptica e demonstra o modelo básico proposto por Dürer, assim como, também, por Alberti.

Figura 12 - Modelo da pirâmide visual sendo interceptada pela transparência.



Fonte: Disponível em: < <http://dc648.4shared.com/doc/ImvcLXyt/preview.html>>. Acesso em: 09 dez 2012.

Confirmando o que foi dito, Hans Belting⁶¹⁴ afirma que a pirâmide visual seria a receita da perspectiva, visto que esse esquema claro é considerado um método. Assim, compreende-se que a perspectiva *artificialis* pode ser vista como técnica cultural, uma vez que permitiu a percepção natural tornar-se uma imagem, como foi afirmado por Hans Belting.⁶¹⁵ Vê-se que a transformação da percepção foi dada pela ideia de colocar o olhar do espectador como o centro da projeção. Considera-se que esse ponto é supostamente de onde a imagem deveria ser vista.

⁶¹³ PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como forma Simbólica*. Tradução: Elisabete Nunes. Lisboa: Arte e Comunicação, 1993. p. 32.

⁶¹⁴ BELTING, Hans. *Florença y Bagdad: Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Traductor: Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal. 2012. p. 24.

⁶¹⁵ BELTING, Hans. *Florença y Bagdad: Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Traductor: Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal. 2012. p. 19.

A concepção de perspectiva para Filipe Nunes e as fontes presentes em seu tratado

Faz-se necessário elencar as fontes que compuseram as proposições de Filipe Nunes. Evidente que o tratado *Arte da Pintura, Simetria e perspectiva* esboça o ponto de vista da óptica e, logo, da perspectiva *naturalis*. Para fundamentar sua defesa e para construir os princípios da perspectiva, Nunes usou os conhecimentos do matemático Euclides, fonte usada por quase todos do período,⁶¹⁶ como, também, o tratadista italiano Daniel Bárbaro. Acredita-se que somente essas fontes fundamentaram a construção da sua concepção perspectica, sendo possível inferir por meio do cotejamento entre as proposições de Bárbaro e Euclides com aquelas do teórico Dominicano. A maneira pela qual o *La pratica Della Perspectiva* e o *La perspectiva e especularia de Euclides*⁶¹⁷ podem ter chegado a Portugal foi apontada anteriormente quando se discorreu sobre o universo cultural e artístico que permeou o tempo em que Filipe Nunes viveu.

Compreende-se que naquele período a obra de Euclides foi uma fonte comum em quase todos os tratados do período, o que é confirmado pelo pesquisador Fumikazu Saito,⁶¹⁸ o qual relata que o interesse pela perspectiva linear estimularia os estudiosos do século XVI a voltar seus olhares para óptica Euclidiana, visto que nela estariam as bases para se pensar o espaço perspectivado. Outro fator que indica a importância de Euclides é o fato de sua obra ter sido traduzida para o castelhano por Pedro Ambrósio Oderiz, em 1585. Ainda de acordo com Fumikazu,⁶¹⁹ a primeira tradução de Euclides em italiano vulgar foi publicada na Itália, em 1573. Sendo assim, a relevância de Euclides encontra-se no fato de ele ter revolucionado o conceito de espaço ao pensar a natureza a partir das leis matemáticas, como ressaltou Leonardo Mlodinow.⁶²⁰

Outra fonte que se pode elencar é o tratado do Daniel Bárbaro, *La pratica Della Perspectiva*, publicado em 1569. Nesse tratado, Bárbaro define os princípios básicos da perspectiva e sua utilização prática e, para isso, recorre aos fundamentos da perspectiva, expressos na óptica Euclidiana, definida como perspectiva *naturalis* a partir do século XV. Após essa apresentação, Daniel Bárbaro

⁶¹⁶ EUCLIDES. *La perspectiva e especularia de Euclides*. Tradução: Pedro Ambrósio Orderiz. Madrid: Alonso Gomes, 1585. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasraras/or815330/or815330_item1/index.html>. Acesso em: 12 nov. 2011.

⁶¹⁷ No ano de 2013 o pesquisador Irineu Bicudo publicou um livro interessante sobre os “elementos” de Euclides. Ver em: BICUDO, Irineu. *Elementos*. São Paulo: Unesp, 2013.

⁶¹⁸ SAITO, FUMIKAZU. Geometria e óptica no século XVI: a percepção do espaço na perspectiva euclidiana. *Revista Educação matemática, pesquisa*, São Paulo, v 10, nº 2, 2008. p. 390. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/emp/article/view/1334/1132>> Acesso em: 12 out. 2013.

⁶¹⁹ SAITO, FUMIKAZU. Geometria e óptica no século XVI: a percepção do espaço na perspectiva euclidiana. *Revista Educação matemática, pesquisa*, São Paulo, v 10, nº 2, 2008. p. 391

⁶²⁰ MLODINAW, Leonardo. *A janela de Euclides: das linhas paralelas ao hiperespaço*. Tradução: Enezio de Almeida. São Paulo: Geração editorial, 2005. p. 15.

propõe a utilização prática daqueles princípios. Com efeito, observa-se que o tratadista português compilou apenas a parte que se refere à perspectiva *naturalis*, pois, se acredita que Filipe Nunes não tenha entendido as definições complexas que Bárbaro faz da perspectiva. Ademais, outro aspecto demonstra o fato de Filipe Nunes ter usado o texto de Daniel Bárbaro, pois é possível notar uma semelhança na organização dos conteúdos existentes entre o *Arte da Pintura* e o *La pratica Della Perspectiva*, pois Nunes compila e repete a ordem das colocações do texto de Bárbaro. No entanto, em um determinado momento do *Arte da Pintura*, o teórico Dominicano passa a referenciar Euclides exclusivamente, repetindo a mesma organização do conteúdo presente no *La perspectiva e especularia de Euclides*. Assim, acredita-se que o fato de Filipe Nunes usar as considerações do tratado de pintura de Bárbaro e, em seguida, escolher usar o texto de Euclides, revela que Nunes não compreendeu as outras questões abordadas por Daniel Bárbaro. Essa inferência foi possível ser feita pela análise dos tratados de Nunes, Euclides e Bárbaro. À frente de seu tratado, Filipe Nunes⁶²¹ voltará a enumerar alguns trechos do *La pratica Della Perspectiva* apenas para discorrer sobre o jogo de luz e sombra que ocorre na pintura e sobre a maneira de copiar uma figura.

Além do mais, observa-se que Nunes não problematizou as questões colocadas em Bárbaro, porquanto apenas traduz do italiano para o português suas proposições, porém, sem explicá-las. O mesmo ocorre com o tratado de Euclides. Embora Filipe Nunes não reflita sobre aquilo que compila, pode-se considerar que naquele período a prática de usar outras fontes para compor os tratados era comum, entretanto, isso não poderia ser visto como plágio, mas, antes, como erudição. Em relação a essa questão, Pierre Thuiller⁶²² afirma que as “compilações” eram normais nesse período – uma vez que não haveria a noção de “plágio” –, porquanto os autores copiavam livremente trechos de outras obras e não citavam a origem. Um exemplo disso encontra-se na obra do próprio Leonardo Da Vinci, visto que este colocou trechos de outros autores em sua obra sem os referenciar. Para concluir, Nuno Saldanha elucida sobre a postura do tratadista português ao dizer que: “[...] Nunes não escapa a circunstâncias de não apresentar doutrinas estéticas pessoais, movendo-se por entre uma ausência de espírito crítico e recolha eclética de autores clássicos, expediente que caracterizará durante bastante tempo esse tipo de produção em Portugal.”⁶²³

As colocações anteriores deram subsídio para entender uma questão importante: as concepções de Filipe Nunes sobre a perspectiva. Antes, para entender a concepção perséptica que

⁶²¹ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. pp 89-90.

⁶²² THUILLIER, Pierre de. *Arquimedes a Einstein: a fase oculta da invenção científica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. p. 95.

⁶²³ SALDANHA, Nuno. *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 176.

estava posta no texto do tratadista português, é importante recordar do conceito de perspectiva, que permeou as colocações de Nunes, e que se encontrava exposto no dicionário de Raphael Bluteau:

Parte da ótica, que ensina a representar os objetos mais ou menos distantes do que são, com linhas térreas, paralelas, horizontais, diametrais, perpendiculares, com o ponto primeiro ou principais e, os outros dois que chamam ponto de distância. A arquitetura e a pintura têm duas perspectivas com agradável engano dos olhos. A primeira, a que Vitrúvio denomina *Scenographia*, e a agradável é a do frontispício e um lado e de um jardim. A perspectiva da pintura se vê nos países, em painéis, em paredes, pintadas a fresco, em bosques, jardins, campos ou casas delineadas com regras da Ótica, com seus fundos e cores menos vivas.⁶²⁴

Embora o trecho acima revele uma concepção mais alargada do conceito de perspectiva, se comparado ao de Filipe Nunes, por exemplo, as colocações de Bluteau revelam que o conceito de “perspectiva” ainda estava atrelado à óptica. Conclui-se com isso que, embora Raphael Bluteau tivesse consciência que perspectiva poderia ser aplicada na pintura ou na arquitetura, teve a mesma concepção de Nunes, isto é, acreditou que a perspectiva *artificialis* ainda encontrava-se atrelada ao campo da óptica, mesmo sua obra sendo localizada no século XVIII. Assim, pensa-se que Nunes tenha sido uma referência – no campo da perspectiva e das técnicas – para Bluteau no século XVIII, aliás, as constantes recorrências às suas obras neste mesmo século, como foi apontado no capítulo I, podem justificar a sua reedição em 1767. Naturalmente outras justificativas motivariam a reedição, a pesquisadora Cândida Teresa Pais Ruivo Pires,⁶²⁵ por exemplo, diz que o *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva* fora reeditado em 1767 provavelmente em função de seu caráter prático.

O exposto acima teve por objetivo chamar a atenção para a concepção que se tinha em Portugal da perspectiva, embora a referência usada estivesse localizada no século XVIII. A partir disso, é possível discorrer sobre a forma que Filipe Nunes compreendeu os elementos que compuseram a perspectiva, pois, para o tratadista:

O sujeito da perspectiva são as linhas visuais e destas há duas espécies. A primeira é pelas quais procedem os raios diretos sem quebrar, por meio dos quais se fazem a visão direta. A segunda é daquelas linhas pelas quais caminham os raios, que se quebrarão ou se dobrarão, por meio dos quais se veem as coisas obliquamente.⁶²⁶

⁶²⁴ BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico* [...] Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 - 1728. 8 v. p 449. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/1>>. Acesso em: 30 mar. 2013.

⁶²⁵ PIRES. Cândida Teresa Pais Ruivo. *Artefactos Simetricos e Geometricos*. 2001. 202f. Dissertação (Mestrado em teorias da Arte) – Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Lisboa. p. 36.

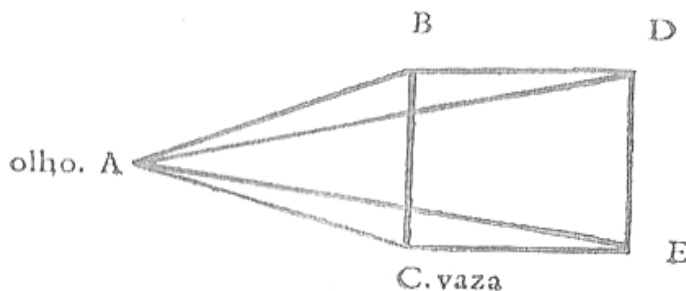
⁶²⁶ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdotório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 78.

Compreende-se que a concepção de perspectiva de Filipe Nunes é perpassada pela concepção da óptica, visto que é descrito os fenômenos da refração e da reflexão, já abordados anteriormente por Euclides e por Alhazen. Ademais, Nunes refere que os meios determinam os modos de ver, porquanto nos meios lisos e polidos se davam a visão reflexa, em contrapartida, a visão reflexa se daria na água, no vidro ou em transparências. Sendo assim, seu conceito de perspectiva é dado por aquilo que se vê, e não pelas possibilidades dadas pela perspectiva *artificialis*, ou seja, de criar a ilusão de “ver através de”. Por essa razão, entende-se que Filipe Nunes não entendeu a *perspectiva artificialis*, nem tampouco a ensinou, embora indicasse no prólogo que “Quando aprendi estes princípios e a prática da pintura não foi minha intenção ensinar aos peritos e aos sábios, mas somente aqueles que aprendem e aos curiosos dela.”⁶²⁷ Conclui-se que o teórico Dominicano realmente acreditou que estaria ensinando a perspectiva, apesar de não ter sido isso que se nota em seu tratado.

Dado as colocações acima, é possível observar que Filipe Nunes demonstrará sua concepção de perspectiva em quatro princípios. O primeiro princípio aborda a pirâmide visual (FIG. 13), um artifício que era usado comumente pelos teóricos, como Alberti e Dürer, para refletir sobre o método de representação dos objetos. Seguindo o tratadista Daniel Bárbaro, Filipe Nunes define a pirâmide visual, como:

Devemos logo imaginar que a coisa que queremos ver é a base de uma pirâmide, a qual se forma os raios do ver, os quais partem dos olhos, como de centro até a superfície e contorno da coisa vista. E assim por estes raios se fazem os ângulos no centro do olho, pelas quais são as coisas diretamente representadas⁶²⁸

Figura 13- Filipe Nunes. Esquema da pirâmide visual



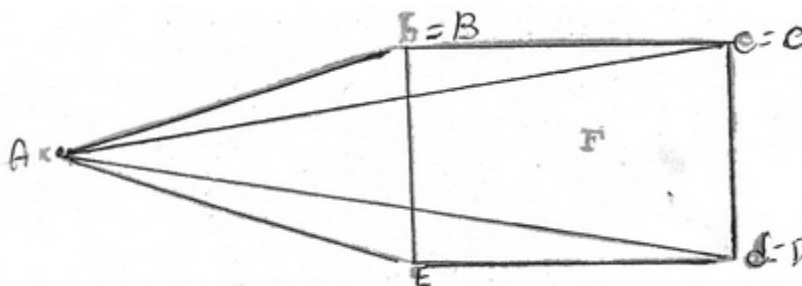
Fonte: NUNES, Philippe. Arte da pintura, Symmetria e perspectiva. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. Porto: Paisagem, 1982.

⁶²⁷ NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, Symmetria e perspectiva. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. *Loc. cit.*

⁶²⁸ NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, Symmetria e perspectiva. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 78.

Observa-se que o trecho acima é semelhante ao presente no *La pratica Della Perspectiva*, pois se vê que neste, Daniel Bárbaro⁶²⁹ descreve o mecanismo da pirâmide visual ao dizer que o objeto visto, representado pelas letras **A, B, C, D** formam-se a partir dos raios **AB, AC, AE** e **AD** (FIG.14) ou figura **F**. Estes concorrem ao olho **A**, formando a pirâmide do ver, a qual tem como base o objeto a ser representado. Desta, saem os raios visuais que determinam a representação da coisa vista.

Figura 14- Daniel Bárbaro. Esquema da pirâmide visual.



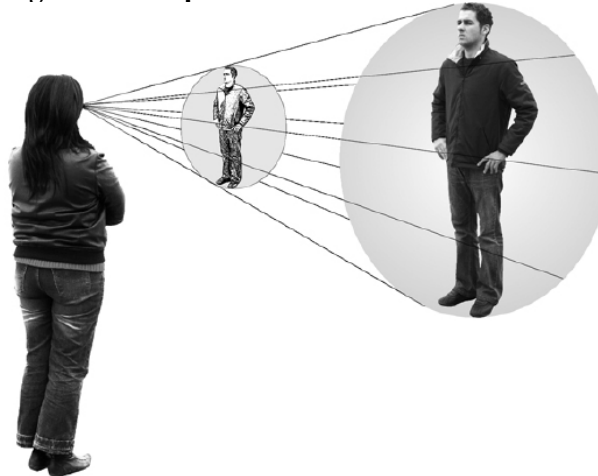
Fonte: BÁRBARO. Daniel. *La pratica Della Perspectiva* [...]. Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569.

Refletir sobre a maneira pela qual Filipe Nunes abordou a pirâmide visual é interessante, visto que Nunes inspirou-se nas proposições Euclidianas. Nesse sentido, dois aspectos devem ser considerados: em primeiro lugar, Filipe Nunes defende que os raios visuais saem do olho, ao invés do objeto; em segundo, diz respeito ao fato de o teórico Dominicano dizer que os ângulos formados nos olhos serão responsáveis pelas diferenças de proporção dos objetos. Contrariamente, Bárbaro⁶³⁰ considera que os raios visuais saem dos objetos e que as grandezas dos objetos são determinadas pela distância e proporção, não pelos ângulos. Assim, concluiu-se que Filipe Nunes compreendeu as colocações sobre a pirâmide visual de Daniel Bárbaro à luz de Euclides, em outras palavras: o tratadista português seguiu exatamente a lógica do cone visual (FIG. 15). Euclides acreditava no chamado "cone visual", cujo vértice saía dos nossos olhos. O cone visual era constituído por um número infinito de raios visuais que intersectavam as formas visualizadas, determinando o seu contorno e formas salientes. Observe o esquema da figura 8. A demonstração, empírica concluía, que as formas iam diminuindo de tamanho, quanto mais se afastavam. Observe a figura 15.

⁶²⁹BÁRBARO. Daniel. *La pratica Della Perspectiva* [...] Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1585. p. 6.

⁶³⁰BÁRBARO. Daniel. *La pratica Della Perspectiva*, [...] Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569. pp. 6-7.

Figura 15- Esquema do cone visual de Euclides



Fonte: Disponível em: <<http://dc648.4shared.com/doc/ImvcLXyt/preview.html>>. Acesso em: 09 dez 2012.

Sobre isso, acredita-se que o tratadista português não compreendeu a inserção de um objeto em um plano, as potencialidades do espaço matematizado e nem a “[...] as consequências do corte pirâmide visual com o plano do quadro [...]”⁶³¹ De acordo com Claudemir Tossato,⁶³² o cone visual foi um dos métodos usados por Euclides para demonstrar o mecanismo da visão, dado que, por meio dele, obtinham-se as informações sobre a distância entre o observador e o objeto visto através da relação entre as retas (raios visuais) e os ângulos visuais. Além do mais, o cone visual ilustrou uma concepção da Ótica antiga, a qual entendia que o campo da visão como uma esfera. Pelo cone visual é possível esboçar a tese de que a grandeza aparente dos objetos era determinada pela amplitude dos ângulos de visão, e não pela distância que os objetos encontravam-se do olho. Desse modo, as grandezas dos objetos não poderiam ser determinadas pelas medidas, como a proporção ou a distância, mas sim pelos ângulos. Essas questões foram afirmadas no oitavo teorema de Euclides, porquanto neste anula-se qualquer colocação diferente, como, por exemplo, a ideia de a grandeza ser determinada pela proporção.⁶³³

Ainda no primeiro princípio, Filipe Nunes esboça uma concepção baseada na óptica e afirma novamente o mecanismo do “ver”, ao dizer que: “E nenhuma coisa visual se vê toda juntamente, como se vê no exemplo que não vê o olho juntamente **B, C, D e E.**”⁶³⁴ Nessas considerações

⁶³¹ MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva pictorum architecturas illusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII*. 2002. 4Pt. Tese (Doutorado) - Universidade Nova Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa. p. 415.

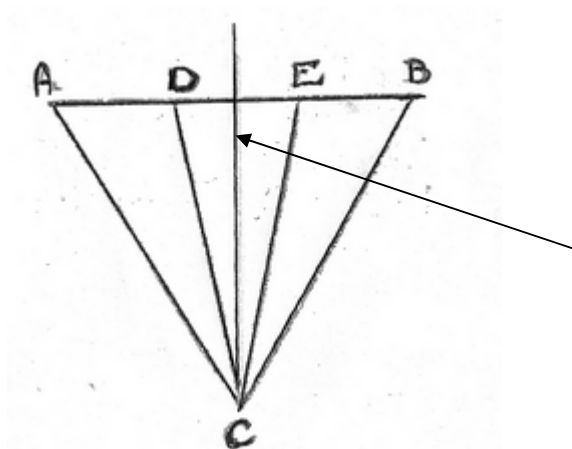
⁶³² TOSSATO, Claudemir Roque. A função do olho humano na óptica no final do século XVI. *Revista Scientiae Studia, São Paulo*, v.3, n.3, p. 415-441, Julho/Setembro. 2005. p. 435.

⁶³³ PANOFSKY, Erwin. *op.cit.* p.37.

⁶³⁴ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 79.

encontra-se o primeiro postulado ou teorema de Euclides,⁶³⁵ cujo princípio estava no fato de ser possível ver somente os objetos que estavam sobre os raios visuais, que perpassavam perpendicularmente o eixo do cone visual (demonstrado pela seta na FIG. 16). Por essa razão, para o matemático grego, assim como para Nunes, não era possível ver todas as coisas juntamente, dado os limites impostos pela percepção. No caso, outro princípio é esboçado nesse teorema, ou seja, o de que os objetos também se tornariam visíveis se fossem alcançados pelos raios visuais. Lembra-se que Filipe Nunes não reproduz em seu tratado uma imagem para ilustrar postulado de Euclides.

Figura 16 - EUCLIDES. Figura que ilustra o primeiro teorema



Fonte: EUCLIDES. *La perspectiva e especularia de Euclides*. Tradução: Pedro Ambrósio Orderiz. Madrid: Alonso Gomes, 1585.

A figura (FIG.16) encontra-se presente no *La perspectiva e especularia de Euclides*⁶³⁶ e ilustra o primeiro teorema do matemático grego. Vê-se que esse princípio considera que os raios visuais, os quais se encontram separados por uma distância, saem dos olhos e encaminham-se por linha reta para o objeto. Nesse sentido, a condição para que o objeto seja visto é dada pela presença dos raios visuais sobre aquele. Dessa forma, se, estes não chegam, não é possível ver o mesmo. Para elucidar essa relação, Euclides usa a ilustração do cone visual, cuja ponta está no olho e a base nas extremidades das coisas vistas, para representar. Será por meio desse artifício que se estabelecerá a relação entre a grandeza dos objetos vistos e os ângulos.

Prosseguindo suas colocações, Filipe Nunes, seguindo Daniel Bárbaro, definirá o que entendia por perspectiva com as mesmas palavras usadas por Bárbaro, no entanto, Nunes omitirá um

⁶³⁵EUCLIDES. *La perspectiva e especularia de Euclides*. Tradução: Pedro Ambrósio Orderiz. Madrid: Alonso Gomes, 1585. p. 5.

⁶³⁶EUCLIDES. *La perspectiva e especularia de Euclides*. Tradução: Pedro Ambrósio Orderiz. Madrid: Alonso Gomes, 1585. pp. 4- 5.

trecho no qual o italiano deixa bem claro as naturezas das operações da perspectiva *artificialis* e *naturalis*. Naquele, Daniel Bárbaro diz que: “[...] *peró il semplice aspetto é operatione di natura, e o prospetto é officio de ragione.*”⁶³⁷ Abaixo, encontra-se exposta a definição de perspectiva de Filipe Nunes, que é exatamente aquela do italiano, porém, sem o trecho em italiano acima.

E chamam os latinos a este ver, de modo prospectivo, de onde se vê a perspectiva e os gregos lhe chamam de Ótica por ser um ver considerado: porque o ver simplesmente não é outra coisa mais que receber naturalmente na virtude do ver a forma e semelhança da coisa vista. Mas o ver perspéctico é um ver considerado e advertido, porque não somente vê naturalmente, como o simples ver, mas considera e busca o modo como se vê.⁶³⁸

Como exposto na citação anterior, Filipe Nunes, assim como Daniel Bárbaro, discorre sobre as origens da perspectiva, define a perspectiva *artificialis* e *naturalis* e reconhece a importância das contribuições dos gregos para as reflexões. Vê-se na citação acima que Nunes apenas compilou as colocações do italiano, cuja preocupação foi em diferenciar aquilo que se vê, ou seja, a perspectiva *naturalis*, da criação de uma ilusão, a perspectiva *artificialis*. A partir dessas questões, acredita-se que o tratadista português não refletiu sobre as proposições, tampouco entendera a diferença entre as duas concepções (*naturalis* e *artificialis*). Esse fato comprova-se por três aspectos: ao abordar a pirâmide visual (definição que entende como um corte na seção transversal), Nunes a interpreta pelas colocações do cone visual de Euclides; o segundo aspecto diz respeito à contradição exposta no tratado, ou seja, ensinar a perspectiva dos pintores ou a *artificialis* e demonstrar a *naturalis*, o terceiro e último aspecto é bastante revelador, porquanto se entende que Filipe Nunes omitiu o trecho de Daniel Bárbaro, que se refere à diferenciação entre as duas perspectivas, por não entendê-las.

É possível perceber, a partir das colocações anteriores, que o objetivo de Bárbaro foi destacar a função do olho, dado que este seria o fundamento e princípio da teoria e prática da perspectiva *artificialis*.⁶³⁹ Por essa razão, os estudos da óptica foram valorizados no século XVI, estimulando, por exemplo, a tradução de tratados desse campo. O fato de uma técnica pictórica, no caso a perspectiva, ser estudada juntamente à óptica pode ser justificada pela interdisciplinaridade dos conhecimentos, que havia na época. Esse quadro irá se alterar somente no século XVII, quando a óptica será deslocada para o campo da Física. Desse modo, é possível observar que, embora ocorresse uma interdisciplinaridade entre os campos, existia uma diferenciação entre as duas propostas de perspectiva (*naturalis* e *artificialis*), mas que Filipe Nunes não capturou. Corroborando o que foi dito,

⁶³⁷BÁRBARO. Daniel. *La pratica Della Perspectiva, [...] Venezia: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569. p. 3.* Bárbaro diz nessa citação: mas o simples aspecto é operação do ver, e o prospetto é officio da razão.

⁶³⁸NUNES, Philippe. *op. cit.* p. 78.

⁶³⁹BÁRBARO. Daniel. *La pratica Della Perspectiva, [...] Venezia: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569. p. 8.*

o pesquisador Fumikazu Saito⁶⁴⁰ comenta que para diferenciar a técnica pictórica ou perspectiva linear da perspectiva *naturalis*, foi necessário que se enfatizasse a perspectiva *artificialis* dos pintores, categorizada no século XVI como “visão artificial”.

Nota-se que apesar de Daniel Bárbaro reconhecer as diferenças entre a óptica antiga e a técnica pictórica artística, compreendeu que era importante fazer uma espécie de síntese dos princípios de Euclides, por estes fundamentarem sua reflexão no *La pratica Della Perspecttiva*. Com efeito, Bárbaro⁶⁴¹ retoma os princípios de Euclides e afirma que aparências das coisas são determinadas pelos ângulos retos e naturais. Ademais, expõe as relações entre as grandezas e os ângulos, porquanto: os objetos vistos debaixo de ângulos iguais são iguais; os objetivos vistos debaixo de ângulos maiores parecem ser maiores; os objetos vistos debaixo de ângulos menores parecem ser menores; os objetos vistos sobre mais ângulos parecem ser mais definidas. A posição dos ângulos também determina a maneira como se vê as coisas, ou seja: direita, esquerda, baixo e alto. Sendo assim, o tratadista italiano tenciona demonstrar aos pintores conhecerem os princípios e as razões da perspectiva para que não cometessem erros e, para isso, utiliza-se de desenhos para ilustrar essas questões no intuito de instruir aqueles que não se exercitaram na matemática, como afirma Bárbaro.⁶⁴²

Pode-se ver que a definição *perspectiva naturalis* perpassou as colocações de Daniel Bárbaro, as quais foram apropriadas por Filipe Nunes. Observa-se que o segundo princípio que Filipe Nunes demonstra está também presente nas figuras expostas no tratado de Bárbaro (FIG. 17). No *La pratica Della Perspecttiva*, Bárbaro⁶⁴³ imagina o olho como uma circunferência – tal como os antigos imaginaram o olho como uma esfera⁶⁴⁴ – e, a partir disso, esboça as relações existentes entre os ângulos e os raios visuais. Ilustrando as proposições de Euclides, Bárbaro⁶⁴⁵ considera a figura **G**, que possui o ângulo reto **BAC**, considerado o maior da meia circunferência **DAC**. Esse ângulo é maior que **FAB** que, por sua vez, é maior que **FDA**. O ângulo **FAC** é maior do que todos esses porque abraça a maior parte da circunferência (FIG. 17).

⁶⁴⁰ FUMIKAZU. Saito. Geometria e óptica no século XVI: a percepção do espaço na perspectiva euclidiana. *Revista Educação matemática, pesquisa*. v 10, n° 2, pp. 386-416, São Paulo, 2008. p. 389.

⁶⁴¹ BÁRBARO, Daniel. *La pratica Della Perspecttiva*. *op.cit.* p. 8.

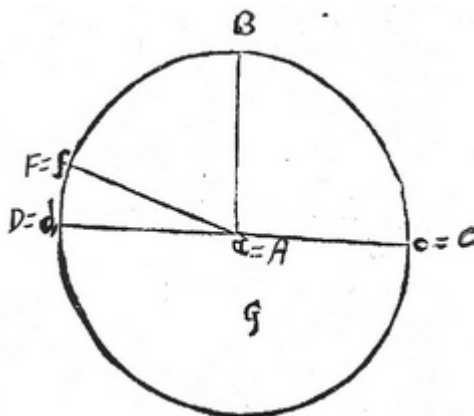
⁶⁴² *Idem. Ibidem. Loc.cit.*

⁶⁴³ *Idem. Ibidem.* pp. 8-9.

⁶⁴⁴ PANOFISKY. Erwin. *A Perspectiva como forma Simbólica*. Tradução: Elisabete Nunes. Lisboa: Arte e Comunicação, 1993. p. 35.

⁶⁴⁵ BÁRBARO. Daniel. *La pratica Della Perspecttiva* [...] Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569. p. 9.

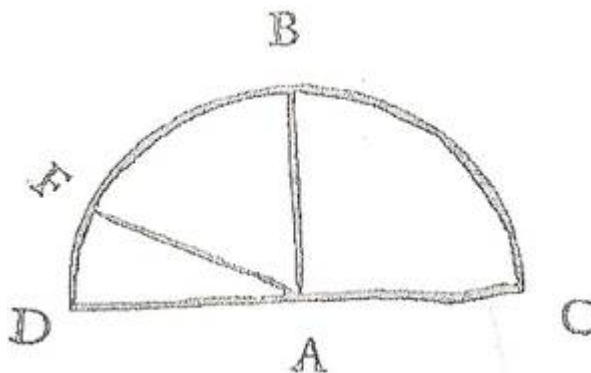
Figura 17- Daniel Bárbaro. Circunferência ocular.



Fonte: BÁRBARO, Daniel. *La pratica Della Perspectiva [...]*. Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569.

Afirmando o mesmo preceito que Daniel Bárbaro e usando as mesmas palavras do *La pratica Della Perspectiva* Filipe Nunes esboça a relação entre ângulos e raios visuais na circunferência, conforme é possível ver na ilustração abaixo (FIG. 18). Nesta, diz que as linhas que fazem os ângulos **BAC**, o qual faz um ângulo reto, o maior de todos os ângulos do meio círculo **DCB**. Além disso, **BAF** é menor que **BAC** e, por sua vez, **FAD** é menor que **BAF**, o qual é estreito. O ângulo **FAC** é um ângulo largo, e é maior que todos os demais, pois abraça maior circunferência que os outros.⁶⁴⁶ Com isso, Nunes compreende que a medida dos ângulos é dada pelas partes da circunferência e pelos raios “vindos da coisa vista”.

Figura 18- Filipe Nunes. Circunferência ocular.



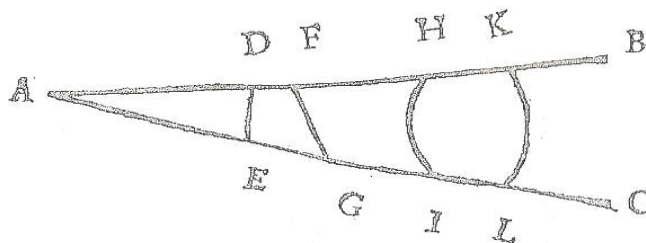
Fonte: NUNES, Philippe. *Arte da pintura, Symmetria e Perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdotório*. Porto: Paisagem, 1982.

⁶⁴⁶ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdotório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 80.

A partir das questões anteriores, é possível inferir que existia uma diferença entre a percepção e a representação, pois, enquanto na primeira a projeção se dá na superfície côncava ou retina, na segunda a projeção ocorre em uma superfície plana. Outra questão que marca as diferenças existentes, é que a perspectiva linear projeta retas como retas, enquanto o nosso olhar apercebe-se estas como curvas convexas. Ao olharmos um edifício pelo ponto de vista da percepção, observa-se que as ortogonais ou as retas, as quais comporiam uma imagem perspectivada, são substituídas por traçados de curva.⁶⁴⁷ Assim, estabelece-se uma diferenciação ao considerar o centro da projeção como côncava ou plana, no caso, Filipe Nunes compreendeu o centro da projeção como uma esfera, tal como os antigos.

Seguindo as proposições de Bárbaro, e a mesma ordem de exposição do *La pratica Della Perspectiva*, Filipe Nunes ilustrará outro postulado de Euclides, o qual versa sobre “as coisas que são vistas sobre ângulos iguais, aparecem iguais.”⁶⁴⁸ Com as mesmas palavras de Bárbaro,⁶⁴⁹ Nunes afirma que os objetos com grandezas diferentes, aparecem iguais quando vistos por baixo de ângulos iguais são idênticos. A figura 19 (FIG.19) ilustra tal postulado, pois se vê que o olho é representado por **A**, no qual se forma o ângulo **BAC**, que advém dos raios visuais **AB** e **AC**. Considera que **D**, **E**, **F**, **H**, **GH**, **I**, **K**, **L** são grandezas desiguais. Com efeito, embora sejam diferentes, essas grandezas são vistas por um mesmo ângulo, o que as fazem parecerem iguais. Por meio das ilustrações abaixo, conclui-se uma questão importante: as coisas vistas por ângulos iguais aparecem iguais. Após essas colocações, Bárbaro⁶⁵⁰ chama a atenção para um fato importante que Nunes omite: o princípio exposto foi o fundamento da perspectiva dita latina. Abaixo, as figuras expostas no tratado de Filipe Nunes e Daniel Bárbaro (FIG. 20).

Figura 19 - Filipe Nunes. Esquema dos ângulos.



Fonte: NUNES, Philippe. Arte da pintura, Symmetria e perspectiva. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. Porto: Paisagem, 1982.

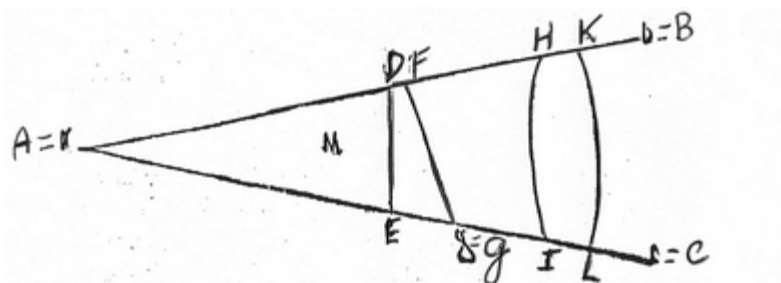
⁶⁴⁷ PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como forma Simbólica*. Tradução: Elisabete Nunes. Lisboa: Arte e Comunicação, 1993. pp 32-35.

⁶⁴⁸ EUCLIDES. *La perspectiva e especularia de Euclides*. Tradução: Pedro Ambrósio Orderiz. Madrid: Alonso Gomes, 1585. p. 3.

⁶⁴⁹ BÁRBARO, Daniel. *La pratica Della Perspectiva* [...] Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569. p. 9.

⁶⁵⁰ BÁRBARO, Daniel. *Ibidem*. p. 9.

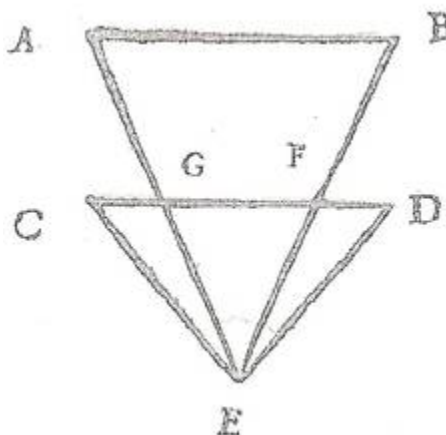
Figura 20- Daniel Bárbaro. Esquema ângulos.



Fonte: BÁRBARO, Daniel. *La pratica Della Perspectiva* [...]. Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569.

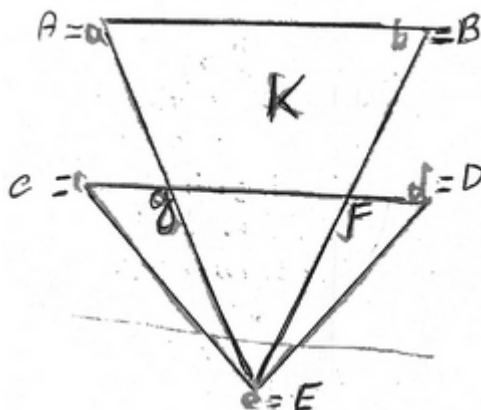
Assim como exposto em *La pratica Della Perspectiva*, Filipe Nunes abordará outro postulado de Euclides, ou seja: as coisas vistas debaixo de ângulos maiores apareceram maiores, em contrapartida, as coisas vistas por ângulos menores apareceram menores. Por meio da ilustração (FIG.21), presente em *Arte da Pintura*, Filipe Nunes elucida sobre a relação entre os ângulos e os objetos. Na FIG.21, considera-se duas grandezas iguais **AB** e **CD**, as quais são vistas **sob** ângulos diferentes. Observa-se que **CD** aparecerá maior que **AB** em função do ângulo **CDE**, que é maior que o ângulo **BCE**. Vê-se que o ângulo **CDE** é o ângulo maior e está mais perto do olho. A partir desse esboço, conclui-se que as coisas que se veem de perto são maiores. Contrariamente a **CD**, a grandeza **AB** aparece menor pelo fato de o ângulo **AEB** ser menor que o ângulo **CEB**. Vê-se também que as grandezas **AB** e **GB** aparecem iguais, pois são vistos por ângulos iguais. Como de praxe, o teórico Dominicano seguirá fielmente, e na mesma ordem, o texto de Daniel Bárbaro, como, também, compilará a ilustração do italiano. (FIG. 22)

Figura 21- Filipe Nunes. Esboço da relação ângulos e grandezas



Fonte: NUNES, Philippe. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982.

Figura 22- Daniel. Esboço da relação ângulos e grandezas



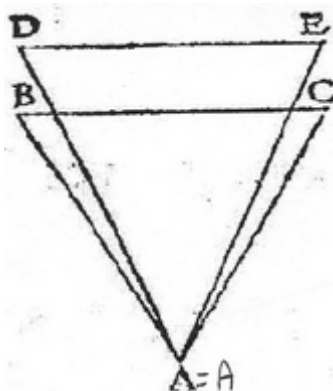
Fonte: BÁRBARO, Daniel. *La pratica Della Perspectiva* [...]. Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569.

O próximo princípio esboçado por Daniel Bárbaro,⁶⁵¹ compilado por Filipe Nunes, baseia-se no II teorema de Euclides, o qual versa sobre a possibilidade de ver o objeto a partir da quantidade de ângulos (II teorema). Seguindo o II teorema de Euclides, Nunes⁶⁵² diz que é possível ver mais claramente as coisas se vistas debaixo de mais ângulos, como também pode ser visto na FIG.21. Para exemplificar essas questões, o Dominicano diz que, considerando duas grandezas iguais, porém distantes entre si, é possível observar que a mais próxima do olho terá um ângulo de visão maior e, em contrapartida, a grandeza mais distante será formada por um ângulo menor. Nota-se que o objeto mais perto do centro do olho ou vértice da pirâmide é caracterizado por um ângulo maior, que poderá ser dividido em mais ângulos e, por isso, é possível ver mais distintamente os objetos mais próximos. Ademais, vê-se que Daniel Bárbaro também ilustrou o teorema II de Euclides pela figura 22, no entanto, é importante recordar a semelhança das figuras 21 e 22 com aquela presente em *La perspectiva e especularia de Euclides* (FIG. 23). Naturalmente, Bárbaro não leu a versão castelhana do texto de Euclides (1585), no entanto, é possível que Filipe Nunes tenha visto as ilustrações do tratado de Euclides (1585) e o da *La pratica Della Perspectiva* (1569). Dessa forma, vê-se que o II teorema ilustra a maneira que se vê por meio de relações geométricas, pois as figuras 21, 22 e 23 apresentam uma semelhança de triângulos.

⁶⁵¹ BÁRBARO, Daniel. *La pratica Della Perspectiva* [...] Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569. p. 10.

⁶⁵² NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 82.

Figura 23- EUCLIDES. Figura que ilustra o segundo teorema.



Fonte: EUCLIDES. *La perspectiva e especularia de Euclides*. Tradução: Pedro Ambrósio Orderiz. Madrid: Alonso Gomes, 1585.

Observa-se que Daniel Bárbaro expõe uma breve reflexão após apresentar cada um de seus princípios, no entanto, Filipe Nunes não se apropria de nenhum deles. Diferentemente do nosso tratadista português, Bárbaro esboça uma preocupação em ver a perspectiva *naturalis* como uma base para as discussões científicas sobre a ilusão tridimensional. O pesquisador Fumikazu Saito destaca a relevância do texto de Euclides para outros tratados:

Mas o que cabe aqui observar é a importância que teve a *Óptica* de Euclides na elaboração da teoria da representação do espaço. Tal importância, entretanto, não repousa no fato de que os estudiosos naquela época tivessem assumido os pressupostos geométricos de Euclides e tê-los aplicado, prontamente, ao mundo real. Mas no debate que conduziu os estudiosos do século XVI sobre a estreita conexão existente entre as teorias de visão e de representação na elaboração da perspectiva linear⁶⁵³.

Bárbaro refletiu sobre algumas proposições do tratado de Euclides e as ilustrou. Aliás, fica evidente que o segundo foi fonte para o primeiro – como ocorria comumente no século XVI – e que ambos serviram a Filipe Nunes. Considerando essas questões, em certa passagem de *Arte da pintura, Symmetria e Perspectiva*, Filipe Nunes passa a citar exclusivamente Euclides. Poder-se-ia indagar: Filipe Nunes poderia ter usado somente Euclides, ao invés de usar Daniel Bárbaro, que também se inspirou no matemático grego? A resposta é negativa, uma vez que o teórico Dominicano usou o tratadista italiano, e isso se comprova por três fatores: em primeiro lugar, porque reescreve com as mesmas palavras os princípios abordados; em segundo, pelo fato de usar as ilustrações que se encontram presentes em Bárbaro, mas que não estavam no tratado de Euclides e, o terceiro e último fato, por Nunes seguir exatamente a mesma ordem de apresentação de *La pratica Della Perspectiva*.

⁶⁵³ SAITO, Fumikazu. Geometria e óptica no século XVI: a percepção do espaço na perspectiva euclidiana. *Revista Educação matemática, pesquisa*. v 10, nº 2, pp. 386-416, São Paulo, 2008. p. 383. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/emp/article/view/1334>>. Acesso em: 12 out. 2013.

Acredita-se que Filipe Nunes tenha deixado de citar Daniel Bárbaro por não ter compreendido suas questões, as quais se complexificam.

Ao longo de *La pratica Della Perspectiva*, Daniel Bárbaro pensará na aplicação da matemática na construção do espaço virtual e, além disso, tenciona em ensinar sua aplicação. Em contrapartida, Filipe Nunes, assim como Euclides, centrará suas colocações no olho, desconsiderando a construção do espaço virtual ou perspectivado. A complexidade das colocações de Bárbaro⁶⁵⁴, e o desconhecimento destas por parte de Nunes, é esboçada em um trecho que o Dominicano compila sem refletir. Neste, demonstra-se a maneira de se fazer as arquiteturas fingidas, no entanto, é notório que Nunes trouxe ao seu tratado esse trecho, embora não tenha compreendido a prática e nem a teoria dele:

De onde, quando fizerdes alguma Arquitetura em algum painel, haveis de tomar o ponto do meio da quadratura ou circunferência, sendo redondo, e dai haveis de lançar às linhas direitas às parte de fora por onde elas alinharem, por ai ficarão lançados os filetes, os frisos altos, como dos pedestais baixos, digo os do lado e não os fronteiros que esses se lanção a vontade de quem faz Arquitetura. Mas notai que este ponto muitas vezes é necessário para que se punha ao lado do painel ou onde melhor esteja, mas as linhas sempre alinharam dele e o vão buscar⁶⁵⁵

Tendo em vista o trecho citado, observa-se que Filipe Nunes lançou mão deste por acreditar que ensinaria aos que lessem seu tratado, pois, como foi dito por ele no prólogo,⁶⁵⁶ não havia quem tratasse sobre essa matéria em Portugal naquele período. Nota-se que essa proposição é colocada de uma forma inesperada no texto, pois, na verdade, Nunes tencionava dar aplicação aos princípios Euclidianos que foram apresentados anteriormente. Essa constatação acaba até sendo um paradoxo, pois, embora os princípios euclidianos fundamentassem a perspectiva linear, era impossível aplicá-los. Esse fato demonstra que Nunes não refletiu sobre *La pratica Della Perspectiva*, dado que, se assim o fizesse, compreenderia que o italiano referenciou Euclides, mas não com a intenção de aplicar seus teoremas na construção de uma pintura. De fato, o teórico Dominicano não entendeu a diferença que existiriam entre a óptica Euclidiana e a perspectiva *artificialis*.

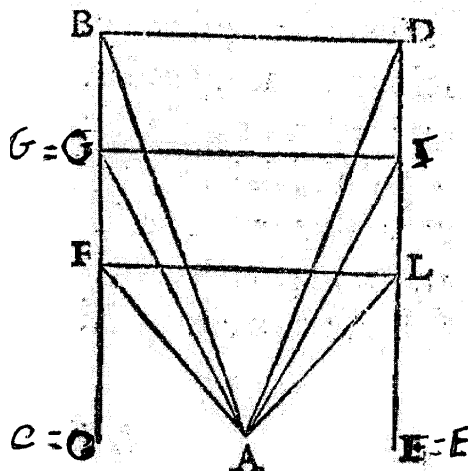
O último pressuposto de *La pratica Della Perspectiva*, usado por Filipe Nunes, ilustra o teorema XII de Euclides (FIG.24), o qual se refere à relação entre a grandeza dos objetos e o lugar dos raios visuais.

⁶⁵⁴ BÁRBARO, Daniel. *op.cit.* p. 10.

⁶⁵⁵ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdotório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 84.

⁶⁵⁶ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdotório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 69.

Figura 24 – Euclides. Ilustração teorema XII.



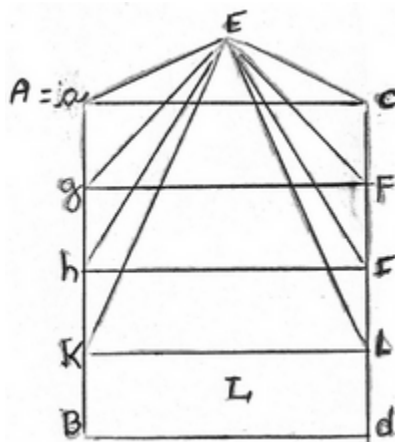
Fonte: EUCLIDES. *La perspectiva e especularia de Euclides*. Tradução: Pedro Ambrósio Orderiz. Madrid: Alonso Gomes, 1585.

Seguindo exatamente as colocações de Daniel Bárbaro (FIG 26), Filipe Nunes⁶⁵⁷ demonstra por meio da (FIG. 25) o XII teorema de Euclides ao comentar que: Considerando uma figura retangular e o olho como E, imagina a seguinte questão: os lados da figura **AB** e **CD**, que se encontram distantes, parecem aproximar-se ou estreitar-se à medida que ficam mais próximos do olho. A mesma relação se aplicará nas linhas **AC**, **GF**, **HI**, **KL** e **BD**. Observa-se que a linha **BD** aparece mais próxima a linha **KL**. Já a linha **KL** está mais próxima da **HI**, do que a linha **BD**. A linha **HI** encontra-se mais próxima do **GF** do que da linha **KL**. Já a linha **GF** está mais próxima da **AC** do que **HI**. Dessa forma, vê-se que **BD**, por estar mais distante, possui um ângulo menor que o **KL**. **KL** tem um ângulo menor do **HI**. **GF** tem um que tem o ângulo maior do que **HI**. **GF** tem um ângulo menor que **AC**, o qual tem um ângulo maior. Do mesmo modo, as partes da linha **AB** e **CD**, que se encontram mais longe, parecem se aproximar mais, pois são vistas com menos nitidez por aparecerem sob um ângulo menor (quantidade de raios incidentes é menor). Conclui-se, assim, que quanto mais próximo ao olho, mais distantes as grandezas ficam entre si – como é possível notar na FIG. 25 – pois, o ângulo que se encontra sob os objetos são maiores, sendo que estes podem ser vistos mais nitidamente em função da grande quantidade de raios que os atingem. Em contrapartida, as grandezas mais distantes do olho aproximam-se e não são nítidas pelo fato dos ângulos sob estas serem menores. Essas questões são complementadas pelo teorema II, pois se os objetos estão mais

⁶⁵⁷ NUNES, Philippe. *Ibidem*. p. 83.

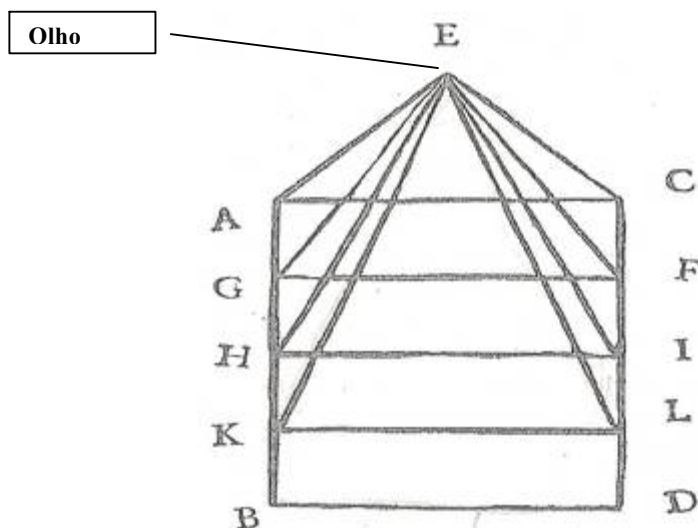
juntos e distantes, estes são formados por um ângulo menor e, logo, não é possível vê-los com distinção, uma vez que parecem se fundir. Tais questões serão demonstradas por meio da FIG. 27.

Figura 25- Daniel Bárbaro. Ilustração teorema 12



Fonte: BÁRBARO, Daniel. *La pratica Della Perspectiva [...]*. Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569.

Figura 26- Filipe Nunes. Ilustração teorema 12



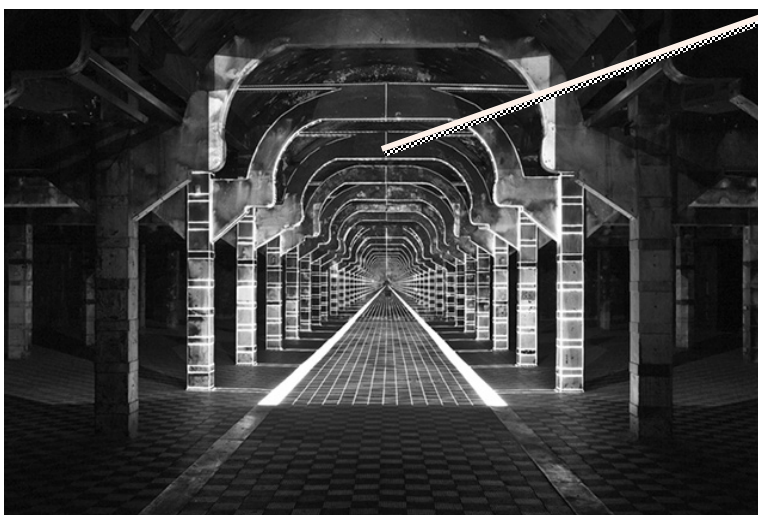
Fonte: NUNES, Philippe. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982.

Após essa colocação supracitada, Daniel Bárbaro tentará demonstrar os efeitos visuais do teorema XII de Euclides. Lembramos que suas proposições restringem-se apenas em definir o teorema, e não aplicá-lo à pintura. Naturalmente que Nunes não entendeu que não era possível aplicar

os teoremas à pintura, pois, como se vê, ele gostaria de demonstrar um conhecimento passível de ser usado pelos pintores. A FIG. 27 ilustra o trecho citado, o qual se encontra no *La pratica Della Perspectiva*, de Bárbaro,⁶⁵⁸ sendo reproduzido igualmente por Filipe Nunes no *Arte da Pintura*.

De onde se vê que se colocar em perspectiva um claustro coberto com colunas. Estando o olho no meio do edificio parecerá que o teto se abaixa e o pavimento se levanta, quanto mais alongamos o olho. Assim, a parede da mão direita parecerá que avizinha-se nas partes remotas da coluna esquerda, em outras palavras, quanto mais longe, mais as colunas se aproximam, as da mão esquerda se avizinham-se as da mão direita, como se vê no Teorema 12 de Euclides. E assim os espaços entre as colunas parecerão mais pequenos por estarem mais longe do olho, de modo que as coisas altas parecerão abaixar-se e as baixas levantar-se. Tudo isso nasce dos ângulos com que se vem as coisas.⁶⁵⁹

Figura 27 - Demonstração do teorema XII de Euclides.



Observa-se que o
teto se levanta e o
pavimento abaixa.

Fonte: < <http://www.pabloalbuena.com/selectedwork/quadratura/>>. Acesso em: 25 Agosto 2011.

A partir da conclusão dessas questões, Filipe Nunes deixa de citar Bárbaro e passa a seguir exclusivamente o IV teorema (FIG.28) de Euclides, presente no *La perspectiva e especularia de Euclides*.⁶⁶⁰ O tratadista português, por sua vez, aborda o seguinte princípio: grandezas iguais e longes entre si aparecerão menores se postas sobre uma mesma linha reta. Na FIG.29, representada por um triângulo retângulo, considera-se as grandezas iguais **BC**, **CD** e **DE** postas sobre a linha **BE** (linha) e **A** como sendo o olho, do qual proveem os raios visuais **AB**, **AC**, **AD** e **AE**. Vê-se que **AB** forma um ângulo reto do triangulo retângulo **ABE**. O ângulo **BAC** é maior que o ângulo **CAD** e, por

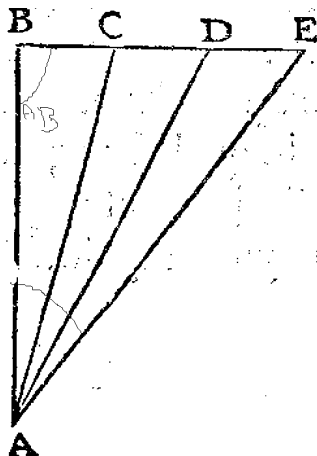
⁶⁵⁸BÁRBARO, Daniel. *La pratica Della Perspectiva* [...] Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569. p. 10.

⁶⁵⁹NUNES, Philippe. *op. cit.* p.84.

⁶⁶⁰EUCLIDES. *La perspectiva e especularia de Euclides*. Tradução: Pedro Ambrósio Orderiz. Madrid: Alonso Gomes, 1585. p. 7.

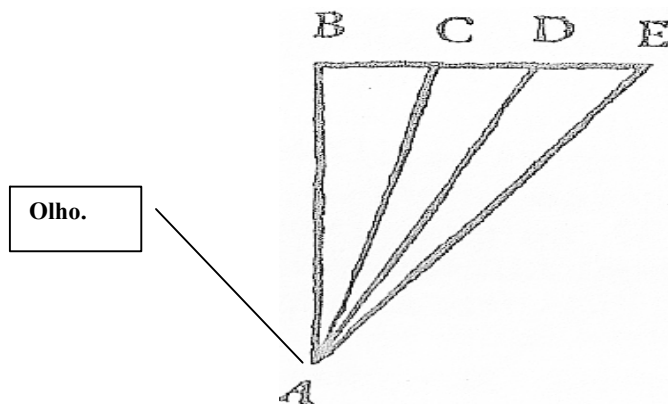
sua vez, o ângulo CAD é maior que o ângulo DAE . Assim, o tamanho de BC será maior que CD (em função do ângulo), que será maior que DE e assim por diante.⁶⁶¹ A partir disso, conclui-se que o que determina a dimensão dos objetos são os ângulos, e não a distância.

Figura 28- Euclides. Ilustração do Teorema IV



Fonte: EUCLIDES. *La perspectiva e especularia de Euclides*. Tradução: Pedro Ambrósio Orderiz. Madrid: Alonso Gomes, 1585.

Figura 29- Filipe Nunes. Ilustração teorema IV de Euclides.



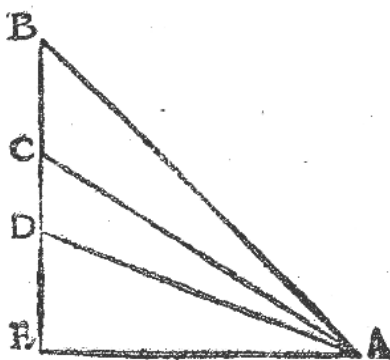
Fonte: NUNES, Philippe. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982.

O próximo item abordado por Filipe Nunes, o autor descreve o teorema VII de Euclides⁶⁶² (FIG. 30) com as mesmas palavras daquelas presentes no *La perspectiva e especularia de Euclides*.

⁶⁶¹ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. *Apud*: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 85.

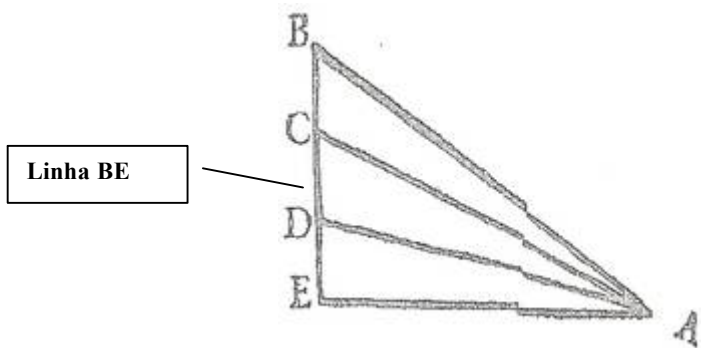
Nesse postulado encontra-se o princípio de que as grandezas iguais, se colocadas em uma linha reta (**BE**), aparecem desiguais ao serem postas ao lado da outra, mas distantes entre si. Na figura 31, considera-se as grandezas iguais **BC**, **DE** – que se encontravam na sobre a linha **BE** – e o olho **A**, do qual saem os raios visuais: **AB**, **AC**, **AD**, **AE**. Com efeito, observa-se que **ED** aparecerá maior que **BC**, pois o ângulo reto **BEA** é maior que o ângulo **EAD**.⁶⁶³ Sendo assim, nota-se que as grandezas aparecerem desiguais em função dos ângulos, demonstrando novamente que as dimensões dos objetos estão subordinadas aos ângulos e não ao efeito de proporcionalidade.

Figura 30- Euclides. Ilustração do teorema VII.



Fonte: EUCLIDES. *La perspectiva e especularia de Euclides*. Tradução: Pedro Ambrósio Orderiz. Madrid: Alonso Gomes, 1585.

Figura 31- Filipe Nunes. Ilustração teorema VII de Euclides



Fonte: NUNES, Philippe. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982.

⁶⁶²EUCLIDES. *La perspectiva e especularia de Euclides*. Tradução: Pedro Ambrósio Orderiz. Madrid: Alonso Gomes, 1585. p. 10.

⁶⁶³NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 86.

Após demonstrar os teoremas citados acima, Filipe Nunes⁶⁶⁴ faz um breve resumo dos princípios Euclidianos em *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva*, esboçando que:

- Os raios que saem dos olhos por linha direita e vão para o objeto estão separados por alguma distância.

- Veem-se somente aquelas coisas cujos raios visuais atingem. As coisas vistas por mais ângulos são vistas de modo mais distinto ou mais nítido.

- As coisas ou objetos vistos por ângulos maiores aparecem maiores. O contrário também é válido, ou seja, coisas vistas por ângulos menores aparecem menores. As coisas vistas por ângulos iguais também apareceram iguais.

- As coisas vistas por raios visuais que dobram para a direita aparecerão à direita. As coisas vistas por raios visuais que dobram para a esquerda aparecerão à esquerda.

- As coisas vistas por raios mais altos aparecerão mais altas. As coisas vistas por raios mais baixos aparecerão mais baixas.

Observa-se que Filipe Nunes seguiu o mesmo procedimento que Daniel Bárbaro,⁶⁶⁵ porquanto este fez um resumo dos princípios Euclidianos no início do seu tratado. Na verdade, seriam os fundamentos da perspectiva *naturalis*.

Os postulados XIII e XIV de Euclides⁶⁶⁶ dizem respeito à percepção que o observador mantinha para com a grandeza dos objetos e a posição dos raios visuais. Filipe Nunes,⁶⁶⁷ seguindo o teorema XIII de Euclides, orienta por meio da FIG.32 que: considere as grandezas iguais **BC**, **DE**, **FG**, as quais estão postas debaixo do olho **A**; a partir do olho saem os raios visuais **AB**, **AD**, **AF**. Nota-se que o raio **AB** estará mais alto que outros logo, o ponto **B** estará igualmente mais alto que os pontos **D** e **F** e, por conseguinte, o raio **BC** também estará mais alto que **DE** e este mais que **FG**. A partir dessas colocações, é possível inferir que as grandezas iguais, quando postas debaixo do olho, as que se encontram distantes aparecerão mais altas. A FIG. 33, presente no teorema *La perspectiva e especularia de Euclides*, ilustra este teorema XII.

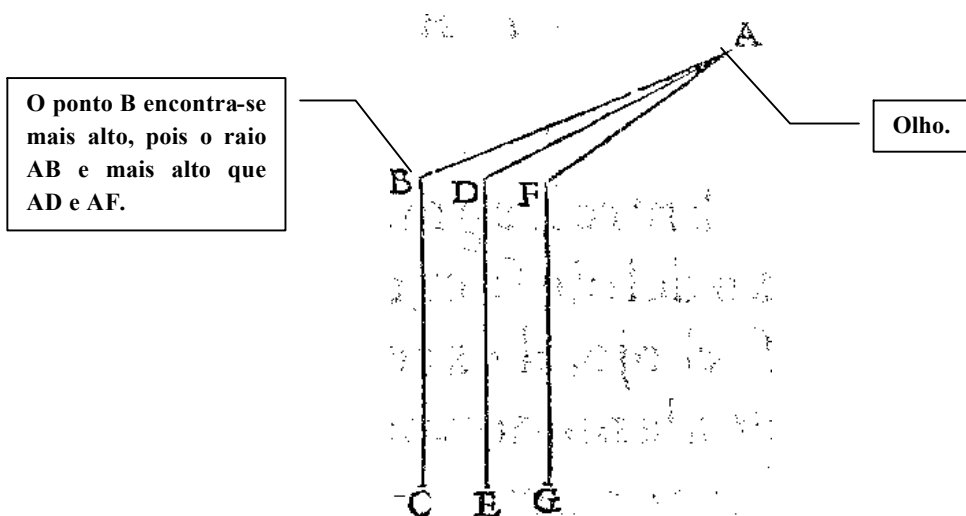
⁶⁶⁴ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. *Loc. cit.*

⁶⁶⁵ BÁRBARO, Daniel. *La pratica Della Perspectiva* [...] Venezia: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569. p. 8.

⁶⁶⁶ EUCLIDES. *La perspectiva e especularia de Euclides*. Tradução: Pedro Ambrósio Orderiz. Madrid: Alonso Gomes, 1585. pp. 13-14.

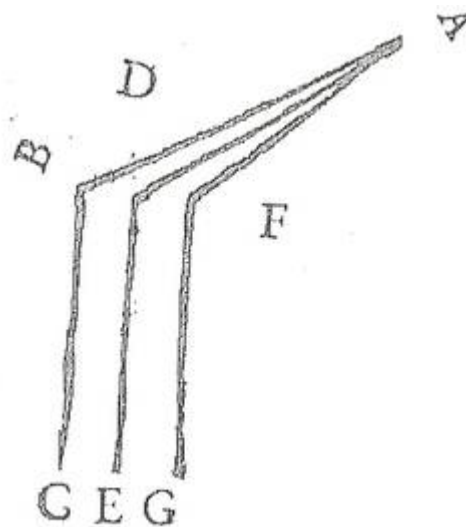
⁶⁶⁷ NUNES, Philippe. *op.cit.* pp. 91-92.

Figura 32- Euclides. Ilustração teorema XIII.



Fonte: EUCLIDES. *La perspectiva e especularia de Euclides*. Tradução: Pedro Ambrósio Orderiz. Madrid: Alonso Gomes, 1585.

Figura 33- Filipe Nunes. Ilustração teorema XIII.



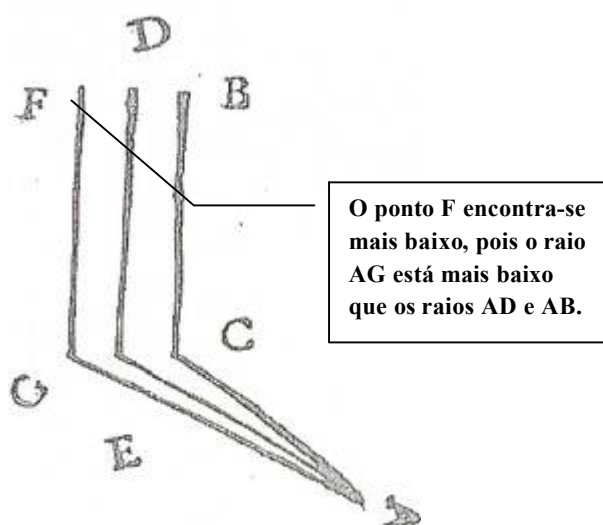
Fonte: NUNES, Philippe. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982.

A seguir, Filipe Nunes⁶⁶⁸ expõe o teorema XIV, cuja proposição é semelhante ao teorema anterior. Na figura 34, presente no tratado de Filipe Nunes e também presente no *La perspectiva e especularia de Euclides* (FIG.35), considera-se as grandezas iguais **BC**, **DE**, **FG**, as quais são vistas pelo olho A. A partir do ponto do olho, saem os raios visuais **AC**, **AE**, **AG**. Observa-se que o raio

⁶⁶⁸ NUNES, Philippe. *op.cit.* p.88.

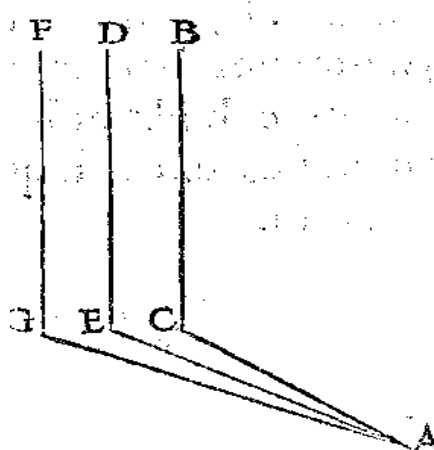
AG está mais baixo em relação aos outros e, por isso, o ponto **G** está encontrar-se-á mais baixo em relação aos outros. Por sua vez, o raio **FG** parecerá mais baixo que **DE** e, este, mais que **BC** em função de o ponto **F** estar mais baixo que o **D**, que, por sua vez, está mais baixo que **C**. Com essas considerações, observa-se que, entre as grandezas iguais postas sobre o olho, as que estão mais distantes parecem mais ser mais baixas.

Figura 34- Filipe Nunes. Ilustração teorema XIV.



Fonte: NUNES, Philippe. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982.

Figura 35- Euclides. Ilustração teorema XIV



Fonte: EUCLIDES. *La perspectiva e especularia de Euclides*. Tradução: Pedro Ambrósio Orderiz. Madrid: Alonso Gomes, 1585.

É possível perceber que os teoremas XIII e XIV encontram-se nas proposições de Filipe Nunes, que se encontram exemplificadas na FIG. 27. Com efeito, a ideia de que as grandezas iguais aparecem mais altas com o aumento da distância, encontra-se perceptível quando o pavimento da FIG. 27 se levanta. Em contrapartida, o pressuposto de que as grandezas iguais aparecem mais baixas a medida em que a distância aumenta, está exposto quando o teto desce. É possível concluir que o tratadista português apenas demonstrou aquilo que entendeu como perspectiva, pois os princípios esboçados acima dizem respeito à forma pela qual a percepção visual ocorria. Embora essa questão fosse subsídio àqueles teóricos que desejam construir um espaço virtual, era impossível que Filipe Nunes tenha ensinado artifícios para colocar um objeto tridimensional em um espaço bidimensional, uma vez que os princípios euclidianos não seriam um artifício para a criação de uma ilusão (pictórica). Por essa razão, compreende-se que o teórico Dominicano não ensinou a perspectiva, pois o leitor que apreciasse seu tratado não poderia apreender as técnicas da perspectiva *artificialis* ou construir um espaço perspectivado.

A partir do que foi discutido, entende-se que Filipe Nunes chamou a atenção para um conhecimento importante, mas não ensinou a nem a teoria, nem a prática da perspectiva *artificialis*, pois, na verdade, ele discorreu sobre a perspectiva *naturalis*, ou seja: a visão. Filipe Nunes embora abordasse uma atividade de ensino, ele acabou por sistematizar um conhecimento proveniente da óptica, explicando o processo da visão por meio da geometria, tal como Euclides. Por conseguinte, entende-se que Nunes não compreendia o artifício matematizado para criar uma ilusão e, por isso, não entendeu a diferença entre perspectiva *artificialis* e perspectiva *naturalis*. Levando em conta esses aspectos, percebe-se que o texto de Nunes ocupa um lugar importante, já que foi um dos únicos textos, senão o único, a comentar sobre a perspectiva no século XVII. O pesquisador Magno Mello⁶⁶⁹ confirma esse cenário ao dizer que não haveria uma integração entre a teoria prática nas oficinas e sua direta relação com a aplicabilidade da teoria perspéctica.

A representação perspéctica de Filipe Nunes dentro da relação entre arte e ciência

Tendo em vista os argumentos apresentados no subcapítulo anterior, vê-se que o fato de Filipe Nunes não entender a perspectiva *artificialis* não pode ser visto como algo negativo. As colocações

⁶⁶⁹ MELLO, Magno Moraes. O tractado do jesuíta Inácio Vieira e sua relação com a pintura de falsa arquitetura. In: Congresso Internacional do Barroco Ibérico- Americano, 4, 2006, Ouro Preto. *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibérico-Americano*. Ouro Preto, 2006. pp. 202-203.

do historiador Pierre Thuiller⁶⁷⁰ confirma essa proposição, porquanto, para tal autor, em muitos estudos sobre a perspectiva para um discurso de racionalidade, que remete à suposta existência de um único modelo de perspectiva, no caso, a perspectiva *artificialis*, a qual teve sua sistematização por Alberti no século XV. Observa-se que o discurso que advoga pela “racionalidade absoluta” negligencia outras experiências vivenciadas, como aquela da *perspectiva naturalis*, denominando-as de “primitivas”, já que considera que existiria somente uma racionalidade, no caso, aquela construção perspectivada “inventada” pelos italianos no século XV. Diante desses posicionamentos negativos, defende-se que é importante valorizar os processos de construção da perspectiva teórica em Portugal e, nesse sentido, o texto de Filipe Nunes encontrava-se nesse processo. Por isso, é inconcebível colocá-lo como menor por não ter compreendido a perspectiva *artificialis*.

É importante ressaltar que o universo científico, artístico e cultural de Filipe Nunes determinou suas escolhas. O historiador Magno Mello⁶⁷¹ ressalta que a perspectiva em Portugal foi caracterizada por um processo operativo e não de mera aplicabilidade de preceitos ou normas matemáticas, isto é, que as experiências, os conhecimentos e as aprendizagens adquiridos nas oficinas influenciaram os pintores a construir especialmente seus motivos, assim como os teóricos que escreveram sobre ela, como é o caso de Filipe Nunes. Do mesmo modo que este, outros teóricos – com Albrecht Dürer – tiveram como filtro para a apreensão da concepção perspectiva suas características culturais e experiências. O pesquisador Pedro João Xavier⁶⁷² confirma essas questões ao dizer que, paralelamente a matematização que ocorria da perspectiva, Dürer optou por desenvolver meios alternativos de representação, como o perspectógrafo, sem o suporte geométrico. Ainda sobre as maneiras diferentes de compreender a perspectiva, Pierre Thuillier diz que: “[...] outros métodos e outras linguagens teóricas, em troca, podem muito bem convir a sociedade ou indivíduos que façam outra imagem do mundo e da vida.”⁶⁷³

Diante do que foi dito, é importante dizer que Filipe Nunes buscou entender a perspectiva por seus meios e por aquilo que estava disponível artisticamente e culturalmente. A perspectiva foi criativamente transformada a partir do momento em que se difundiu pela Europa e em parte devido às novas possibilidades que oferecia aos artistas em posse de notáveis qualidades intelectuais, mas,

⁶⁷⁰ THUILLIER, Pierre. *De Arquimedes a Einstein: a fase oculta da invenção científica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. *Passim*.

⁶⁷¹ MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva Pictorum as arquiteturas ilusórias nos tetos pintados em Portugal no século XVIII*. 2002. Tese (Doutoramento) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade de Nova Lisboa, Lisboa.

⁶⁷² XAVIER, João Pedro. A contribuição de Dürer para perspectiva linear. *Boletim da APROGED*, Porto, n. 24, p. 19-26, set./2005. p. 2. Disponível em: <http://sigarra.up.pt/faup/pt/publs_pesquisa.FormView?P_ID=3624>. Acesso em: 13 mai. 2013

⁶⁷³ THUILLIER, Pierre. *De Arquimedes a Einstein- a fase oculta da invenção científica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. p. 23.

também reflete, ao mesmo tempo, a sua posição de um novo cidadão em um país de adoção.⁶⁷⁴ Usando uma expressão de Kemp,⁶⁷⁵ *a perspectiva tornou-se um cidadão naturalizado, falando com sotaque estrangeiro*. Essa concepção de perspectiva assemelha-se àquela do filósofo Ernest Cassirer,⁶⁷⁶ o qual considera que existiriam várias formas simbólicas do homem compreender o mundo. Já o pesquisador Hubert Damisch⁶⁷⁷ complementa esse raciocínio, ao comentar que a filosofia das formas simbólicas pode ser estendida às atividades humanas. Portanto, entende-se que é importante valorizar aquilo que Nunes demonstrou, uma vez que sua forma de expressar a perspectiva era um artifício simbólico que subsidiou o seu entendimento.

Assim, entende-se que Nunes⁶⁷⁸ propôs um caminho possível para compreender a perspectiva, visto que chamou a atenção à inexistência de quem tratasse dessa matéria em Portugal no fim do século XVI. Naquele período, a perspectiva era vista como um conhecimento secreto, pois quem o trouxesse à tona ganharia importância na sociedade. Uma prova de que Nunes queria revelar o “conhecimento secreto,”⁶⁷⁹ encontrava-se no fato dele revelar as fontes que usou para compor os princípios da simetria e ocultar as referências da perspectiva. Para atingir tal objetivo, o Dominicano usa Euclides não como meio, mas como o fim de suas colocações. Em outras palavras: diferentemente dos tratadistas do seu tempo, que utilizavam das reflexões do matemático grego para demonstrar o conhecimento da perspectiva *artificialis*, o tratadista português encontrou em Euclides o próprio fim das suas reflexões por compreender que a perspectiva linear era sinônima da perspectiva *naturalis*, ou seja, simplesmente a ciência da visão.

3.3 A importância da simetria para a pintura

Assim como a perspectiva, é possível entender a simetria por duas vertentes: em primeiro lugar, como um artifício importante da pintura, pois Filipe Nunes ressalta que “Para os mestres podem servir os princípios da perspectiva, por serem tão importantes para o bom uso delas e

⁶⁷⁴ MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva Pictorum as arquiteturas ilusórias nos tetos pintados em Portugal no século XVIII*. 2002. Tese (Doutoramento) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade de Nova Lisboa, Lisboa. p. 369.

⁶⁷⁵ KEMP, Martin. *La Scienza dell'Arte – prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*. Florença: Giunti, 1990. p.157.

⁶⁷⁶ CASSIRER, Ernest. *Filosofia das formas simbólicas III - Fenomenologia do conhecimento*. Tradução: Eurides Avance de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2011..

⁶⁷⁷ DAMISCH, Hubert. *L'origine de la Perspective*. Paris: Flammarion, 1993. p. 28.

⁶⁷⁸ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982.

⁶⁷⁹ A expressão “conhecimento secreto” é usado por David Hockney no livro “Conhecimento Secreto”. HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto*. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

juntamente a simetria de que tanta falta ha nos lineamentos [...].”⁶⁸⁰ A partir dessa citação é possível ver que Nunes, assim como outros de sua época, compreendeu o termo “lineamentos” como as linhas que compunham o corpo humano (ou contorno da figura),⁶⁸¹ em outras palavras, era o delineamento das linhas do corpo humano (contorno da figura) em dado suporte (ou de qualquer objeto). Já a segunda vertente, compreendeu a simetria como um elemento artístico e/ou científico importante na afirmação da pintura como liberal, uma vez que exigiria habilidades intelectuais e matemáticas. Dessa forma, é possível compreender que o tratado *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva* integra um grupo de tratados que tinham por objetivo elevar e equiparar a pintura aos ofícios científicos.⁶⁸²

O fato de Filipe Nunes apenas demonstrar, e não ensinar, a simetria não é estranho, tendo em vista as características que marcaram as teorias das proporções ao longo dos períodos históricos. Em relação a esse aspecto, o historiador francês Pierre Francastel⁶⁸³ destaca que existiriam simetrias artísticas não suscetíveis à aplicação prática. Para corroborar essas questões, o historiador alemão Erwin Panofsky⁶⁸⁴ também chama a atenção para o fato de que teorias das proporções como as de Albrecht Dürer (1471-1528), por exemplo, desenvolveram-se de maneira tão complexa que era impossível ter utilidade artística. Considerando as colocações de Panofsky e Francastel, conclui-se que Nunes seguiu uma tradição que esboçou por diversos momentos a dificuldade de tornar a simetria ou a teoria das proporções como algo prático e aplicável.

A partir do exemplo anterior, é possível dizer que Filipe Nunes baseou-se na tradição que estudou as proporções humanas e, por isso, torna-se importante discorrer sobre alguns aspectos da teoria das proporções. Segundo Panofsky,⁶⁸⁵ as proporções podem ser definidas, como: “[...] entendemos um sistema de estabelecer as relações matemáticas entre as diversas partes de uma criatura viva, particularmente dos seres humanos na medida em que esses seres sejam considerados temas de uma representação artística.”⁶⁸⁶ Ademais, o sistema de proporção é permeado pelas relações matemáticas, as quais podem ser expressas pela divisão de um todo, bem como pela

⁶⁸⁰ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 69.

⁶⁸¹ BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, archtetonico* [...]. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 - 1728. 8 v. p. 145 Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/1>>. Acesso em: 30 mar. 2013.

⁶⁸² PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo, Martins Fontes: 2001.

⁶⁸³ FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. Tradução: M.A. Leite de Barros. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 174.

⁶⁸⁴ PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3º Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 145.

⁶⁸⁵ PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3º Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 90-91.

⁶⁸⁶ PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3º Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p.91.

multiplicação de uma unidade. Importante lembrar que essas operações matemáticas tem um substrato o corpo humano. A *Enciclopédia italiana di Scienze, Lettere e Arti*⁶⁸⁷ confirma a dimensão matemática da proporção ao comentar que o conceito de proporção é um conceito matemático, o qual assumiu uma grande importância nas artes visuais e forneceu um complexo sistema de correspondências métricas a poesia e a música. Ademais, a necessidade de fixar a arte em uma normativa técnica e em uma linguagem inteligível, levou os artistas a estabelecerem uma relação de proporção em suas formas, seja de modo intuitivo, seja de forma teórica.

Observa-se ainda que Erwin Panofsky⁶⁸⁸ propõe duas possibilidades diferentes de chegar a uma teoria das medidas humanas, ou seja: as proporções objetivas e técnicas. Para definir de forma mais clara essas duas formas, Panofsky diz que:

Qual é a relação normal entre o comprimento do antebraço e comprimento do corpo inteiro de uma pessoa tranquilamente parada diante de mim? e a pergunta: “Como farei a escala do comprimento que corresponde ao do antebraço com relação ao corpo inteiro, em minha tela, bloco ou mármore?”. A primeira é uma pergunta sobre proporções objetivas – uma questão cuja resposta precede a atividade artística. A segunda é uma questão de proporções técnicas – uma pergunta cuja resposta reside no processo artístico; e ela só pode ser proposta e resolvida quando a teoria das proporções coincide com (ou é até subserviente a) uma teoria da construção.⁶⁸⁹

Entende-se que Filipe Nunes integra a tradição da teoria das proporções em função das fontes presentes em *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*, uma vez que estas legaram as concepções da teoria das proporções da Antiguidade. Além do I Livro⁶⁹⁰ de Dürer, que norteou o processo de criação das proporções no tratado de Filipe Nunes, vê-se que o arquiteto romano da Antiguidade, Vitrúvio, também foi fonte para *Arte da pintura, Symmetria e Perspectiva*. Dessa forma, percebe-se as referências de Dürer e Vitruvius, presentes no texto de Filipe Nunes, deram ênfase ao ponto principal do método greco-romano, isto é, consideraram a diferenciação orgânica que existiria entre os membros do corpo e como essas partes relacionavam-se entre si e com o todo.⁶⁹¹

Considerando o fato que Filipe Nunes encontrava-se na teoria das proporções gregas para a construção de *Arte da pintura, Symmetria e Perspectiva*, é importante lembrar-se das colocações do teórico grego Polycleto (460 a.C -420-410 a.C), cuja abordagem consistiu em relacionar as

⁶⁸⁷ Enciclopédia italiana di Scienze, Lettere e Arti. Roma: L' Istituto Treccani, [1925?].

⁶⁸⁸ PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3º Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p.91.

⁶⁸⁹ PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3º Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 91.

⁶⁹⁰ PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3º Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 103.

⁶⁹¹ PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3º Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 102.

proporções entre os dedos, entre os dedos e as mãos, entre as mãos e o antebraço e assim por diante. Vê-se que essa relação pode ser expressa por meio de frações ordinárias. Além de Polycleto, o arquiteto romano Vitruvius também utilizou as frações ordinárias do comprimento do corpo humano, estabelecendo dados efetivos e numéricos a respeito das proporções humanas. Tendo isso em vista, Panofsky⁶⁹² afirma que as frações ordinárias eram o único símbolo legítimo para demonstrar as relações das quantidades comensuráveis. Um exemplo do legado do arquiteto romano encontra-se nas definições que cunhou, ao dizer que:

- Face (da raiz dos cabelos até o queixo) = 1/10 do comprimento total;
- Mão (do pulso até a ponta do dedo médio) = 1/10;
- Cabeça (do topo até o queixo) = 1/8;
- Centro do pescoço até a raiz dos cabelos = 1/6;
- Centro do pescoço até o topo da cabeça = 1/4;
- Comprimento do pé = 1/6;
- Largura do peito = 1/6.⁶⁹³

É fulcral dizer que, embora hoje o termo simetria e proporção carreguem o mesmo sentido, nota-se que nem sempre foi assim. Vê-se que essa questão comprova-se na teoria da arquitetura de Vitruvius, pois nela as definições de *symmetria* e *proportio* são diferentes. O primeiro termo refere-se à harmonia entre os membros do corpo humano e a correspondência métrica de cada membro em relação ao aspecto total. Em outras palavras: a *symmetria* pode ser vista como princípio estético, o qual privilegia a relação recíproca entre os membros e a harmonia entre as partes e o todo. Em contrapartida, a *proportio* diz respeito ao método pelo qual as relações harmoniosas, que a *symmetria* define, são pensadas em uma tela, bloco ou mármore.⁶⁹⁴

Considerando a diferença que Vitruvius estabeleceu entre a *proportio* e a *symmetria*, acredita-se que Filipe Nunes não compreendeu a diferença que existiu entre estes termos. Nas colocações do tratadista Dominicano, é possível perceber a equivalência das definições dos dois termos, pois, para Nunes: “Symmetria nome Grego, quer dizer proporção conveniente que há nas partes e membros humanos.”⁶⁹⁵ Analisando *Arte da pintura, Symmetria e Perspectiva*, é possível dizer que o religioso não adentrou nas discussões referentes às medidas do corpo humano, pois seus contemporâneos, caso

⁶⁹² PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3º Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. *Loc. cit.*

⁶⁹³ PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3º Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 104.

⁶⁹⁴ PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3º Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. pp. 105-106.

⁶⁹⁵ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 91.

de Dürer,⁶⁹⁶ sabiam a diferença entre simetria e proporção. Assim, acredita-se que o conceito de simetria permeou as colocações de Filipe Nunes foi o clássico, ou seja, aquele que compreendeu a relação harmoniosa entre as partes e o todo. Ademais, vê-se que os tratados referenciados por Filipe Nunes para construir sua concepção de simetria basearam no conceito clássico de simetria. O próprio título do tratado de Filipe Nunes sugere a ideia da simetria clássica: *Das partes em que se divide um corpo humano na pintura e na escultura*. Pierre Francastel⁶⁹⁷ também comenta que a simetria, para a arte grega, relacionava à regularidade dos corpos à proporção. Outro fator que comprova que Nunes seguiu um cânone clássico é sua preocupação em diferenciar a simetria de homens, mulheres e crianças, uma vez que o cânone das proporções gregas considerava a flexibilidade orgânica do corpo humano ou a diversidade que este apresentava.⁶⁹⁸ Assim, entende-se que o *Arte da Pintura* esboçou, ainda que Filipe Nunes não tivesse consciência disso, a concepção grega de simetria.

A *Symmetria* de Juan D'Arfe

Para definir a simetria, observa-se que Filipe Nunes fundamenta-se em algumas fontes para compor *Arte da pintura, Symmetria e Perspectiva*. Diferentemente de quando aborda a representação perspetiva, o tratadista português faz referências às fontes que utiliza para tratar das proporções humanas. O trecho abaixo sintetiza o que Filipe Nunes propôs.

Tratarão desta arte Alberto Durero, em quatro livros que compôs de simetria. João Darfe no livro que fez da Geometria, Daniel Bárbaro na oitava parte de sua perspectiva, cap I, Vitruvio, lib 3 cap.I. E o que deles tirei mais necessário é o seguinte.⁶⁹⁹

Dentre os autores citados por Nunes, encontra-se o arquiteto e escultor espanhol Juan D'Arfe e Villafane (1535-1603). De acordo com o pesquisador Antônio Bonet Correia,⁷⁰⁰ D'Arfe y Villafañe fora escultor de ouro e prata, artífice dos assentos das catedrais de Ávila, Valladolid, Sevilha e autor de tratados de arte teóricos e práticos. Ademais, os seus conhecimentos intelectuais e científicos são

⁶⁹⁶ PANOFKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 105.

⁶⁹⁷ FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. p. 173.

⁶⁹⁸ PANOFKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. P. 109.

⁶⁹⁹ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. *Loc. cit.*

⁷⁰⁰ CORREA, Antônio Bonet. *Figuras e modelos e imágenes em los tratadistas españoles*. Alianza Forma: 1993. pp. 37-38.

justificados pelo lugar que ocupou na cultura espanhola. Nesse nicho cultural, outros teóricos espanhóis também se destacariam por abordar as proporções humanas, caso de Diego Sagredo (1490-1528), que publicou *Medidas Del Romano* em 1526.

Além do lugar que o escultor Juan D'Arfe ocupou no ambiente artístico cultural espanhol, chama a atenção o fato de sua vocação artística encontrar-se em sua família, visto que D'Arfe era filho do famoso prateiro Antônio D'Arfe e neto do alemão Enrique D'Arfe, cuja profissão foi a mesma do filho Antônio D'Arfe. O avô do escultor espanhol Juan D'Arfe desempenhou um papel importante na Espanha por ter sido o fundador de uma dinastia de ourives no século XVI.⁷⁰¹

Acredita-se que as influências do pai e do avô marcaram indubitavelmente a trajetória de Juan D'Arfe, as quais se comprovam na publicação de alguns livros e tratados, como *Quinlatador de la Plata, Oro y Piedras* (1572). Por outro lado, existiriam outras obras publicadas por Juan D'Arfe, como os quatro livros que compuseram o *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura*, publicado em Sevilha (1585). O fato de Filipe Nunes ter usado o tratado *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura* pode ser justificado pelas colocações do pesquisador Antonio Bonet Correa,⁷⁰² o qual destaca que dos velhos tratados artísticos publicados na Espanha, o que teria alcançado maior difusão seria este, devido ao seu alto número de edições. Além disso, o êxito alcançado pelo tratado na Espanha pode ser explicado pelo fato de ter reunido em um só compêndio saberes artístico-científicos. Outra característica do tratado que chama atenção é o público ao qual foi destinado, porquanto, ao analisar o prólogo de *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura*, é possível perceber que o tratado foi destinado aos escultores, prateiros ou aqueles que gostariam de ter em mãos as medidas do corpo humano ou das ordens arquitetônicas.

A importância de *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura* na Espanha comprova-se também nas fontes utilizadas por Juan D'Arfe,⁷⁰³ uma vez que este se inspirou em clássicos do período, os quais trataram de medidas seja de ordem arquitetônica, seja do corpo humano. Fazendo um paralelo com o texto de Nunes, é possível notar que as fontes usadas pelo tratadista espanhol eram as mesmas de *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva*, em outras palavras: assim como Juan D'Arfe, Filipe Nunes recorre aos mesmos autores para descrever a simetria, tais como Albrecht Dürer, Daniel Bárbaro e Vitruvius.

⁷⁰¹ CORREA, Antônio Bonet. *Figuras e modelos e imágenes em los tratadistas españoles*. Alianza Forma: 1993. pp 37-38.

⁷⁰² CORREA, Antônio Bonet. *Figuras e modelos e imágenes em los tratadistas españoles*. Alianza Forma: 1993. pp 38-39.

⁷⁰³ Cfr. CORREA, Antonio Bonet. *Figuras e modelos e imágenes em los tratadistas españoles*. Alianza Forma: 1993. p. 55.

Acredita-se que, por meio das fontes usadas, é possível dizer que D'Arfe objetivou demonstrar que a escultura era um elemento perpassado pela matematização. Fazendo um paralelo, vê-se que tanto Filipe Nunes como o tratadista espanhol tinham como objetivo comum afirmar que as artes (pintura e escultura) tinham como base as regras matemáticas. As características históricas culturais justificam a intenção de Nunes e D'Arfe, pois, como se viu, Portugal e Espanha foram marcados pelas lutas dos pintores para a afirmação das artes ditas mecânicas no final do século XVI. Outra característica que justifica a abordagem da simetria e da perspectiva, ao menos para Nunes, é o fato de ver a importância da ordem e das regras para pintura.

Dos quatro livros que compuseram *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura*, o mais importante, sem dúvida, é o segundo, porquanto naqueles são abordadas questões referentes à proporção humana, à medida particular de cada membro e aos escorços destes. É possível notar (além das colocações sobre a simetria), além disso, uma semelhança entre o tratado de Filipe Nunes com o do espanhol, pois ambos usaram das relações matemáticas para demonstrarem a simetria, pois considera-se o fato do *De Varia* “[...] ser um tratado que aborda a matemática, é possível dizer que integrou a história da ciência na Espanha. Acredita-se que durante o século XVI a Espanha destacou-se por produzir obras de matemáticos, como também, por produzir a primeira tradução em castelhano dos *Elementos* de Euclides, em Sevilha (1576).”⁷⁰⁴

Seguindo Juan D'Arfe,⁷⁰⁵ Filipe Nunes⁷⁰⁶ (FIG. 36) utiliza o mesmo desenho presente no tratado do escultor espanhol (FIG.37) para tratar as proporções do corpo humano masculino. As imagens abaixo (FIG. 36 e FIG. 37) demonstram que o teórico Dominicano português orienta que o corpo humano corresponde à medida de dez rostos (parte compreendida entre o nascimento do cabelo até a barba). Para exemplificar, divide-se o corpo em duas partes: superior e inferior. Atribui-se cinco rostos a cada uma destas, sendo a superior compreendida entre a cabeça e o quadril, a inferior, por sua vez, encontra-se entre o quadril e os pés.

Para compreender o que foi dito, é necessário enxergar que Nunes traçou, na FIG. 36, uma linha vertical que secciona o corpo humano em dois planos: direito e esquerdo. A partir dessa definição, vê-se que as costas (que é dividida em duas partes) correspondem à medida de dois rostos. Já os ombros possuem um 1/3 de dois rostos (medida). Sobre a medida dos braços esticados (parte compreendida do sovaco até a ponta do dedo maior), vê-se que cada um corresponde a quatro rostos

⁷⁰⁴ CORREA, Antonio Bonet. *Figuras e modelos e imágenes em los tratadistas españoles*. Alianza Forma: 1993. p. 57.

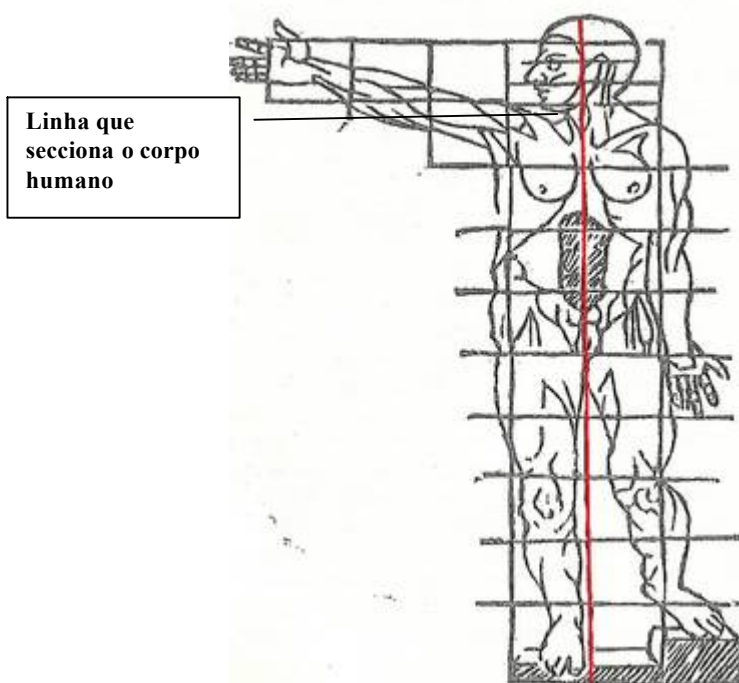
⁷⁰⁵ D'ARFE, Juan. *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura*. Sevilha: Andrea Pescioni Y Juan Leon, 1585. p. 13-14.

⁷⁰⁶ NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, Symmetria e perspectiva. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. pp. 91-92.

(medida). Dessa forma, é possível compreender que a soma de dois rostos (costas a costas) mais oito rostos (quatro de cada braço esticado) tem como resultado, dez rostos. Nunes desconsiderou os cinco rostos da parte inferior (do quadril aos pés) quando os braços encontram-se esticados (quatro rostos em cada um), pois a soma da parte superior é formada por oito braços dos rostos mais dois rostos das costas.

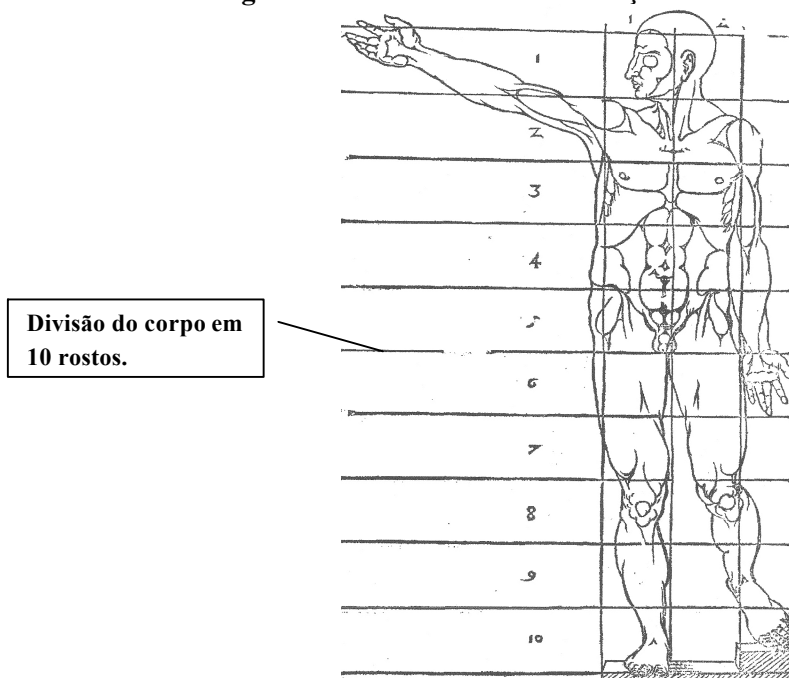
Após justificar o porquê de o corpo humano ser formado por dez rostos, como é possível ver na figura 36, Filipe Nunes descreve sobre as divisões métricas da face. O pescoço largo é formado por $\frac{2}{3}$ da face, em contrapartida, o comprido (parte que corresponde da orelha à garganta) equivale a $\frac{1}{3}$, ademais, sugere-se que a medida da ponta do cabelo (ou início do couro cabeludo) à sobrancelha equivale a $\frac{1}{6}$, medida que também expressa o espaço entre esta e a maçã do rosto. As medidas do nariz e boca também são definidas, porquanto se compreende que o espaço entre a boca e o nariz corresponde a $\frac{1}{3}$ de $\frac{1}{3}$ ($\frac{1}{3} \div \frac{1}{3}$) em outras palavras: pode-se se dizer que é um terço da área entre a orelha e a garganta, que corresponde a $\frac{1}{3}$. Por sua vez, o espaço entre a boca e a barba equivale a $\frac{1}{3}$ de $\frac{2}{3}$ ($\frac{1}{3} \div \frac{2}{3}$) da face.

Figura 36- Filipe Nunes. Ilustração simetria do Homem



Fonte: EUCLIDES. *La perspectiva e especularia de Euclides*. Tradução: Pedro Ambrósio Orderiz. Madrid: Alonso Gomes, 1585.

Figura 37- Juan D'Arfe. Ilustração simetria de homem.



Fonte: D'ARFE, Juan. *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura*. Sevilha: Andrea Pescioni Y Juan Leon, 1585.

Após definir as medidas dos homens, Filipe Nunes⁷⁰⁷ discorre sobre a simetria/proporção das mulheres. Baseando-se em Juan D'Arfe,⁷⁰⁸ Nunes orienta como deve se proceder à construção do corpo feminino a partir de uma convenção, cujo princípio ressalta algumas diferenças em relação à representação do corpo masculino. Vê-se que o teórico orienta que a face feminina deve ter a testa lisa e os olhos mais desviados e grandes, mas não muito abertos. Em relação ao nariz, diz que não deve ser nem tão fino, nem agudo na ponta e nem em forma de losango. A boca, por sua vez, deve ser aberta, mas sem fazer força. A face deve ser mais comprida do que larga, e os seios devem ser desviados e, entre um e outro deve haver um espaço. Retomando os preceitos anteriores, o teórico Dominicano diz que o alto do corpo da mulher é formado por dez rostos (medida), assim como do homem e, além disso, adverte para que não se demonstre os ossos nos membros. Filipe Nunes chama a atenção também para o fato de as ancas (quadril) e a barriga serem maiores que aquelas dos homens. Por sua vez, as pernas femininas deveriam ser grossas, afinando-se à medida que se aproximam dos pés, cujos dedos deveriam ser carnudos. As formas dos braços também são estabelecidas, pois estes não podem ser gordos e nem magros, devendo ser delgados ao aproximarem-se do colo. Por fim, as

⁷⁰⁷ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 93.

⁷⁰⁸ D'ARFE, Juan. *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura*. Sevilha: Andrea Pescioni Y Juan Leon, 1585. pp. 38-39.

mãos devem ser carnudas. Considerando as medidas estabelecidas para as mulheres, é possível notar que, ao contrário das proporções dos meninos e dos homens, Nunes não reproduz a ilustração das medidas das mulheres, conforme (FIG. 38) do tratado de D'Arfe.

Figura 38- Juan' D'Arfe. Ilustração simetria de mulher.



Fonte: D'ARFE, Juan. *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura*. Sevilha: Andrea Pescioni Y Juan Leon, 1585.

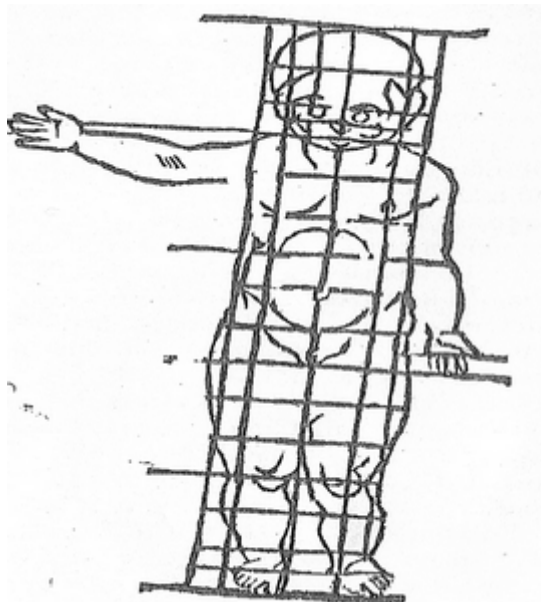
Depois de apresentar o cânone para a representação do corpo humano das mulheres, Filipe Nunes⁷⁰⁹ – baseando-se novamente em Juan D'Arfe⁷¹⁰ – define a simetria que deverá ser usada na representação de meninos ou de crianças. Diferentemente da figura do homem e da mulher, a proporção dos meninos de três anos baseia-se na medida de cinco rostos (FIG. 39 e 40). O primeiro rosto corresponde à parte que vai desde a barba ao alto da cabeça, enquanto os outros quatro são distribuídos entre o corpo e as pernas. Em seguida, o tratadista definirá a relação entre os membros do corpo humano por frações ordinárias, como foi feito por Polycleto e Vitruvius. Assim, o espaço existente entre a superfície da cabeça e a ponta dos cabelos corresponde a $1/3$; da ponta dos cabelos até a sobrancelha existe também $1/3$; e das sobrancelhas até o nariz $1/6$. Ademais, nota-se que da barba ao peito há $2/3$; e do meio do tórax ao nascimento das pernas há uma medida de um rosto (parte que vai desde a barba ao alto da cabeça) e $1/3$. Da palma da mão aos dedos corresponde à medida de $1/3$. Por sua vez, do colo do braço (pulso) ao cotovelo há $2/3$, e do início do antebraço ao

⁷⁰⁹NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, Symmetria e perspectiva. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. pp 93-94.

⁷¹⁰D'ARFE, Juan. *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura*. Sevilha: Andrea Pescioni Y Juan Leon, 1585. p. 40.

sovaco há igualmente $2/3$. Para finalizar, Nunes orienta que para se obter coxas largas é necessário que esta possuísse medidas como $1/3$ e $1/6$.

Figura 39- Filipe Nunes. Ilustração simetria de meninos



Fonte: NUNES, Philippe. Arte da pintura, Symmetria e perspectiva. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. Porto: Paisagem, 1982

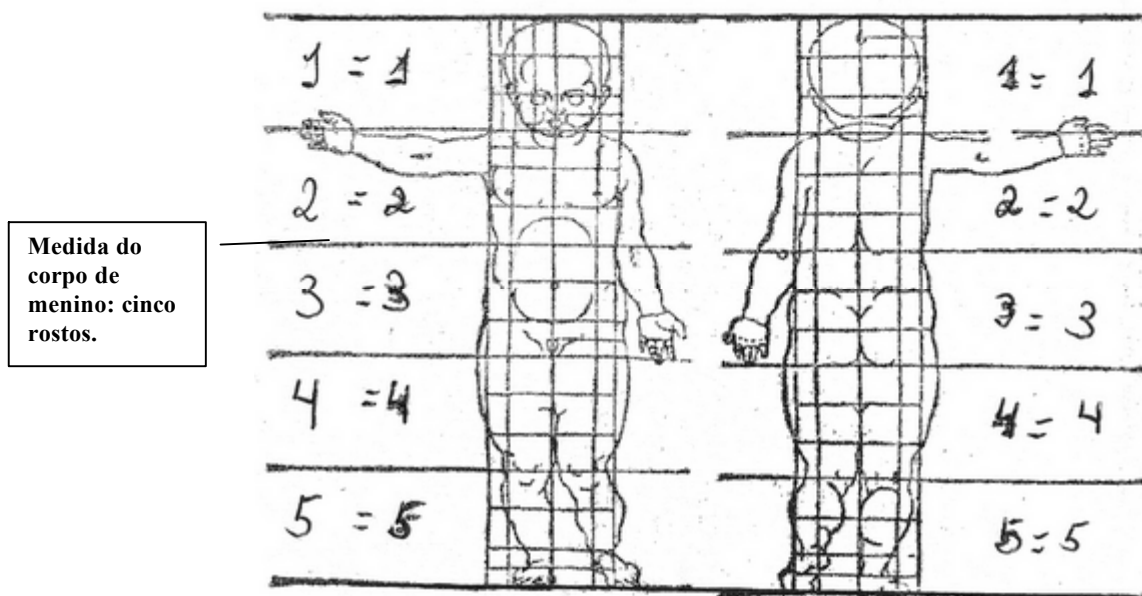
Após definir as medidas da criança, Filipe Nunes⁷¹¹ orienta a construção das figuras. O português diz que a pele deve ser cheia de dobras e rosada, e não deve haver espaço para mostrar osso nenhum. Ademais, ele ressalta que as dobrinhas ou rugas podem estar presentes em cada coxa, debaixo das nádegas e no dorso do pé. Nos braços também deve haver rugas ou dobrinhas, bem como no colo e nos cotovelos. Além disso, Nunes aconselha que os pescoços dos meninos devam apresentar somente duas rugas que se formam junto às orelhas. Por fim, os membros devem ser todos redondos e fáceis de mover.

É possível dizer que o tratadista português Filipe Nunes não problematizou ou refletiu sobre as colocações da simetria de Juan D'Arfe, pois apenas compilou o que estava proposto, não se preocupando em explicar as funções dos membros e de suas proporções. Desse modo, vê-se o tratadista português não teve a preocupação de tornar inteligível ao leitor à discussão presente em *De*

⁷¹¹ NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, Symmetria e perspectiva. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 93.

Varia [...], pois provavelmente não tenha compreendido Além disso, era impossível que alguém aprendesse a simetria dessa forma, ainda que Nunes tivesse a intenção de ensiná-la.

Figura 40- Juan D' Arfe. Ilustração Simetria de meninos



Fonte: D'ARFE, Juan. *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura*. Sevilha: Andrea Pescioni Y Juan Leon, 1585.

Symmetria de Daniel Bárbaro

A segunda fonte abordada em *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva* para descrever a simetria e as proporções humanas é o texto do teórico Daniel Bárbaro.⁷¹² Como fez com o *Varia* de Juan D'Arfe, Filipe Nunes informou o local onde se encontrava a mensuração do corpo em *La pratica Della Perspectiva*. A análise do VIII livro (capítulo I) da *La pratica Della Perspectiva*, revela alguns aspectos interessantes e que devem ser ressaltados, pois, diferentemente do texto de Juan D'Arfe, Filipe Nunes⁷¹³ interpretará (e não apenas compilará) as indicações feitas por Daniel Bárbaro.

⁷¹² BÁRBARO, Daniel. *La pratica Della Perspectiva* [...] Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569. pp. 179-180.

⁷¹³ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 95.

Antes de discorrer sobre a forma pela qual Filipe Nunes interpretou o trecho do tratado de Daniel Bárbaro, é importante comentar sobre o ponto de vista do tratadista italiano a respeito das proporções humanas. No início de suas colocações, Bárbaro⁷¹⁴ recorre a dois autores importantes, Vitruvius e Albrecht Dürer, e usa o III livro do primeiro para demonstrar uma espécie de “régua humana” e, do pintor alemão, explora a ideia de que é possível comensurar o corpo humano através da menor parte. Seguindo as indicações do tratadista/pintor alemão, Bárbaro denomina que é possível comensurar o corpo humano por meio de uma pequena parte, a qual corresponde ao dedo polegar, cuja função será a de medir os membros conhecidos e desconhecidos do corpo humano e, a partir disso, orienta o leitor a medir seu corpo por meio do seu próprio membro. Ademais, Bárbaro comenta, inclusive, que para representar os movimentos do corpo humano e as expressões faciais, como a de afeto, por exemplo, é necessário que o pintor conheça a anatomia, os músculos e as dobras dos membros.⁷¹⁵

A partir das colocações supracitadas do tratadista italiano Daniel Bárbaro, Filipe Nunes⁷¹⁶ construirá a seção *Symmetria de Daniel Bárbaro*. Considerando a medida do dedo polegar como ideal para se comensurar outras partes do corpo humano. Filipe Nunes exemplifica isso do seguinte modo: o rosto ou a face têm a medida de quatro dedos polegares (espaço compreendido entre a ponta da unha até o nascimento do dedo), enquanto que o espaço compreendido entre a ponta do nariz e as sobrancelhas corresponde a um polegar. Retomando ao Juan D’Arfe, Nunes utiliza-se a medida de um rosto para mensurar a parte compreendida entre a altura do peito e o umbigo.

Outro aspecto que é relevante demonstrar é a valorização da cabeça, visto que esta era o ponto de partida do estudo das proporções nos tratados. Nas imagens abaixo (FIG. 41 e FIG. 42) é possível observar que a cabeça ilustrada encontra-se separada do corpo humano representado. Filipe Nunes demarca os membros da figura do homem com estaquias (ou pequenos pregos), cujo espaço corresponde a um polegar (*pollice* como está representado na figura 41). Vê-se que a cabeça representada ao lado do desenho do homem de braços abertos é um exemplo, porquanto se diz que: “[...] a largura da cabeça tem três polegares na forma que está estampada.”⁷¹⁷

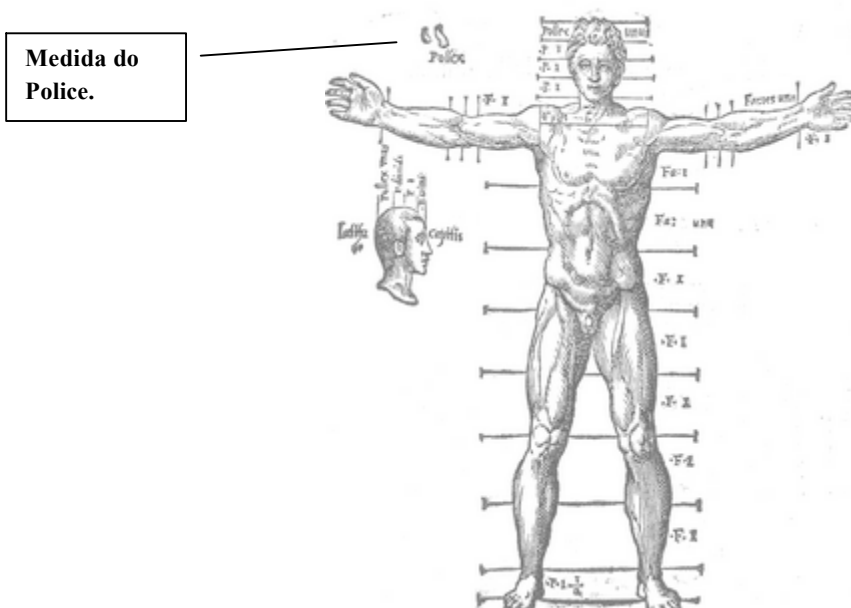
⁷¹⁴ BÁRBARO, Daniel. *La pratica Della Perspectiva* [...] Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569. p. 179.

⁷¹⁵ BÁRBARO, Daniel. *La pratica Della Perspectiva* [...] Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569. p. 179.

⁷¹⁶ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 95.

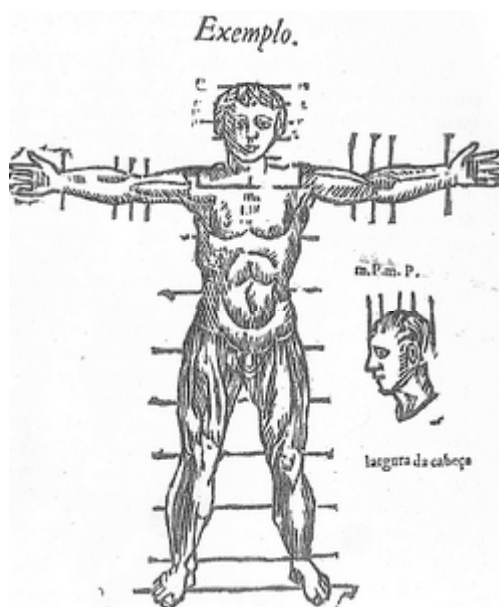
⁷¹⁷ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 95.

Figura 41- Daniel Bárbaro. Homem Vitruviano.



Fonte: BÁRBARO. Daniel. *La pratica Della Perspectiva* [...]. Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569.

Figura 42- Filipe Nunes. Homem Vitruviano.



Fonte: NUNES, Philippe. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982.

Por meio de uma análise do texto de Filipe Nunes e Daniel Bárbaro, nota-se que o trecho da seção *Symmetria* de Daniel Bárbaro de *Arte da pintura, Symmetria e Perspectiva* não se encontra na oitava parte de *La pratica Della Perspectiva*. Diante disso, surge uma pergunta: Filipe Nunes teria mentido quanto à localização do texto de Bárbaro?

A resposta é negativa, pois Nunes baseou-se nas proposições de Daniel Bárbaro, no entanto, o português usou apenas (não reproduzindo fielmente) a ideia de ter o dedo polegar como medida, colocando em seu texto sua própria experiência de mensurar o próprio corpo.

Diante da incerteza supracitada, surge outro questionamento: Filipe Nunes não teria compilado outro autor, embora tenha dito que seguiu a referência de Daniel Bárbaro? A resposta é igualmente negativa, uma vez que, diferentemente do que faz quando discorre sobre a perspectiva, o teórico Dominicano informa todas as fontes usadas ao tratar das proporções humanas e, por isso, acredita-se que Nunes localizaria a obra e o autor, caso recorresse a outro texto para construir a *Symmetria de Daniel Bárbaro*. Um argumento que comprova a preocupação de Filipe Nunes em identificar suas fontes encontra-se na *Symmetria de Vitruvius*, dado que, embora discorresse sobre as proporções humanas de Vitruvius, o Dominicano referencia o trecho retirado da oitava parte do *La pratica Della Perspectiva* (capítulo I) de Daniel Bárbaro.⁷¹⁸

Outro argumento que ratifica a autonomia de Filipe Nunes na seção *Symmetria de Daniel Bárbaro* é a compreensão que teve da oitava parte do *La pratica Della Perspectiva*, (capítulo I), o que se comprova quando o tratadista português diz que “Daniel Bárbaro no lugar acima alegado, usa outro modo de lineamentos do corpo humano e mais fáceis.”⁷¹⁹ O fato de Nunes ter compreendido as colocações de Bárbaro pode ser justificada por dois fatores: em primeiro lugar, é possível dizer que Nunes tenha entendido as colocações de Bárbaro por meio do conhecimento matemático, que era base da simetria. Em segundo, o fato de Bárbaro ter tido domínio da teoria das proporções pode ter influenciado a transmissão do conhecimento de maneira mais clara, facilitando a interpretação do tratadista português.

Symmetria de Vitruvius

Após citar o espanhol Juan D’Arfe e o italiano Daniel Bárbaro, Filipe Nunes⁷²⁰ traz a *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva* as colocações daquele que é considerado um cânone para a teoria das proporções: o arquiteto romano Vitruvius. Nota-se que no seu terceiro livro (capítulo I), o arquiteto romano preocupou-se com duas questões: comparar as proporções das construções

⁷¹⁸ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 97.

⁷¹⁹ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 95.

⁷²⁰ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. pp. 96-97.

arquitetônicas àquelas do corpo humano e definir as medidas deste. Diante das inúmeras traduções de Vitruvius que ocorreram, uma dúvida surge: qual tradução Filipe Nunes teria usado? Por meio de uma análise foi possível constatar que a tradução consultada pelo teórico Dominicano foi a edição de Daniel Bárbaro, *Il Dieci Libri Dell' Architettura de M. Vitruvius tradotti e commentati da Mosingnore Daniele Bárbaro*, publicada em Veneza (1567). O pesquisador Rafael Moreira⁷²¹ confirma a relevância de *Il Dieci Libri Dell' Architettura de M. Vitruvius tradotti e commentati da Mosingnore Daniele Bárbaro* para o ambiente artístico cultural ao apontar que essa obra estabeleceu um cânone que se manteve por mais de um século insuperável. Ainda de acordo com a historiadora Cândida Teresa Pais Ruivo Pires,⁷²² Daniel Bárbaro acreditava que um princípio racional movia as artes e a arquitetura, o que o levará a defender a importância das proporções, das regras arquitetônicas – postas em Vitruvius – e dos princípios matemáticos.

Existem dois aspectos que corroboram o fato da edição de Daniel Bárbaro ter sido utilizada por Filipe Nunes. A primeira justificativa consiste no fato do Dominicano reproduzir quase fielmente, somente com pouquíssimas modificações, as interpretações sobre as proporções humanas que Daniel Bárbaro fez de Vitruvius. Em segundo, é possível notar que Nunes usou uma consideração feita pelo humanista Mario Equicola (1470-1525), que se encontrava presente no *Il Dieci Libri Dell' Architettura de M. Vitruvius tradotti e commentati da Mosingnore Daniele Bárbaro*.⁷²³ Nesse comentário, Equicola “[...] declarando em certa ocasião a Vitruvius, ajunta, que se o corpo é robusto terá sete rostos, e se for delicado terá oito ou nove.”⁷²⁴

Antes de empreender sobre a maneira que Filipe Nunes interpretou Vitruvius, é interessante abordar a forma que o arquiteto romano compreendeu a proporção humana. No início do III livro do capítulo I de Vitruvius, adverte-se que a medida de cada membro e sua relação harmoniosa com o corpo deva ser o princípio norteador da simetria humana.⁷²⁵ Além do mais, Vitruvius salienta o valor da simetria ao dizer que não é possível produzir nada sem medida e proporção, porquanto não haverá respeito e consideração, uma vez que o próprio corpo humano era bem proporcionado pela

⁷²¹MOREIRA, Rafael. A mais antiga tradução europeia de Vitruvius Pedro Nunes em 1537-1541. In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (org.). *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 59.

⁷²²PIRES. Cândida Teresa Pais Ruivo. *Artefatos Simétricos e Geométricos*. 2001. 202f. Dissertação (Mestrado em teorias da Arte) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa. p. 61.

⁷²³VITRUVIO. *Il Dieci libri dell' architettura*. Tradução: Monsenhor Daniel Bárbaro. Veneza: Francesco De Francisci Scenefe e Giovanni Chrieger, 1567. p. 111.

⁷²⁴NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, Symmetria e perspectiva. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 97.

⁷²⁵VITRUVIO. *Il Dieci libri dell' architettura*. Tradução: Monsenhor Daniel Bárbaro. Veneza: Francesco De Francisci Scenefe e Giovanni Chrieger, 1567. pp. 108-109.

natureza.⁷²⁶ Embora Filipe Nunes tenha seguido o sistema fracionário vitruviano,⁷²⁷ omite em *Arte da Pintura* este trecho de Vitruvius que chama a atenção para o valor da proporção.

Na seção *Symmetria de Vitruvius*, Filipe Nunes seguiu os comentários que Daniel Bárbaro faz no *Il Dieci Libri Dell' Architettura* [...] sobre Vitruvius. Diz-se que o espaço compreendido entre a barba (dita por Vitruvius como a cabeça do queixo) e onde termina os cabelos corresponde à décima parte do corpo (1/10). Do alto (ou extremidade como usa Vitruvius e Bárbaro) do peito – onde começa o pescoço – até a raiz do cabelo corresponde a sexta parte (1/6). Do cume da barba até o alto da cabeça (extremidade da cabeça) é a oitava parte (1/8). Da extremidade do peito ao mais alto da cabeça (meio da cabeça visto por cima) corresponde à quarta parte (1/4).⁷²⁸ Com o fim de facilitar a compreensão do leitor, Filipe Nunes⁷²⁹ reproduz em seu texto os comentários de Daniel Bárbaro em *Il Dieci Libri Dell' Architettura* [...] ⁷³⁰ para dizer que o comprimento do rosto é seccionado em três partes: da barba até o nariz, da ponta do nariz à sobrancelha, e da sobrancelha até a ponta do cabelo.

Seguindo o comentário de Daniel Bárbaro sobre Vitruvius,⁷³¹ Filipe Nunes⁷³² diz que as orelhas bem feitas ou perfeitas devem medir meio círculo, o que corresponde ao tamanho da boca aberta. Já a medida de olho a olho equivalerá à largura que o nariz e a boca devem ter. A mão deve ser comprida e medirá um rosto (medida). Em seguida, Nunes traz uma proposição que era um verdadeiro cânone da época, isto é, a ideia de que o umbigo era o centro do homem. Essa medida poderia ser alcançada por meio da abertura das pontas do compasso de um braço ao outro, onde os pés encontram-se abertos. Nota-se que a imagem de um homem – circunscrita a um círculo – com braços e pés abertos é nada mais que a representação do homem vitruviano (FIG.43), no entanto, Filipe Nunes não reproduz essa imagem em *Arte da pintura, Symmetria e Perspectiva*.

Assim, compreende-se que o teórico Dominicano recorreu aos comentários de Daniel Bárbaro expostos em *Il Dieci Libri Dell' Architettura* [...], por este apresentar de maneira inteligível as colocações de Vitruvius. É possível identificar no tratado *Il Dieci Libri Dell' Architettura* quando

⁷²⁶ VITRUVIO. *Il Dieci libri dell' architettura*.. Tradução: Monsenhor Daniel Bárbaro. Veneza: Francesco De Francischi Scenefe e Giovanni Chrieger, 1567. *Loc. cit.*

⁷²⁷ VITRUVIO. *Il Dieci libri dell' architettura*.. Tradução: Monsenhor Daniel Bárbaro. Veneza: Francesco De Francischi Scenefe e Giovanni Chrieger, 1567. p. 109.

⁷²⁸ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 96-97

⁷²⁹ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982

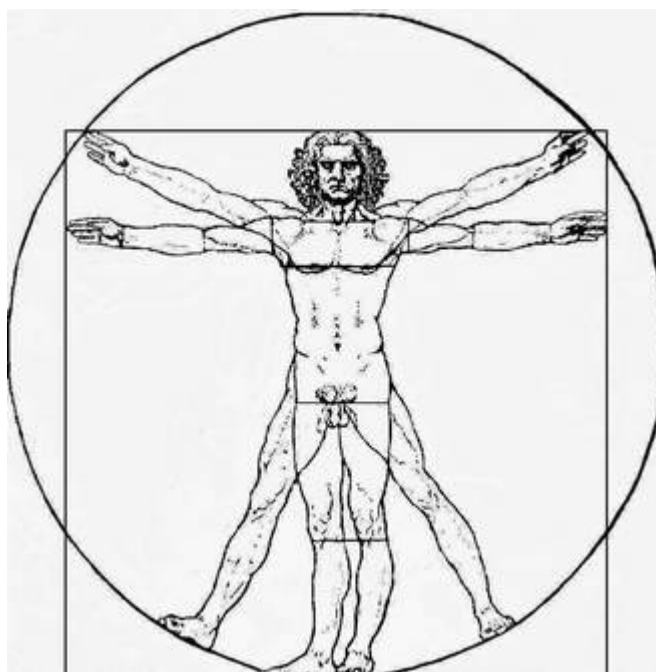
⁷³⁰ VITRUVIO. *Il Dieci libri dell' architettura*. Veneza: Francesco De Francischi Scenefe e Giovanni Chrieger. Tradução: Monsenhor Daniel Bárbaro. Veneza, 1567. p. 110.

⁷³¹ VITRUVIO. *Il Dieci libri dell' architettura*. Veneza: Francesco De Francischi Scenefe e Giovanni Chrieger. Tradução: Monsenhor Daniel Bárbaro. Veneza, 1567. pp. 111-114.

⁷³² NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 97.

Vitrúvio ou Daniel Bárbaro falam, pois, enquanto os comentários de Bárbaro encontram-se em itálico e sem negrito, aqueles do arquiteto romano estão escritos em negrito. É relevante observar as diferenças, uma vez que Filipe Nunes usa, na *Symmetria de Vitrúvio*, ora as fala do arquiteto romano, ora os comentários de Daniel Bárbaro sobre as preposições vitruvianas. A consideração que Filipe Nunes dá aos comentários de Daniel Bárbaro é demonstrada na afirmação a seguir, pois embora a seção a tratasse de Vitrúvio, o teórico Dominicano recorre ao oitavo livro da *La pratica Della Perspectiva* para explicar as medidas fracionárias do corpo humano que o arquiteto romano propôs.

Figura 43- Leonardo da Vinci- Homem Vitruviano- a partir dos estudos de Vitrúvio.



Fonte: Disponível em: <<http://www.zorgenvoordezorg.nl/>>. Acesso em: 13 Maio 2013.

Verifica-se que Filipe Nunes⁷³³ lança mão da interpretação de Daniel Bárbaro,⁷³⁴ presentes agora no *La pratica Della Perspectiva*, para explicar uma espécie de régua humana (FIG. 44) que foi proposta por Vitrúvio. Considerando uma linha tão comprida, tal como a altura do corpo (Fig.44.1), coloca-se na extremidade alta o ponto **A** e, na extremidade baixa, o ponto **B**. Parte-se essa linha em oito partes iguais, denominando-as como pontos **C D E F G H I**, incluindo também o ponto **A**, formando, assim, oito pontos. Veja que do ponto **A** até o **C** corresponde ao espaço da barba (ponto **C**) até o alto da cabeça (ponto **A**). Após isso, divide-se a mesma linha (compreendida entre **A** e **B**) em

⁷³³ NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, Symmetria e perspectiva. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. pp. 97-98.

⁷³⁴ BÁRBARO. Daniel. *La pratica Della Perspectiva* [...] Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569. p. 179.

dez partes iguais (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10), como é possível ver na FIG.44.2. Para encontrar a décima parte (1/10) dessa linha, que está dividida em dez partes iguais, abre-se o compasso colocando uma ponta deste no ponto **C** e a outra no ponto **A**. O resultado é a formação do ponto **O**, que corresponde à décima parte do corpo humano (1/10) ou ao espaço compreendido entre a barba e a raiz do cabelo, que também é a medida de um rosto (enquanto medida). Filipe Nunes reproduz as colocações de Daniel Bárbaro, no entanto, não existe a preocupação em informar ao leitor que a “régua humana” foi usada para expressar os membros do corpo humano pelo sistema fracionário. É relevante lembrar que Daniel Bárbaro estava chamando a atenção para uma definição que integra o cânone de Vitruvius,⁷³⁵ o qual dizia que a face equivale a 1/10 do comprimento total.

Prosseguindo, divide-se em seis partes o espaço compreendido entre ao ponto **O** e **B**, o qual se encontra assinalado na FIG 44.3. O resultado é a formação do ponto **K**, que corresponde à extremidade ou à altura do peito. Veja que do ponto **K** (altura do peito) até o ponto **O** (alto da testa) equivale à quinta parte da altura do corpo ou à quarta parte em Vitruvius. É possível notar que Filipe Nunes não explica claramente sobre o fato de a linha compreendida entre os pontos **K** e **O** corresponder à quarta parte em Vitruvius, porém, por meio da análise do texto de Daniel Bárbaro foi possível compreender que a quinta parte do corpo humano foi uma convenção de Bárbaro e não de Vitruvius.

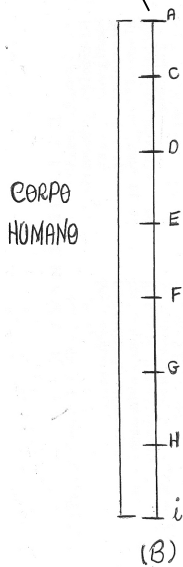
Seguindo a mensuração do corpo humano, divide-se a linha que se encontra entre o ponto **C** e o ponto **O** em três partes iguais: a primeira corresponde à raiz dos cabelos ou ao alto da frente, a segunda ao meio do nariz, e a terceira encontra-se entre o queixo e a parte inferior do nariz. Ademais, o pé equivale à sexta parte da altura do corpo (**linha A-B**), o cotovelo a quarta parte, enquanto que a parte do peito inferior também apresenta a mesma medida, ou seja, é a quarta parte da (**linha A-B**). A figura 44 explica as divisões que foram feitas na altura do corpo humano para que se determinassem as partes do corpo: em oito, em dez e em seis partes. As FIG.45 e FIG 46, por sua vez, são as imagens impressas nos textos de Filipe Nunes e de Daniel Bárbaro respectivamente. Observa-se a semelhança dessas imagens (45 e 46), embora ambas não expliquem claramente as colocações dos textos que as compõem.

⁷³⁵ PANOFKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 104.

Figura 44.1

Figura 44- Ilustração da régua humana de Vitruvius.

Divisão do corpo em 8 partes



Divisão do corpo em 10 partes

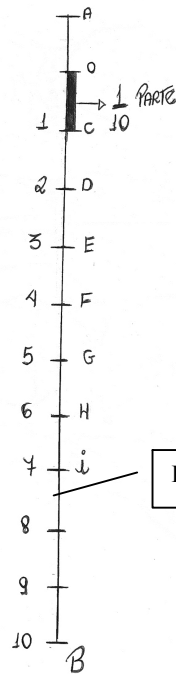


Figura 44.2

Divisão do corpo em 6 partes

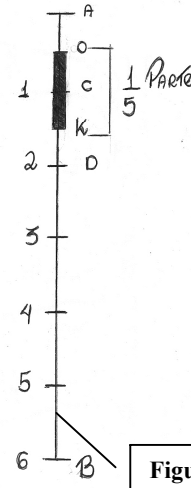
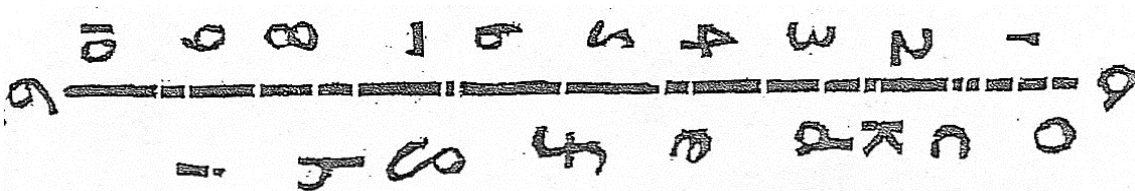


Figura 44.3

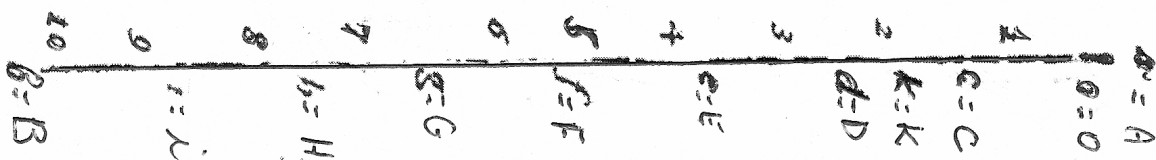
Fonte: Elaborado pela própria autora.

Figura 45- Filipe Nunes. Ilustração esquema fracionário Vitruviano.



Fonte: NUNES, Philippe. Arte da pintura, Symmetria e perspectiva. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982.

Figura 46- Daniel Bárbaro. Ilustração esquema fracionário Vitruviano.



BÁRBARO. Daniel. *La pratica Della Perspectiva* [...]. Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569

A *Symmetria* de Alberto Dureiro

A quarta fonte usada por Filipe Nunes foi relevante em sua época para o tema das proporções humanas: o tratado de Albrecht Dürer, *Vier Bucher von menschlicher Proportion*,⁷³⁶ publicado em Nuremberg, após sua morte em 1528. Segundo Panofsky,⁷³⁷ Dürer renunciou à ambição de descobrir um cânone ideal de beleza e entregou-se à tarefa laboriosa de conhecer tipos diferentes de proporções, empreendendo maneiras de captar o grotesco e o anormal, o que diferenciou seus escritos em relação aos outros tratadistas. Em um total de vinte seis tipos de proporções, o pintor alemão investigou os tipos de: homens, mulheres, crianças, pessoas gordas e magras. Outro aspecto que dá mérito à obra do tratadista alemão Dürer é o fato de no norte da Europa, e não a Itália, existirem discussões importantes sobre as proporções humanas, como destacou Pierre Francastel.⁷³⁸

Em função do prestígio do tratado do alemão Albrecht Dürer, existiram várias publicações e traduções do texto alemão, conforme apontou Antônio Bonet Correia⁷³⁹ e, por essa razão, é complicado dizer sobre qual versão Filipe Nunes teria se apoiado. Para compreender as preposições de Albrecht Dürer, usar-se-á a tradução italiana de Paolo Gallucci Salodiano de *Della simetria dei corpi humano- libro IV*, publicada em 1594. Embora ocorra uma incerteza sobre qual teria sido a versão de Dürer utilizada no *Arte da pintura, Symmetria e Perspectiva*, Nunes⁷⁴⁰ cita um trecho em latim que certamente integrou a versão traduzida da língua tedesca para o latim.

Para tratar da seção *Symmetria de Alberto Dureiro*, Filipe Nunes recorre ao primeiro livro, dos quatro que Albrecht Dürer produziu sobre a simetria. A escolha do tratadista português em abordar o primeiro livro e a figura B é justificada por considerar “[...] mais convincente e melhor que todas que usa.”⁷⁴¹ Além disso, duas atitudes de Filipe Nunes revelam que ele não compreendeu as colocações expostas no tratado de Dürer. Em primeiro lugar, Filipe Nunes reproduziu em seu texto um trecho em latim do tratado do pintor alemão, no entanto, o tratadista português não teve a preocupação de traduzir e nem de comentar. Em segundo, o fato de ter usado as colocações de Juan

⁷³⁶ A tradução em espanhol para o *De la Medida* ou *Della simmetria delli corpi humani*, como ocorre em: DURERO, Alberto.: Tradução: Paolo Galucci Salodiano. Veneza: Roberto Meietti, 1594.

⁷³⁷ PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 145.

⁷³⁸ *Loc. cit.*

⁷³⁹ CORREA, Antônio Bonet. *Figuras e modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Alianza Forma: 1993. p. 55.

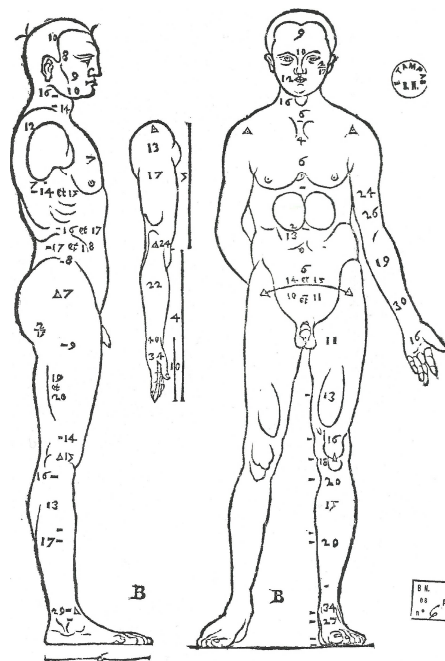
⁷⁴⁰ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 98.

⁷⁴¹ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 98.

D'Arfe para comentar as divisões do corpo na seção de *Symmetria de Alberto Dureiro* também demonstram as dificuldades de Nunes.⁷⁴²

Após colocar a citação em latim em *Arte da pintura, Symmetria e Perspectiva*, Filipe Nunes⁷⁴³ seguirá a licença dada por Dürer, e repartirá a figura da forma que o convém. A partir da figura B (FIG 47), o tratadista português dividirá o corpo humano em nove partes ou rostos, com é possível observar na FIG. 48, na qual se vê que os nove rostos são distribuídos da seguinte forma: o primeiro é compreendido entre a ponta do cabelo à ponta da barba. O segundo, da ponta da barba ao sovaco. O terceiro, do sovaco ao alto do umbigo. O quarto, do alto do umbigo à parte de baixo da barriga. O quinto corresponde ao espaço de baixo da barriga ao meio das coxas. O sexto, do meio das coxas aos joelhos. O sétimo, do joelho ao meio da barriga da perna. O oitavo, do meio da barriga da perna ao alto do tornozelo. O nono é o resultado da soma da medida do alto do tornozelo à planta dos pés ($2/3$) mais um $1/3$ da parte localizada por cima dos cabelos. Assim, o novo rosto é dado pelo resultado da soma $2/3+1/3 = 1$ inteiro ou rosto.

Figura 47- Albrecht Durer. Figura B



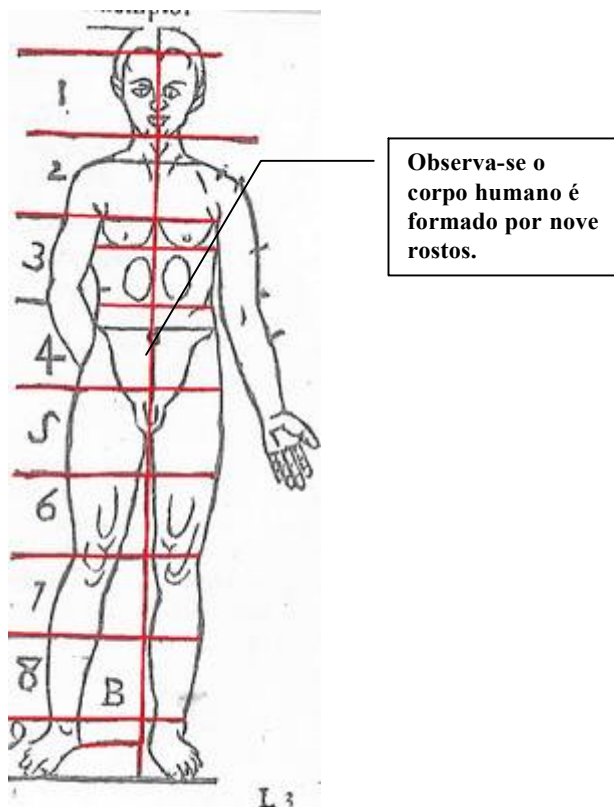
Fonte: DURERO, Alberto. *Della simmetria delli corpi humani*: Tradução: Paolo Galucci Salodiano.Veneza: Roberto Meietti, 1594.

⁷⁴² NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. *Loc. cit.*

⁷⁴³ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 99.

A divisão do corpo em nove rostos, como foi proposta por Filipe Nunes, encontra-se exposta no primeiro livro do *Della simmetria delli corpi humani*, no qual é possível identificar as diferentes configurações que Dürer cunhou, como: o homem de nove cabeças/rostos de comprimento (tipo D); o homem de oito cabeças (tipo B); o homem de sete cabeças (tipo A).⁷⁴⁴ Em relação ao tipo D, Albrecht Dürer⁷⁴⁵ demonstra que é possível comensurar o corpo humano se considerar a cabeça (parte entre a ponta do queixo ou barba e a ponta dos cabelos) como a nona parte da altura do corpo. Além disso, para a distribuição da medida do rosto no corpo humano, o Dominicano apoiou-se nas divisões do corpo humano de Juan D'Arfe.⁷⁴⁶

Figura 48- Filipe Nunes. Homem de nove rostos



Fonte: NUNES, Philippe. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982.

⁷⁴⁴ PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 133.

⁷⁴⁵ DURERO, Alberto. *Della simmetria delli corpi humani*: Tradução: Paolo Galucci Salodiano. Veneza: Roberto Meietti, 1594. pp. 13-14.

⁷⁴⁶ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 99.

Após demonstrar que o corpo humano era formado por nove rostos de medida, Filipe Nunes,⁷⁴⁷ baseando-se em Vitruvius, Juan D'Arfe, Daniel Bárbaro e Albrecht Dürer, estabelece que a medida do pescoço que é de 1/3, o alto das mamas até a parte debaixo delas equivale a 1/3 e a medida correspondente à cintura até o começo das coxas é também 1/3. Do alto do tornozelo até seu final mede-se meio terço ($1/3 \div 1/2$); e daí (alto do tornozelo) até a planta dos pés equivale a 1/3. Seguindo Juan D' Arfe, que considerou a medida do braço (do sovaco a ponta do dedo) como quatro rostos, Nunes estabeleceu que braço é formado pela medida de três rostos somado a um rosto da mão. Prosseguindo, o teórico Dominicano orienta a dividir um dos rostos que compõem o braço em parte inferior e superior, que tem como meio o cotovelo.⁷⁴⁸

Outra preocupação de Filipe Nunes em *Symmetria de Alberto Dureiro* foi abordar a simetria das mulheres. Para Nunes, os corpos das mulheres também eram compostos por nove rostos, no entanto, diz que seguirá as advertências de Juan D'Arfe em relação ao tipo de proporção feminina. Ainda convém lembrar que Nunes emite seu juízo ao dizer que a simetria dos meninos era melhor em Juan D'Arfe do que em Dürer.⁷⁴⁹ Com efeito, observa-se que embora Nunes cite novamente as simetrias do corpo das mulheres e das crianças, como o fez na *Symmetria de Juan D'Arfe*, não discorre novamente sobre elas no texto e nem as ilustra com gravuras.

Mediante o exposto em *Arte da pintura, Symmetria e Perspectiva*, é possível dizer que existiram duas formas de mensurar o corpo humano: pelo sistema fracionário e pelo sistema de módulos/unidades (rosto ou polegar), cuja origem encontrava-se na teoria bizantina. No primeiro caso, os gregos legaram a ideia de poder expressar as proporções humanas⁷⁵⁰ por dados numéricos, como as frações, por exemplo. Por conseguinte, vê-se que o método grego respaldou as colocações dos tratados posteriores à teoria das proporções, como Daniel Bárbaro, Juan D'Arfe, Albrecht Dürer. Com efeito, o historiador Erwin Panofsky considera que:

O sistema fracionário facilitava a apreciação objetiva das proporções humanas, mas não sua representação adequada numa obra de arte: um cânone transmitindo relações mais do que quantidades reais provia o artista de uma ideia vivida e simultânea do organismo tridimensional, mas não lhe dava um método para a construção da imagem bidimensional.⁷⁵¹

⁷⁴⁷ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 99.

⁷⁴⁸ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 100.

⁷⁴⁹ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. pp. 99-100.

⁷⁵⁰ PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. pp. 102-104.

⁷⁵¹ PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 115.

Além do método fracionário, o sistema módulo/unidade é outra maneira de comensurar o corpo humano, visto que se utilizava a cabeça ou o rosto para medir. Conforme apontou Panofsky,⁷⁵² o fato de o rosto ser usado como medida justifica-se por expressar a beleza, a individualidade e a espiritualidade. Embora fosse um cânone bizantino, a origem de medir o corpo humano por meio de face/cabeça encontra-se também na Antiguidade, pois Vitruvius compreendeu que o corpo poderia ser medido por dez faces.⁷⁵³ A diferença existente nas tradições de Bizâncio e Vitruvius é que enquanto a primeira considerava que o corpo humano era formado por nove cabeças ou rostos; o arquiteto romano defendeu serem dez cabeças ou rostos. Ademais, Erwin Panofsky⁷⁵⁴ destaca que a divulgação do cânone bizantino de nove rostos de comprimento foi permitida a partir do texto *Il Libro Dell 'Arte*, de Cennino Cennini (1370-1440). Constata-se que as indicações de Daniel Bárbaro, apropriadas por Filipe Nunes, exemplificam-se por dois sistemas de medidas, pois nota-se que o pintor italiano baseou-se no sistema fracionário para explicar a espécie de “régua humana” proposta por Vitruvius. Em contrapartida, respalda-se no sistema de módulos/unidade ao considerar que é possível mensurar o corpo humano por meio de um terço ($1/3$) da testa ou da face, o que corresponde a um *pollice* (polegar).⁷⁵⁵ A ideia de usar o polegar como medida foi uma convenção criada por Daniel Bárbaro e teve por objetivo resolver a dificuldade que se tinha de mensurar pequenas partes do corpo usando unidades grandes, como a face, por exemplo. É interessante destacar que o próprio Albrecht Dürer criou uma solução para o problema ao se apropriar da menor unidade ($1/600$) de Alberti.⁷⁵⁶

Diante do que foi apresentado, infere-se que Filipe Nunes compreendia a simetria através de dois pontos de vista: como um instrumento da pintura e como um elemento matemático e científico. No primeiro caso, a simetria era vista do ponto de vista técnico, sendo que Filipe Nunes a via como um meio de se alcançar a perfeição e a beleza dentro de uma pintura, em outras palavras, o Dominicano compreendia que a relação harmoniosa entre o corpo humano e suas partes poderia se projetar a um suporte como a pintura, por exemplo. Além do ponto de vista técnico, Filipe Nunes compreendeu a simetria como um elemento matemático, sendo tangenciada por conhecimentos geométricos e aritméticos. Nota-se que no fim do século XVI e no início do século XVII evidenciou-se a relação entre a matemática e a simetria, como foi confirmado por Pierre Francastel ao destacar

⁷⁵² PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

⁷⁵³ PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 114.

⁷⁵⁴ PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 113.

⁷⁵⁵ PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. *Loc. cit.*

⁷⁵⁶ PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 142.

que “Num terceiro momento do desenvolvimento da cultura do mundo moderno, a simetria comparada com leis da geometria torna-se mais uma vez a lei figurativa fundamental do universo.”⁷⁵⁷ Assim, entende-se que o ponto de vista técnico e matemático são apenas maneiras de ver a simetria, pois, de acordo com Panofsky,⁷⁵⁸ esta foi estudada também pelo viés místico, da cosmologia e até da harmonia musical, sendo que o Renascimento aos poucos libertou seu valor técnico.

Conclui-se que embora Filipe Nunes objetivasse ensinar simetria em *Arte da pintura, Symmetria e Perspectiva*, não era possível devido à ausência de uma teoria da construção, a qual facilitaria a aplicação dela na pintura. Com efeito, o Dominicano demonstrou apenas um conjunto de técnicas para medir o corpo humano, denominada como antropometria. O caso do próprio Dürer é um exemplo, pois, apesar de ser uma referência importante para a teoria das proporções, existiria um hiato entre a prática e a teoria nas colocações do tratadista alemão, conforme afirmou Erwin Panofsky.⁷⁵⁹

Este subcapítulo demonstrou o mérito do tratado *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, dado que, embora não tivesse compreendido que a simetria não poderia ser aplicada às pinturas e o autor reproduzisse um conhecimento pronto dos autores elencados acima, o Dominicano revelou estar a par das discussões sobre a medida do corpo humano. Além disso, destaca-se a tentativa, por parte de Nunes, de sistematizar as proporções humanas por meio de um tratado.

3.4 O fazer artístico em *Arte da Pintura* e as instruções aos pintores

Antes de empreender qualquer reflexão sobre as receitas ensinadas por Filipe Nunes no tratado técnico, é importante esclarecer que, diferentemente do que se pensa, em seu tratado não ocorre uma contradição entre a defesa das artes liberais e a apresentação técnica em função de duas questões: em primeiro lugar, quando Nunes propôs um tratado técnico, este tinha por objetivo afirmar a importância das regras da pintura e, em segundo, observa-se que a exaltação da figura do pintor implicava também em valorizar sua técnica.⁷⁶⁰ Observa-se que a valorização da prática do pintor comprova-se quando o iluminador Eugênio Fria ilustra São Lucas em seu ateliê, juntamente ao seu

⁷⁵⁷ FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. p. 187.

⁷⁵⁸ PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 129.

⁷⁵⁹ PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 145.

⁷⁶⁰ CHASTEL, André. O Artista. In: GARIN, Eugenio (org). *O homem Renascentista*. Tradução: Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1991.

ajudante que mói as tintas, no compromisso da Irmandade (1602) de mesmo nome⁷⁶¹. Salienta-se, ainda, que não é objetivo se estender sobre a análise do tratado técnico de Nunes em função de algumas dificuldades encontradas, e que foram constatadas pelo pesquisador Antônio João da Cruz⁷⁶². Com efeito, tal pesquisador aponta dificuldades para o recenseamento dos materiais e das propriedades que lhes são atribuídas no tratado técnico em função de as designações usadas no século XVII não corresponderem às atuais e por ser possível perceber que um mesmo nome designa vários materiais, ou o contrário, vários nomes para um material.

Por meio das considerações do restaurador Antônio João Cruz,⁷⁶³ é possível perceber a relevância do tratado técnico, pois, segundo ele, o livro técnico de artes publicado em Portugal com maior divulgação foi o de Filipe Nunes, e uma prova dessa questão encontra-se no fato de o tratado ser frequentemente copiado durante o século XVII e XVIII, sendo que na segunda metade do século XIX foi considerado uma autoridade no que diz respeito aos aspectos técnicos da pintura, sendo referenciado em outros trabalhos da mesma natureza. Assim, entende-se que o estudo do tratado técnico de pintura de Nunes é igualmente importante para a caracterização dos materiais que compunham o trabalho dos pintores.

Ao analisar o tratado técnico, pode-se dizer que o teórico Dominicano teve por objetivo estimular a formação dos pintores eruditos, visto que comentou sobre os materiais usados por estes, sobretudo os pigmentos e corantes empregados em pinturas de cavalete – seja a óleo ou a têmpera –, em pintura afresco, nas iluminuras e até mesmo nos pergaminhos⁷⁶⁴. Além do mais, pode-se notar que Nunes teve por objetivo ensinar a pintar e, por isso, expõe quatro maneiras diferentes de colocar uma figura em um painel e três formas de copiar uma cidade ou qualquer outra coisa. Outra questão que é importante salientar são as fontes usadas pelo tratadista, dado que, de acordo com Antônio João Cruz⁷⁶⁵, ao comentar sobre três pigmentos, verdete, alvaiade e zarcão, o tratadista lança mão da edição de Andrés Laguna, o qual editou o *De Materia Medica* de Pedânio Dioscórides, e os *Secreti*

⁷⁶¹ SERRÃO, Vítor. Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do Breve Tractado de Iluminação (1635). In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (org). *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa. Scribe. 2011. pp 83-84.

⁷⁶² CRUZ. Antônio João. Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes. *Conservar Património*, Lisboa, nº 6, 2007. p. 41. Disponível em: <<http://ciarte.no.sapo.pt/textos/fichas/200707.html>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

⁷⁶³ CRUZ. Antônio João. Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes. *Conservar Património*, Lisboa, nº 6, 2007. p. 41. Disponível em: <<http://ciarte.no.sapo.pt/textos/fichas/200707.html>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

⁷⁶⁴ Para mais informações ver: SERRÃO, Vítor. “Acordar as cores...”: os pigmentos nos contratos de pintura portugueses século XVI e XVII. In: AFONSO, Luís Urbano. *The materials of the Image*. As matérias das imagens. 1. ed. Lisboa: Campos da Comunicação, 2011.

⁷⁶⁵ CRUZ. Antônio João. Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes. *Conservar Património*, Lisboa, nº 6, 2007. p. 41.

de Alessio Piemontese. Em outros trechos do tratado técnico, Nunes não faz referência a nenhum outro texto, o que leva João Cruz a inferir que o tratadista português tenha conhecido os materiais do pintor, ainda que não haja nenhum registro de obra pictórica que prove o fato de ter sido pintor. Compreende-se que é possível que Filipe Nunes tenha conhecido, também, a rotina dos pintores, no entanto, o fato de ele não citar outros textos não significaria que teria um conhecimento, pois, como se viu, Nunes discorreu sobre a perspectiva e, no entanto, ocultou as referências usadas no *Arte da Pintura* e não a compreendeu.

Observa-se que no início do tratado técnico de *Arte da Pintura*, Filipe Nunes⁷⁶⁶ define, baseando-se em Plínio, que a pintura é a representação de alguma coisa a partir do uso de certas linhas e traços. O mesmo salienta, ainda, que a pintura é dividida em três partes no que diz respeito ao colorir: pintura a óleo, pintura a têmpera – a qual se divide em pintura em pergaminho ou iluminura – e pintura afresco. Embora todos os traçados ou linhas levassem em conta o debuxo, existem maneiras de colorir, pois nem todas as cores serviriam bem a todos os suportes e o modo de preparação e aplicação de tintas em telas, panos, papel é diferente em todos os casos. Ademais, o tratadista português comenta que é necessário elucidar sobre o que seria o claro e o escuro antes de empreender um estudo sobre os modos de pintura e o que se usava naquele período comumente. Após essa colocação, o Dominicano,⁷⁶⁷ baseando-se em Daniel Bárbaro,⁷⁶⁸ instrui os pintores a ver a pintura sob a luz, seja de uma janela ou de uma candeia, para descobrir os pontos claros e escuros da pintura. Assim, nos pontos claros estão colocadas as tintas claras e nos escuros as tintas escuras.

Ao analisar o tratado técnico, é possível ver uma diversidade de assuntos, pois Filipe Nunes orienta a usar as tintas, a preparar o pano ou a madeira para a pintura, a fazer as sombras do rosto, a fazer polimentos, ensina a colorir, além de indicar as receitas de alguns pigmentos e corantes. Vê-se que Dominicano ainda instrui sobre a maneira de se fazer a pintura de têmpera, as iluminuras, como, também, a forma de colocar as cores em pergaminhos. Considerando o objetivo desta seção, nas próximas linhas discutir-se-ão apenas alguns pontos, pois, assim, é possível informar sobre alguns dados importantes que subsidiarão estudos posteriores.

Antes de empreender um estudo sobre as tintas e pigmentos, Filipe Nunes⁷⁶⁹ define que as tintas usadas na pintura a óleo são as seguintes: verdete, alvaiade, ocre claro, ocre escuro, carmim,

⁷⁶⁶ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 89.

⁷⁶⁷ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 89.

⁷⁶⁸ BÁRBARO, Daniel. *La pratica Della Perspectiva* [...] Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569

⁷⁶⁹ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. *Passim*.

machim, terra roxa, verdacho, lacra e cochonilha. Diferentemente da pintura a óleo, a pintura a têmpera usa o verde escuro de anil, o verde montanha. Em relação à pintura afresco, usa-se o ocre claro, o ocre escuro, a sombra de sintra, a almagra, o verdacho, esmaltes, a verde montanha e lápis. Por fim, nas iluminuras ou pergaminhos orienta-se ao iluminador que use o branco, o, o vermelhão, o verde terra, o verde montanha, o azul cabeça, o verde bexiga, o ferrugem, o maquim, o carmim.⁷⁷⁰ Observa-se, ainda, que o tratado ensina como preparar tais tintas e aplicá-las em suportes diferentes. Um exemplo encontra-se na maneira de usar o espalto, um pigmento usado na pintura a óleo, o qual também foi referenciado em alguns tratados espanhóis, como aquele de Francisco Pacheco.⁷⁷¹ Sobre o uso desse pigmento, orienta-se que o espalto deve ser misturado com um pouco de óleo no fogo brando, misturando-o em cima de uma pedra para poder ser usado na pintura a óleo.⁷⁷² Dessa forma, segue-se o texto, ou seja: discorrendo sobre as cores, maneira de aplicá-las e as formas de fazê-las. Outro aspecto importante a ser lembrado é o fato de Filipe Nunes discorrer sobre alguns métodos diferentes de copiar uma cidade ou qualquer outra coisa e, além disso, ele ensina como construir figura. É interessante notar que são apresentados métodos diferentes, no entanto, chama a atenção o fato de o Dominicano recorrer mais uma vez ao tratado de Daniel Bárbaro para esboçar seu ponto de vista. Com o fim de orientar o pintor, Nunes⁷⁷³ reproduz um trecho da quinta parte do capítulo I e II do *La Pratica Della Perspectiva*.⁷⁷⁴ Para orientar o pintor a copiar uma cidade ou alguma coisa, o Dominicano⁷⁷⁵ recorre à nona parte do capítulo V do texto de Bárbaro.⁷⁷⁶ Acredita-se que Filipe Nunes provavelmente não refletiu sobre as colocações de Bárbaro, uma vez que apenas as compilou com as mesmas palavras. Desse modo, o que mais chama a atenção é o fato de o tratado técnico sistematizar uma série de soluções para copiar uma figura e transpô-la a um suporte.

O fato de o tratado dar instruções aos pintores levam alguns pesquisadores a defenderem que este serviu aos pintores mineiros. Vê-se que a historiadora Camila Santiago sugere que o tratado de Filipe Nunes circulou em Minas Gerais no século XVIII, tendo servido aos pintores mineiros, pois: “[...] o texto apresenta de maneira explicativa, dando a impressão de que, seguindo-se suas indicações,

⁷⁷⁰ Vê o glossário para saber as denominações destes pigmentos.

⁷⁷¹ CRUZ, António João. *Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes*. Conservar Património, 6, 2007. p. 44. Disponível em: <<http://ciarte.no.sapo.pt/textos/fichas/200707.html>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

⁷⁷² NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 104.

⁷⁷³ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. pp. 131-132.

⁷⁷⁴ BÁRBARO, Daniel. *La pratica Della Perspectiva* [...] Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569.

⁷⁷⁵ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. pp. 133-134.

⁷⁷⁶ BÁRBARO, Daniel. *La pratica Della Perspectiva* [...] Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569. .

mesmo um leigo poderia aventurar-se na *Arte da Pintura*.”⁷⁷⁷ Confirmando as preposições de Santiago, a restauradora Claudina Dutra Moresi comenta que o “o tratado *Arte da Pintura*, simetria e perspectiva, do pintor poeta português Filipe Nunes, decerto foi outro livro que circulou em Minas Gerais. Os artistas executavam suas pinturas segundo as receitas descritas neste tipo de livros [...]”⁷⁷⁸ Anteriormente, concluímos que era impossível que o pintor aplicasse a simetria e a perspectiva, no entanto, compreende que só é possível afirmar a praticidade das orientações técnicas, dadas aos pintores, a partir de uma análise química dos pigmentos que comprovasse as receitas apresentadas e de um estudo sobre a maneira que o pintor pensava a obra de arte para cotejar com as proposições informadas por Nunes.

Além do tratado técnico de Filipe Nunes, há outros textos do século XVI e XVII que também abordaram um receituário técnico ou comentaram sobre alguns pigmentos. Por meio do trabalho da pesquisadora Vanessa Henriques Antunes,⁷⁷⁹ é possível ter um panorama de tais tratados produzidos na Espanha e em Portugal, uma vez que sua pesquisa teve como objetivo catalogar historicamente os pigmentos, corantes e suas aplicações. Ainda de acordo com Antunes,⁷⁸⁰ Francisco de Holanda apresenta em *Diálogos em Roma* (1538) os materiais utilizados na pintura italiana, enquanto que o *Breve Tratado de Iluminação* (1635) de um religioso anônimo é um tratado português que se dedicou exclusivamente a relatar sobre pigmentos, nomeadamente os usados na iluminura. Em relação aos tratados espanhóis, o de Francisco Pacheco faz referência a pigmentos como o “ocre claro”, o tratado *Diálogos de la pintura* (1633) de Vicente Carducho menciona também pigmentos como “cenizas de Sevilhao.”

Outra questão que é importante ser ressaltada é o trânsito de pigmentos que existira na Península Ibérica. Um exemplo encontra-se no próprio texto de Filipe Nunes, quando este faz referência aos “azuis de castella”, no caso, um pigmento azurita originário da América Latina, importado e comercializado em Sevilha.⁷⁸¹ A partir dos estudos dos tratados, a pesquisadora Vanessa

⁷⁷⁷ SANTIAGO, Camila. *Usos e impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro no século XVIII e XIX*. 2009. 350f. Tese (doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. p. 141.

⁷⁷⁸ MORESI, Claudina Dutra. Aspectos técnicos na pintura de Manoel da Costa Ataíde. CAMPOS, Adalgisa Arantes (Org.). *Manoel da Costa Ataíde: Aspectos Históricos, Estilísticos, Iconográficos e Técnicos*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2005. p.113.

⁷⁷⁹ ANTUNES, Vanessa Henriques. Influencias Ibéricas en la terminología de los materiales: breves apuntes. In: Trienal Reunión do Conselho Internacional de Museus, 16, 2011, Lisboa. *Art Technological Source Research*. Lisboa: J. Bridgland, 2011. Disponível em: <file:///C:/Users/Rafaela/Downloads/0a590fe4f7164554902ee9b49b961330%20(1).pdf>. Acesso em: 15 mar. 2014.

⁷⁸⁰ ANTUNES, Vanessa Henriques. Influencias Ibéricas en la terminología de los materiales: breves apuntes. In: Trienal Reunión do Conselho Internacional de Museus, 16, 2011. Lisboa. *Art Technological Source Research*. Lisboa: J. Bridgland, 2011. p. 2.

⁷⁸¹ BRUQUETAS GALÁN, R. *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*. 2 ed. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

Henrique Antunes⁷⁸² identificará o nome do pigmento com sua origem geográfica, o que se torna uma tendência no século XVI e XVII por dois motivos: em primeiro lugar, a valorização das qualidades desses materiais se ligaria ao lugar; em segundo, por razões comerciais, esses pigmentos eram associados às principais praças de comércio do século XVI e XVII e ao lugar de extração e elaboração dos materiais pictóricos. Ressalta-se igualmente a circulação dos pigmentos e corantes que ocorreu na Península Ibérica e entre Flandres e Veneza. Sobre tal trânsito, Antunes diz que: “*El o intercambio político-cultural entre la Península y otros lugares artísticos quizás más cosmopolitas y con un fuerte arraigo de los ideales de las Artes Liberales, fomento la petición de materiales de diversos regiones de Italia.*” Assim, é interessante lembrar que o tratado técnico de Filipe Nunes inseria-se em um contexto artístico cultural que valorizava a origem geográfica dos pigmentos e no qual os tratados, que apresentavam receituários técnicos, circulavam.

Anteriormente, constatou-se que não existem estudos que se dedicaram exclusivamente à simetria, à perspectiva e aos louvores da pintura no tratado de Filipe Nunes, porém, durante a pesquisa, constatou-se que Nunes foi muito lembrado por seu tratado técnico.

O restaurador Antônio João Cruz, por exemplo, ressalta a relevância do tratado técnico de Filipe Nunes em seus estudos,⁷⁸³ caso também da pesquisadora Zahira Veliz,⁷⁸⁴ a qual dedicou uma parte do seu trabalho a comentar o receituário técnico *Arte da Pintura* de 1615. A ressonância do tratado técnico de Filipe Nunes nos séculos seguintes foi importante, dado que Raphael Bluteau⁷⁸⁵ cita abundantemente o Dominicano e comenta sobre os pigmentos e corantes usados. De acordo com

⁷⁸² ANTUNES, Vanessa Henriques. Influencias Ibéricas en la terminología de los materiales: breves apuntes. In: Trienal Reunião do Conselho Internacional de Museus, 16, 2011, Lisboa. *Art Technological Source Research*. Lisboa: J. Bridgland, 2011. p. 1.

⁷⁸³ Ver outros trabalhos de Antônio João Cruz: CRUZ, Antônio Cruz. Para que serve à história da arte a identificação dos pigmentos utilizados numa pintura?. *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, Lisboa 5, 2006. Disponível em: <<http://ciarte.no.sapo.pt/textos/fichas/200602.html>>. Acesso: 17 Dez 2012; CRUZ, Antônio Cruz. Para que serve à história da arte a identificação dos pigmentos utilizados numa pintura? *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, Lisboa 5, 2006. Disponível em: <<http://ciarte.no.sapo.pt/textos/fichas/200602.html>>. Acesso: 17 Dez 2012.; CRUZ, Antônio Cruz. Para que serve à história da arte a identificação dos pigmentos utilizados numa pintura?. *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, Lisboa, 5, 2006. Disponível em: <<http://ciarte.no.sapo.pt/textos/fichas/200602.html>>. Acesso: 17 Dez 2012.; CRUZ, Antônio João. A cor e a substância: sobre alguns pigmentos mencionados em antigos tratados portugueses de pintura - pigmentos amarelos. *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, Lisboa, 6, 2007. Disponível em: <<http://ciarte.no.sapo.pt/textos/fichas/200704.html>> Acesso: 17 Dez 2012; CRUZ, Antônio João. Os materiais usados em pintura em Portugal no início do século XVIII, segundo Rafael Bluteau. *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, Lisboa, 7-8, 2009. Disponível em: <<http://ciarte.no.sapo.pt/textos/html/200902.html>>. Acesso: 17 Dez 2012; Antônio João CRUZ, Antônio João. Os pigmentos naturais utilizados em pintura. In: Alexandra Soveral Dias, António Estêvão Candeias (org.), *Pigmentos e Corantes Naturais. Entre as artes e as ciências*. Évora: Universidade de Évora, 2007.

⁷⁸⁴ VELIZ, Zahira. *Artists' Techniques in Golden Age Spain. Six treatises in translation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

⁷⁸⁵ BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico [...]* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 - 1728. 8v. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1/>> Acesso em: 16 mar 2011.

Vitor Serrão⁷⁸⁶, o *Breve Tratado de Iluminação* (1635) inspirou-se no tratado técnico de Filipe Nunes, enquanto que o historiador Magno Mello,⁷⁸⁷ por sua vez, comenta que o receituário técnico desse mesmo trabalho serviu ao jesuíta Inácio Vieira em seu tratado de *Quiromancia* (1715). A partir do que foi discutido, conclui-se que o tratado técnico de Filipe Nunes foi relevante para a compreensão dos materiais usados pelos pintores naquele período, no entanto, não é possível afirmar se as receitas realmente funcionariam, tanto para os pintores portugueses quanto para os mineiros, pois essa afirmação demandaria um trabalho que levasse em conta análises químicas.⁷⁸⁸ Com uma breve análise sobre as tintas e pigmentos encerramos nossa reflexão. Acredita-se que outros estudos poderão contribuir para a análise do tratado *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, no entanto, é importante ressaltar que o nosso trabalho procurou evidenciar a preocupação de Filipe Nunes em chamar a atenção para os elementos científicos da pintura e em inserir-se em uma tradição de tratados científicos de pintura.

⁷⁸⁶ SERRÃO, Vitor. Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor do *Breve Tractado de Iluminação* (1635). In: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p. 82.

⁷⁸⁷ MELLO, Magno Moraes. O universo científico dos jesuítas no Colégio de Santo Antão em Lisboa- o estudo da Perspectiva e da Cenografia nas aulas de Inácio Vieira S.J. In: MELLO, Magno Moraes; ROMEIRO, Adriana *Cultura Arte e História: A contribuição dos jesuítas entre os séculos XVI e XIX*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014. pp. 84-85.

⁷⁸⁸ A historiadora Márcia Almada comenta em seu doutoramento trata a respeito dos manuscritos de pintura que podem ter circulado em Minas Gerais. ALMADA, Márcia. *Das artes da pena e do pincel: caligrafia e pintura em manuscritos no século XVIII*. 2011. 412f. Tese (doutorado em História)- Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CONCLUSÃO

Por meio da análise da historiografia dos tratados portugueses foi possível notar que o *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* de Filipe Nunes não foi alvo de estudos, como ocorre com os tratados de pintura de Francisco de Holanda, por exemplo. Alguns pesquisadores recordaram os trabalhos de Filipe Nunes em seus textos, no entanto, tais referências não permitiram a compreensão da concepção que o Dominicano tinha acerca da pintura e dos seus elementos científicos. Baseando-se nessa lacuna, propomo-nos o desenvolvimento desta pesquisa.

Embora a documentação referente à vida de Filipe Nunes seja desconhecida, foi possível constatar que fora um destacado religioso na Ordem Dominicana, haja vista os cargos ocupados ao longo de sua vida monástica. Ademais, foi possível elencar os principais estudos que referenciaram Filipe Nunes e seu tratado de pintura.

No primeiro capítulo, comentou-se que *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* foi publicado juntamente a outro tratado, *Arte Poética*, cujo objetivo foi o de ensinar a métrica aos leigos. Integrando *Arte da Pintura*, encontra-se também a produção das obras religiosas, as quais foram produzidas pelo Dominicano com o intuito de educar os preceitos da fé católica. Assim, conclui-se que Filipe Nunes incorporou os objetivos da Ordem Dominicana ao colocar em seus textos um sentido didático, pois, em *Arte da Pintura*, pretendeu-se ensinar a perspectiva e a simetria enquanto que em *Arte Poética* buscou-se o ensino de métrica.

Além dos dados biográficos e das produções de Filipe Nunes, demonstrou-se a influência do universo artístico, cultural e científico em torno da escrita de *Arte da Pintura*. Por meio do conhecimento desse universo foi possível elencar as motivações que fizeram um religioso interessar-se em fazer um tratado de pintura. Observou-se, igualmente, que o tratado de Nunes contextualiza-se em um período no qual ocorria uma intensa produção de textos de pintura. Ainda no segundo capítulo tecemos uma teia de discussões que identificam as peculiaridades presentes em *Arte da Pintura*, pois, como se viu, diferentemente dos tratados italianos, os textos de pintura da Península Ibérica tiveram a preocupação em defender a pintura do legado negativo que lhe fora atribuída. Ao discorrer sobre o universo da ciência em Portugal, concluímos que no século XVI português houve uma circulação de tratados científicos, tendo a Ordem Jesuíta atuado na divulgação e no ensino dos conhecimentos científicos. Assim, por meio de nossas reflexões, concluiu-se que o tratado de pintura de Nunes se relacionou com as influências estrangeiras, com a situação do pintor português, com o universo científico de seu tempo e com a produção de tratados científicos e de pintura.

Na terceira parte desta pesquisa, dissertamos sobre a compreensão que Filipe Nunes manteve sobre a pintura e seus elementos científicos, como a perspectiva e a simetria. Procuramos salientar como o Dominicano dialogou com os tratados de pintura do período e, para isso, identificamos os autores que possivelmente respaldaram *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*. A partir da discussão dessas questões, chegou-se a algumas conclusões. Observa-se que para esboçar sua concepção de pintura, Filipe Nunes lança mão das categorias da retórica – como ocorria comumente em outros tratados – comparando- à poesia, ressaltando sua capacidade imitativa e de estimular os sentimentos nobres. O tratadista português também evidenciou a liberalidade e a nobreza da pintura, resgatando os exemplos de homens da Antiguidade. Embora todas essas questões relativas à pintura fossem importantes, o aspecto mais importante a ser ressaltado é o fato de *Arte da Pintura* integrar o rol de textos de pintura que defendiam a pintura respaldados pelos preceitos do Concílio de Trento. Com efeito, o Dominicano acreditava que a pintura deveria exercer uma função moral e de mover os afetos, em suma: deleitar, ensinar e mover. Desse modo, vê-se que o objetivo de Filipe Nunes foi ressaltar a nobreza e a liberalidade da pintura, como, também, seu aspecto didático, uma vez que a pintura tinha a função de instruir os devotos das verdades da Igreja.

Investigar sobre o lugar da pintura remete-nos a pensar sobre os seus elementos científicos: simetria e perspectiva. Em primeiro lugar, salienta-se que Filipe Nunes defendeu a relevância das regras da pintura e da erudição do pintor e, por essa razão, o religioso tencionou “ensinar” e demonstrar a perspectiva, a simetria e o manual técnico. Ao refletir sobre os princípios da perspectiva em *Arte da Pintura*, constatou-se que Nunes possuía duas fontes principais: Euclides e Daniel Bárbaro. Embora o Dominicano tencionasse ensinar a perspectiva, não foi isso que ocorreu, pois em *Arte da Pintura* demonstrou-se a perspectiva *naturalis*, ou seja, a maneira de “ver”, e não a técnica de colocar um objeto tridimensional em um plano bidimensional. A mesma abordagem feita com a perspectiva ocorre com a simetria, pois nota-se que o religioso salienta o fato de os pintores portugueses não usarem os lineamentos em suas representações e, por conseguinte, objetivou ensiná-la. Recorrendo aos textos de Vitruvius, Juan D’Arfe, Daniel Bárbaro e Albrecht Durer, Filipe Nunes expõe no seu tratado de pintura o que compreendeu ser a simetria. A partir das concepções desses autores, Nunes expõe a antropometria, ou seja, as maneiras diferentes de medir o corpo humano, o que inviabiliza a aplicação dessas medidas em um plano, como no caso da pintura.

Apesar de o religioso pretender ensinar a perspectiva e a simetria, não foi isso que se notou, pois os elementos científicos demonstrados por Nunes em *Arte da Pintura* não permitiu que fossem aplicados na pintura e nem ensinados. Entende-se que essa contradição revela uma falta de conhecimento de Filipe Nunes em relação à perspectiva *artificialis* e uma falta de aprofundamento

das discussões referentes à simetria. Aliás, defende-se que a dificuldade apresentada pelo Dominicano não pode ser vista de forma negativa, uma vez que havia um universo científico, cultural e artístico que o condicionou a olhar a perspectiva e a simetria daquela maneira. Nesta pesquisa buscou-se igualmente quebrar determinadas visões acerca da obra de Filipe Nunes, pois vê-se que alguns historiadores tendem a olhar a obra de Nunes como “ruim” por este não dispor de certas técnicas que o fariam um “bom” pintor. Um exemplo dessas questões encontra-se na abordagem da pesquisadora Myriam Ribeiro de Oliveira,⁷⁸⁹ cujo trabalho questiona os conhecimentos perspécticos do pintor Francisco Xavier Carneiro, presentes na pintura de arquitetura do forro da nave da Matriz do Bom Jesus de Matozinhos, no arraial do Bacalhau, hoje Santo Antônio do Pirapetinga. Myriam Oliveira compreendeu que o fato de Xavier Carneiro basear-se em *Arte da Pintura* de Filipe Nunes pode justificar o questionável conhecimento perspéctico do pintor mineiro. Ora, as colocações da pesquisadora nos faz deduzir que os pintores que liam Nunes eram categorizados como um pintor de perspectiva ruim por não saberem construir um espaço pictórico perspectivado corretamente. Abordar a construção da perspectiva por esse olhar é algo perigoso, pois o fato de o pintor não dispor dos arsenais que o garantissem alcançar aquela perspectiva *artificialis* não significa que fosse um mau pintor, afinal, acredita-se que a construção do espaço é inerente às concepções culturais e às visões de mundo presentes em cada sociedade.

Ao final desta pesquisa, refletimos brevemente sobre a orientação do fazer artístico que Filipe Nunes dá aos pintores. Antes de esboçar uma contradição, defender a liberalidade da pintura juntamente à demonstração de um tratado técnico marcou os tratados ibéricos do final do século XVI, período em que a afirmação das regras da pintura ganharia notoriedade em função da difusão da *Ars Poética* de Horácio. Ressaltou-se, também, que o tratado técnico de pintura do Dominicano é referenciado como importante na historiografia da arte portuguesa devido a sua ressonância no século XIX. Compreende-se que Nunes tentou sistematizar as regras da pintura e os saberes práticos dos pintores por meio de seu tratado de pintura. Como foi dito no terceiro capítulo, não objetivamos discutir sobre o tratado técnico, por isso, salienta-se aqui a importância de estudos posteriores que se debruçam exclusivamente sobre esse tema, pois acreditamos que assim será possível compreender se o tratado técnico fora apropriado pelos pintores mineiros, caso *Arte da Pintura* tenha circulado em Minas Gerais.

A presente pesquisa pretendeu elucidar as dúvidas e imprecisões que cercam a figura de Filipe Nunes e seu tratado *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*. Embora boa parte da documentação

⁷⁸⁹ OLIVEIRA, Myriam Ribeiro Andrade. *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. pp. 285- 286.

acerca desse religioso seja desconhecida ou tenha se perdido, espera-se que os trabalhos posteriores consigam novas contribuições e desvendem, por exemplo, se Filipe Nunes teria sido ou não um pintor. Além disso, acredita-se que esta pesquisa buscou ressaltar a importância do tratado de Filipe Nunes à tratadística portuguesa e aos estudos da perspectiva, os quais se encontram localizados na interdisciplinaridade que ocorre entre a história da arte e da ciência.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Márcia. *Das artes da pena e do pincel: caligrafia e pintura em manuscritos no século XVIII*. 2011. 412f. Tese (doutorado em História)- Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ALMEIDA, Antônio Marque de. Saberes e práticas de Ciência no Portugal dos descobrimentos. In: TENGARRINHA. João (org). *História de Portugal*. Bauru: Edusc. 2000.

ALVES, Célio Macedo. *Artistas e irmãos: o fazer artístico no ciclo do ouro mineiro*. 1997. 250f. Dissertação (mestrado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e ciências sociais da Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo.

ANDRADE, Arsênio Sampaio de. *Dicionário histórico e biográfico de artistas técnicos Portugueses, séculos XVI-XX*. Lisboa: [s.n]. 1959.

ANTUNES, Vanessa Henriques. Influencias Ibéricas en la terminología de los materiales: breves apuntes. In: *Trienal Reunião do Conselho Internacional de Museus*, 16, 2011, Lisboa. Art Technological Source Research. Lisboa: J. Bridgland, 2011. Disponível em: <file://C:/Users/Rafaela/Downloads/0a590fe4f7164554902ee9b49b961330%20(1).pdf> Acesso em: 15 mar. 2014.

BARONE, Juliana. *O paragone do Tratado de Pintura de Leonardo Da Vinci. Introdução à comparação entre as artes e tradução anotada*. 1996. 120 f. (Dissertação de Mestrado) – Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

BAZIN. Germain. *História da História da Arte*. Tradução Antônio de Pádua Daneis. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BELTING. Hans. Florencia y Bagdad. *Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Traductor: Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal. 2012.

BERBARA, Maria. *Francisco de Hollanda e a “teoria artística” michelangiana*. Trabalho apresentado II Encontro de História da Arte, Unicamp, Campinas, 2006. p. 4. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/palestrantes>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

BICUDO, Irineu. *Elementos*. São Paulo: Unesp, 2013.

BLUNT, Anthony. *Teoria Artística na Itália*. 1ªed. Tradução: João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BRITO, Gomes. *Notícias de impressos e livreiros em Lisboa na segunda metade do século XVI*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1911.

BROWN, Jonathan. *Pintura na Espanha 1500-1700*. Tradução: Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BRUQUETAS GALÁN, R. *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*. 2 ed. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

CAMEROTA, Filippo (Org). *Nel Segno di Massacio – L' Invenzione Della Prospettiva*. Firenze: Galeria degli Uffici, 2001.

CAMPOS, Adalgisa Arantes (Org.). *Manoel da Costa Ataíde: Aspectos Históricos, Estilísticos, Iconográficos e Técnicos*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2005.

CAMPOS, Jorge Lucio de. *Do simbólico ao virtual*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1990.

CARVALHO, Adriana Gonçalves de. *Vicente Carducci e Francisco Pacheco: Tratadística Pictórica na Espanha século XVII*. 2010. 120f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

CASIMIRO, Luís Alberto. A mobilidade dos pintores como factor de desenvolvimento do saber científico e artístico. In: COLÓQUIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 7, 2006, Porto. *Actas Artistas e Artífices: sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2007. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6150.pdf>>. Acesso em: 15 Jun 2012.

CHASTEL, André. O Artista. In: GARIN, Eugenio (org). *O homem Renascentista*. Tradução: Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1991.

CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo*. 2º ed. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CORREA, Antônio Bonet. *Figuras e modelos e imágenes em los tratadistas españoles*. Alianza Forma: 1993.

CRUZ, António João. Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes. *Conservar Património*, Lisboa, 6, 2007. p. 41. Disponível em: <<http://ciarte.no.sapo.pt/textos/fichas/200707.html>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

CRUZ, António João. Para que serve à história da arte a identificação dos pigmentos utilizados numa pintura?. *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, Lisboa, 5, 2006. Disponível em: <<http://ciarte.no.sapo.pt/textos/fichas/200602.html>>. Acesso: 17 Dez 2012.

CRUZ, António João. A cor e a substância: sobre alguns pigmentos mencionados em antigos tratados portugueses de pintura - pigmentos amarelos. *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, Lisboa, 6, 2007. Disponível em: <<http://ciarte.no.sapo.pt/textos/fichas/200704.html>> Acesso: 17 Dez 2012;

CRUZ, António João. Os materiais usados em pintura em Portugal no início do século XVIII, segundo Rafael Bluteau. *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de*

Lisboa, Lisboa, 7-8, 2009. Disponível em: < <http://ciarte.no.sapo.pt/textos/html/200902.html>>. Acesso: 17 Dez 2012;

CRUZ, Antônio João. Os pigmentos naturais utilizados em pintura. In: Alexandra Soveral Dias, António Estêvão Candeias (org.). *Pigmentos e Corantes Naturais*. Entre as artes e as ciências, Évora: Universidade de Évora, 2007.

DAMISCH, Hubert. *L'origine de la Perspective*. Paris: Flammarion, 1993.

DEL NEGRO, Carlos. *Considerações sobre a perspectiva de Euclides e a perspectiva linear*. [s. l.]: [s. l.], 1953.

DESWARTE, Sylvie. *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*: Tradução: Maria Alice Chicó. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.

DESWARTE, Sylvie Rosa. Prisca Pictura e Antiqua Novitas: Francisco de Holanda e a taxonomia das figuras antigas. Tradução Valter Cesar Pinheiro. *Revista Ars, São Paulo*, v. 4, n. 7. São Paulo. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202006000100002&script=sci_arttext>. Acesso em: 11 jul. 2012.

DESWARTE, Sylvie. *Les Enluminures de la Lecture Nova*. Paris: [s/n], 1977.

DESWARTE-ROSA, Sylvie. A essência dos sentidos: o caso de Francisco de Holanda. Portugal e Flandres- Visões da Europa 1550-1680. Lisboa: IPPC, 1992.

ENCICLOPÉDIA *italiana di Scienze, Lettere e Arti*. Roma: L' Istituto Treccani, [1925?].

FERREIRA, José Manoel Simões. *História da teoria da arquitectura no Ocidente: de forma resumida e como guião para o seu estudo mais aprofundado*. Lisboa: Vega, 2010.

FLORES, Claudia Regina; ZAGO, Hellen da Silva. Uma proposta para relacionar arte e educação. *Revista latinoamericana de investigación en matemática educativa*, México, v. 13, n. 3, nov. 2010. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33519249005>>. Acesso em 21 dez. 2013.

FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. Tradução: M.A. Leite de Barros. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FUMIKAZO, Saito. Geometria e óptica no século XVI: a percepção do espaço na perspectiva euclidiana. *Revista Educação matemática, pesquisa*, São Paulo, v 10, nº 2, 2008. p. 390. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/emp/article/view/1334/1132>> Acesso em: 12 out. 2013.

GRANDE enciclopédia portuguesa e brasileira. Lisboa-Rio de Janeiro: Enciclopédia, [1935-1960?].

GRAYSON, Cecil. Introdução. In: ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Tradução: Antônio da Silveira Mendonça. São Paulo: UNICAMP, 2009.

GOMBRICH, Ernst. *Los usos de las imágenes – estudios sobre la función social del arte e la comunicación visual*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte Poética: um tratado maneirista de métrica*. 1996. 203f. (Dissertação de mestrado em Literatura) – Faculdade de Letras – Universidade de Coimbra. Coimbra.

GONÇALVES, Nuno da Silva. (Org.). *A Companhia de Jesus e a Missionação no Oriente*. Lisboa: Fundação Oriente, 2000.

HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto*. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. Tradução: Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

KEMP, Martin. *La Scienza dell'Arte – prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*. Florença: Giunti, 1990.

KUBLER, George. *The Antiquity of the Art of Painting*. New Haven: Yale University Press, 1967.

KUBOVY, Michael. *Psicología de la perspectiva e el arte del Renacimiento*. Madrid: Trolha, 1996.

LEITÃO, Henrique. *Sphaera Mundi: A Ciência na Aula Esfera*. Lisboa: Catálogo BNP, Lisboa, 2008.

LEITÃO, Henrique; MELLO, Magno Moraes. A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas: “O Tractado de Prospectiva de Inácio Vieira, S.J” (1715). *Revista de História de Arte*, Lisboa, v. 1, 2005. Disponível em: <http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_1_4.pdf>. Acesso em: 3 set. 2011.

LICHTENSTEIN, Jaqueline (Org.). *A pintura: O mito da pintura*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora. 34, 2004. v.1.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34. 2004. v. 2.

LINDBERG, D, C. *Theories of vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1976. p.10

VILLALTA, Luiz Carlos. A Igreja, a sociedade e o clero In: *História de Minas Gerais: As Minas Setecentistas*. 2º ed. Belo Horizonte : Autêntica/ Companhia do Tempo, 2007, v.2, p. 25-57.

MASSEY, Lyle. (Org.) *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished*. Washington: Washington National Gallery of Art, 2003.

MCLUHAN, Marshall. *La galáxia de Gutenberg. A formação do homem tipográfico*. São Paulo: Nacional Edusp, 1972.

MEGIANI, Ana Paula Torres. Memória e conhecimento do mundo: coleções de objetos, impressos e manuscritos nas livrarias de Portugal e Espanha, século XVI e XVII. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 17, n. 1, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v17n1/v17n1a10.pdf>> Acesso em: 11 abr. 2012.

MELLO, Magno Moraes. O tractado do jesuíta Inácio Vieira e sua relação com a pintura de falsa arquitetura. In: Congresso Internacional do Barroco Ibérico- Americano, 4, 2006, Ouro Preto. *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibérico-Americano*. Ouro Preto: UFOP, 2006. Disponível em: <<http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/4cb/pdf/Magno%20Moraes.pdf>>. Acesso em: 13 Set 2011.

MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva pictorum architecturas illusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII*. 2002. 4Pt. Tese (Doutorado) - Universidade Nova Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa.

MELLO, Magno Moraes. O universo científico dos jesuítas no Colégio de Santo Antão em Lisboa- o estudo da Perspectiva e da Cenografia nas aulas de Inácio Vieira S.J. In: MELLO, Magno Moraes; ROMEIRO, Adriana. *Cultura Arte e História: A contribuição dos jesuítas entre os séculos XVI e XIX*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

MELLO, Magno Moraes (Org.). *Ars, Techné, Technica: a fundamentação da teórica e cultural da perspectiva*. Belo Horizonte: Argvmentv, 2009.

MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (org.). *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011.

MLODINAW. Leonardo. *A janela de Euclides: das linhas paralelas ao hiperespaço*. Tradução: Enezio de Almeida. São Paulo: Geração editorial, 2005.

MUHANA, Adma. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: EdUSP/Fapesp, 2002.

NAVARRO, Victor; ORDÓNEZ, Javier; RON, José Manuel Shánzez (Org.). *História de la Ciência*. Madrid: Editorial Austral, 2004.

PANOFSKY. Erwin. *A Perspectiva como forma Simbólica*. Tradução: Elisabete Nunes. Lisboa: Arte e Comunicação, 1993.

PAMPLONA. Fernando. *Dicionários de pintores e escultores ou que trabalharam em Portugal*. Lisboa: [S/N]. 1955. v. 3.

PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3º Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo, Martins Fontes: 2001.

PEREIRA, Paulo (dir.). *História da arte portuguesa: Do “modo” gótico ao maneirismo*. Lisboa: Círculo de leitores, 1995. v.2.

PÍFANO, Raquel Quinet. Humanismo, retórica e pintura colonial. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 26, 2006, São Paulo. *Anais do XXVI Colóquio do CBHA*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/pre_textuais.pdf>. Acesso em: 10 out. 2011.

PIFANO, Raquel Quinet. Desenho e Idea na tratadística da pintura lusitana. In: Colóquio Comitê Brasileiro de História da Arte, 31, 2011, Campinas, SP. [Com/Con] tradições na História da Arte. Campinas: CBHA, 2011. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2011/anais/pdfs/raquel_quinet_anaiscbha2011.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2013.

PÍFANO. Raquel Quinet. Ut Pictura Poesis no tratado de Philippe Nunes. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 24, 2004, Belo Horizonte, MG. *Anais do XXIV Colóquio do CBHA*. Belo Horizonte: [s/n], 2004. p.1 Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/textos/89_raquel_pifano.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2012.

PEREIRA, Esteves; RODRIGUES, Guilherme. *Diccionario Histórico. Chorographico, Biographico, Bibliográfico, Heráldico, Numismático e Artístico*. Lisboa: João Romano Torres & C^a Editores, 1909. v. 5.

PEVSNER, Nikolaus. *Academia de arte: Passado e presente*. Tradução: Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PIRES. Cândida Teresa Pais Ruivo. *Artefactos Symmetricos e Geometricos*. 2001. 202f. Dissertação (Mestrado em teorias da Arte) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa.

POLICARPO, Isabel Ponce de Leão. *Gregório Lopes e a “ut pictura architectura”*: os fundos arquitetônicos pintura do Renascimento Português. 1996. 159 f. Dissertação (mestrado em Letras) – Instituto de História da Arte – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra.

QUEIROZ, Isabel. Vitruvianismo e os «genera» na arquitectura comissionada por D. Miguel da Silva. *Revista de Teorias e Ciências da Arte*, Lisboa, v. 5, 2009. Disponível em <<http://www.idearte.org/texts/51.pdf>>. Acesso em: 13 mar. 2012.

REYNAUD, Dominique. *Perspectiva Naturalis*. In: CAMEROTA, Filippo (Org). *Nel Segno di Massacio – L’Invenzione Della Prospecttiva*. Firenze: Galeria degli Uffici, 2001.

RIBEIRO, Marília Azambuja de. literatura artística nos colégios jesuíticos de Lisboa Santo Antão e São Roque. In: *Varia História*, Belo Horizonte, v. 29, nº 50, p.421-433, mai/ago 2013.

RODRIGUES. Manuel Augusto. As aulas de Frei Bartolomeu no contexto escolar da época. In: I Encontro de História Dominicana, 1, 1979, Porto. *Actas do I Encontro sobre História Dominicano*. Porto: Arquivo Histórico Dominicano. Porto, 1979. v.2, p. 179. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/14448/1/As%20aulas%20de%20Frei%20Bartolomeu.pdf>>. Acesso em: 17 Jan 2012.

SAITO, Fumikazu. Geometria e óptica no século XVI: a percepção do espaço na perspectiva euclidiana. *Revista Educação matemática, pesquisa*, São Paulo, v. 10, nº 2, 2008. p. 3. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/emp/article/view/1334>>. Acesso em: 12 out. 2013

SALDANHA, Nuno. *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

SALDANHA, Nuno. Tratados de Pintura. In: PEREIRA, José Fernandes; PEREIRA, Paulo. (Org.). *Dicionário de Arte Barroca*. Lisboa: Presença, 1989

SANTIAGO, Camila. *Usos e impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro no século XVIII e XIX*. 2009. 350f. Tese (doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SANTOS, Pedro Miguel Filipe dos. O poder da geometria e da perspectiva na concepção do objecto artístico. 2010. 144 f. Dissertação (mestrado em desenho) Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa.

SANTOS, Rogéria Olímpio dos. *Francisco de Holanda e o Arte da Pintura*. 2011. 200f Dissertação (mestrado em História)- Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

SERRÃO, Vitor. *A pintura Maneirista em Portugal*. 2º Ed. Lisboa: Presença, 1991.

SENNET, Richard. *O Artífice*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SERRAO, Vitor. *O Maneirismo e o Estatuto do Artista dos pintores portugueses*. Lisboa: IN-CM, 1983.

SERRAO, Vitor. *A pintura protobarroca em Portugal 1612-1657*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)* Lisboa: Presença, 2002.

SERRÃO, Vitor. “Acordar as cores...”: os pigmentos nos contratos de pintura portugueses século XVI e XVII. In: AFONSO, Luís Urbano. *The materials of the Image*. As matérias das imagens. 1. ed. Lisboa: Campos da Comunicação, 2011.

SCHLOSSER, Julius Von Magnino. *La letteratura artistica*. 3. Tradução: Filippo Rossi. Milão: La Nuova Italia, 2000.

SILVA, Inocêncio Francisco da. *Dicionário Bibliográfico Português*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1926. v. 2.

SOBRAL, Luís de Moura. *Pintura e Poesia na Época Barroca*. Lisboa: Estampa, 1994.

TAVARES, Pedro Vilas Boas. Domingos Peres: professor de matemática da Princesa Maria de Portugal, na fundação de um beatério bracarense. In: *D. MARIA DE PORTUGAL, Princesa de Parma (1565-1577) e seu tempo: As relações entre Portugal e Itália na segunda metade dos Quinhentos*. Porto: Edições Afrontamento, 1999. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo6201.pdf>>. Acesso em: 1 out. 2013.

TEIXEIRA, Francisco Augusto Garcez. *A irmandade de São Lucas: Estudo do seu arquivo*. Lisboa: Imprensa Beza, 1931.

THUILLIER, Pierre. *De Arquimedes a Einstein- a fase oculta da invenção científica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

TOSSATO, Claudemir Roque. A função do olho humano na óptica no final do século XVI. *Revista Scientiae Studia*, São Paulo, v.3, n.3, Julho/Setembro. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662005000300004>. Acesso em: 30 jul. 2012.

VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. IN: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982.

XAVIER, João Pedro. A contribuição de Dürer para perspectiva linear. *Boletim da APROGED*, Porto, n. 24, p. 19-26, set./2005. p. 2. Disponível em: <http://sigarra.up.pt/faup/pt/publs_pesquisa.FormView?P_ID=3624>. Acesso em: 13 mai. 2013.

VAINFAS, Ronado (org.). *Santo ofício da Inquisição de Lisboa, Confissões da Bahia (1591-92)*. São Paulo, 1997.

VASCONCELOS, Joaquim de. Introdução: In: Holanda, Francisco. *Da Pintura Antiga*. Porto: Renascença Portuguesa, 1918.

VÉGH, János. *Los primitivos flamencos*. Madrid: Editorial Arte y Literatura, 1977.

VELIZ, Zahira. *Artists' Techniques in Golden Age Spain. Six treatises in translation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

VILELA, José Stichini. *Francisco de Holanda- Vida, pensamento, obra*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1982. p. 7. Disponível em: < <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/arte/11-11/file.html>>. Acesso em: 01 de Fev 2011.

XAVIER, João Pedro. A contribuição de Dürer para perspectiva linear. In: *Boletim da APROGED*, Porto, nº. 24, pp. 19-26, Setembro./2005. Disponível em: < <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/62354/2/3624.pdf>>. Acesso em: 13 mai. 2013.

WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

Fontes Primárias

ALBERTI, Leon Battista. Da Pintura, 1436. In: GRAYSON, Cecil. *Introdução*. Edição traduzida por Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Unicamp, 2009.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2010.

BÁRBARO. Daniel. *La pratica Della Perspectiva [...]*. Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico* [...] Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 - 1728. 8 v. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>>. Acesso em: 16 mar 2011.

CARDUCCI, Vicente. *Diálogos de la Pintura*. Madri: Fr. Martinez, 1633. Disponível em: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000034318>>. Acesso: 14 Jun 2011.

CASTRO. Machado de. *A Descrição analytica da execução da Estátua Equestre*. Lisboa: Imp. Regia, 1810. p.12. Disponível em: <<http://purl.pt/960/4/>>. Acesso em: 13 mar. 2013.

CATARINA. Fr. Lucas Santa. *História São Domingos*. 3ª Ed. Lisboa: Typografia Do Panorama, 1866. v. 4, p. 415. Disponível em: <<http://arquivodigital-7cv.blogspot.com.br/2011/01/primeira-parte-da-historia-de-s.html>>. Acesso em: 1º jul. 2013.

CHAGAS, Fillipe das. Um Modo Breve de Meditação da Paixão, repartidas pelos dias da semana. In: CALVO, Pedro. *Paraphrasis do Psalmo Beati Immaculati in Via 118*. Lisboa: João Rodrigues, 1633. Disponível em: <<http://catalogo.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1J735V2386625.704132&profile=bn&source=~!bnp&view=subscriptionssummary&uri=full=3100024~!439106~!6&ri=1&aspect=subtab96&menu=tab20&ipp=20&spp=20&staffonly=&term=Filipe+das+Chagas&index=.AW&uindex=&aspect=su+btb96&menu=search&ri=1>>. Acesso em: 12 dez. 2012.

D'ARFE, Juan. *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura*. Sevilha: Andrea Pescioni Y Juan Leon, 1585. Disponível em: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092891&page=1>>. Acesso: 12 Fev 2012.

DA VINCI, Leonardo. *Anotações de Leonardo de Da Vinci por ele mesmo*. Tradução: Marcos Malvezzi Leal e Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Mandras, 2004.

DE LOS RIOS, Gaspar Gutiérrez. *Noticia general para la Estimación de las Artes, y de la manera en que conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*. Madrid: Pedro Madrigal, 1600. Disponível em: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000054264&page=1>>. Acesso: 11 Abr 2011.

DURERO, Alberto. *Della simmetria delli corpi humani*. Tradução: Paolo Galucci Salodiano. Veneza: Roberto Meietti, 1594.

EUCLIDES. *La perspectiva e especularia de Euclides*. Tradução: Pedro Ambrósio Orderiz. Madrid: Alonso Gomes, 1585.

HOLANDA, Francisco. Da Pintura Antiga. In: VASCONCELOS, Joaquim de. *Introdução*. Porto: Renascença Portuguesa, 1918.

MACHADO, Barbosa Diogo. *Bibliotheca lusitana*. Lisboa: Oficina de Antônio Isidoro da Fonseca, 1747. tomo. 2. Disponível em: <https://bdigital.sib.uc.pt/bduc/Biblioteca_Digital_UCFL/digicult/UCFL-CF-E-9-1_4/UCFL-CF-E-9-1_4_item1/UCFL-CF-E-9-2/UCFL-CF-E-9-2_item1/P76.html>. Acesso em: 18 mai. 2013.

NUNES, Filipe. *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*. Lisboa: Officina João Baptista Alvares, 1767. Disponível em: <<http://purl.pt/777>>. Acesso em: 14 Dez 2011.

NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982.

PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. Sevilha: Simon Faxardo, 1649. Disponível em: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/resultados_navegacion.cmd?id=17&posicion=5&forma=ficha>. Acesso: 14 Jun 2011.

SAGREDO, Diego de. *Medidas del Romano* [...]. Toledo: En casa de Ramon de Petras, 1526. Disponível em: <<http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?>>. Acesso: 20 Julh 2012.

RACZYNSKI, Atanay. *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*. Paris: Libraires-Éditeurs, 1847. Disponível em: <<http://purl.pt/6391>>. Acesso em: 3 dez. 2012.

TABORDA, José da Cunha. *Regras da Pintura*. Lisboa: Impressão Régia, 1815.

VITRUVIO. *Il Dieci libri dell' architettura* [...] Tradução: Monsenhor Daniel Bárbaro. Veneza: Francesco De Francischi Scenefe e Giovanni Chrieger, 1567.

GLOSSÁRIO

O seguinte glossário segue as indicações dos pesquisadores: Magno Moraes Mello,⁷⁹⁰ Antônio João Cruz⁷⁹¹ e Erwin Panofsky⁷⁹² e Rafael Bluteau..⁷⁹³

Almagra – Pigmento correspondente ao ocre vermelho.

Alvaide – Pigmento branco, feito a partir de chumbo e vinagre, como orientado por Filipe Nunes.

Azul de cabeça – Pigmento azul usado em iluminura.

Azul de castela – Pigmento azul usado por baixo da camada azul ultramarino.

Carmim – Corante vermelho usado em pintura a óleo e em iluminura.

Centro de projecção – Equivale ao ponto de vista. O centro de projecção é composto por linhas em que se projectam os pontos desde o objecto representado até o olho do espectador. É o ponto do olho, que também é o vértice dos ângulos visuais.

Coachinilha – Corante vermelho usado em pintura a óleo. Filipe Nunes também o menciona como carmim.

Cone visual – O mesmo que pirâmide visual ou cone de visão.

Construzione Legittima – Empregada a partir das experiências de Brunelleschi, a *construzione legittima* é um método onde se escolhe o ponto de vista e a partir dele se constroem a imagem em função das linhas de projecção, o desenho resultará igual à construção de qualquer perspectiva em planta ou em alçado. O mesmo que perspectiva linear como Alberti descrevera em seu tratado (*De Pictura*), publicado em 1435.

Corante- Materiais solúveis e orgânicos.

Escorço – É artifício perspéctico utilizado para dar uma ilusão de profundidade. A representação de uma cena escorçada consiste em colocar um objeto sobre um plano oblíquo em relação ao espectador. Observa-se que as nas formas escorçados (objetos ou figuras) as medidas são reduzidas em função da

⁷⁹⁰ MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva pictorum architecturas illusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII*. 2002. 4Pt. Tese (Doutorado) - Universidade Nova Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa.

⁷⁹¹ CRUZ, António João. *Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes*. *Conservar Património*, 6, 2007. p. 41. Disponível em: <<http://ciarte.no.sapo.pt/textos/fichas/200707.html>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

⁷⁹² PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como forma Simbólica*. Tradução: Elisabete Nunes. Lisboa: Arte e Comunicação, 1993.

⁷⁹³ BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico* [...] Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 - 1728. 8v. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>>. Acesso em: 16 mar 2011.

aplicação de leis perspécticas. Retomando o sentido originário da palavra, vê-se que *escorço* significa encurtamento, apresentando algumas vezes certa deformação.

Esmalte – Pigmento que, em pintura a óleo e em afrescos.

Espanto – É um pigmento semelhante a um tipo de “asfalto”, obtido a partir de corpos mumificados provenientes do Egito.

Ferrugem – Pigmento usado em iluminuras.

Lacra – Corante vermelho usado em pintura a óleo e em iluminura.

Linha de visão – É a linha que vai do olho até à imagem.

Maquim – Pigmento amarelo, que Filipe Nunes considera sinónimo de genolim.

Perspectiva *Artificialis* – Termo que se refere também à perspectiva linear. A expressão latina *artificialis* foi usada o século XVI para diferenciar-se da perspectiva *naturalis* ou *communis*, a qual integrava o campo da óptica na Antiguidade e na Idade Média.

Perspectiva *Naturalis* – Termo que se liga a óptica Antiga, notadamente aos preceitos do matemático grego Euclides. A perspectiva *naturalis* pensou o fenómeno da visão pelas linhas visuais e pela geometria. Embora fosse importante, ela não compreendeu as consequências do corte da pirâmide visual, ou seja: Nessa perspectiva, não se permitia colocar um objeto tridimensional em um plano bidimensional.

Pigmentos – Materiais inorgânicos e insolúveis.

Pintura a fresco – Técnica de pintura mural complexa.

Pintura a óleo – Técnica que usa o pigmento com óleo ou resina vegetal, podendo ser aplicada em diversos suportes como tela ou tecido.

Pintura a têmpera – Técnica, na qual pigmentos e corantes são misturados como aglutinantes, como o ovo ou sua gema.

Ponto de fuga – É o ponto para o qual as linhas paralelas convergem ou se encontram na perspectiva linear. O ponto de fuga representa o infinito.

Ocre – Filipe Nunes menciona ocre claro e escuro, pigmentos usados na pintura a óleo, em afrescos e iluminura.

Ortogonais – Linhas perpendiculares ao plano pictórico que fogem e se encontram no ponto de fuga situado no horizonte. São rectas paralelas recessivas e produzem uma sensação de profundidade no olhar do espectador.

Terra roxa – Pigmento de cor vermelha, usado em pintura a óleo e afresco. Atualmente esse pigmento corresponde ao ocre vermelho.

Simetria – É medida. É a proporção entre as partes e, destas, com o todo.

Sombra de Sintra – A designação de sombra sugere tratar-se de um pigmento de cor castanha escuro.

Verdete – Pigmento verde usado em pintura a óleo.

Verdacho – Pigmento verdete usado na pintura a óleo e em pintura afresco. De acordo com Filipe Nunes, este pertencia ao conjunto de pigmentos, compostos por terra, de areia ou vidro.

Verde montanha– Pigmento verde com tonalidade azulada, usado em pintura a tempera e em pintura afresco.

Vermelhão – Pigmento vermelho preparado a partir de enxofre e mercúrio.

Zarcão – Pigmento vermelho usado na pintura a óleo, preparado a partir do chumbo.