

Dossiê:

"A arquitetura do Engano e Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

A pintura como científica e liberal: A defesa empreendida pelo português Filipe Nunes no tratado do *Arte da Pintura, Perspectiva e Simetria*, Lisboa, 1615.*

Painting as scientific and liberal: The defense undertaken by the Portuguese Filipe Nunes in the treatise "Arte da Pintura, Perspectiva e Simetria", Lisbon, 1615.

Renata Nogueira Gomes de Moraes

Doutoranda em História pela Universidade Federal de Minas Gerais

remoraisbh@gmail.com



Recebido em: 23/07/2021 – Aceito em 28/08/2021

Resumo: O objetivo deste artigo é refletir sobre a maneira que o dominicano Filipe Nunes defendeu a pintura em seu tratado *Arte da Pintura, simetria e perspectiva*, publicado em 1615, em Lisboa, pelo impressor Pedro Craesbeeck.

Palavras-chaves: Pintura, Perspectiva e liberalidade, cientificidade.

Abstract: The objective of this paper is to discuss the way the Dominican Filipe Nunes defended the painting in his treatise *Art of Painting, symmetry and perspective*, published in 1615, in Lisbon, by the printer Peter Craesbeeck.

Key words: Painting, Perspective and Liberality.

Introdução

Antes de discorrer sobre o tratado *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva* (FIG.1), é necessário lembrar que este escrito insere-se em um universo cultural e artístico europeu, no qual era comum a produção de tratados de pintura e arquitetura. O referido tratado foi escrito pelo Dominicano Filipe Nunes, um religioso que integrou o convento de São Domingos de Lisboa a partir de 1591. Embora ele fosse escrito no final do século XVI, foi publicado somente no ano de 1615 pelo impressor Pedro Craesbeeck, um português simpático à Inquisição. Como comumente se observava em outros tratados escritos no século XVI o *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* foi impresso juntamente ao *Arte Poética*, um tratado cujo objetivo foi o de ensinar a métrica. Posteriormente, em 1767 o tratado foi reeditado em razão do ambiente "científico" que caracterizou o século XVIII português, porém nesta edição excluiu-se o *Arte Poética*.

*Artigo produzido a partir da apresentação no Colóquio Internacional História da Arte - A arquitetura do engano: redes de difusão e o desafio da representação perspectica no universo pictórico barroco (2013).

Dossiê:
"A arquitetura do Engano e o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"



Figura 1 - Portada do tratado Arte da Pintura (1615).

Fonte: NUNES, Filipe. Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva. Lisboa: Pedro Craesbeck, 1615.

Nota-se que o *Arte da Pintura* divide-se 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 Nunes¹ expõe seus objetivos, isto é, ensinar a arte da pintura a todos àqueles que queriam aprendê-la e ainda ressalta a importância do aprendizado dos preceitos da perspectiva e da simetria para os mestres. Prosseguindo, na segunda parte² 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,³ 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,⁴ 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 por meio receituário técnico.

Diferentemente de outros poetas, tratadista e escritores portugueses, pouco se sabe acerca dos dados biográficos de Filipe Nunes, autor do *Arte da Pintura*. 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. Observa-se que o trabalho de Paulo Jorge Pedrosa Santos Gomes⁵ comprova o segundo motivo, pois, embora fosse metódico e preciso em sua pesquisa, o professor constatou dificuldades em encontrar alguns documentos, tal como o registro de batismo, o que poderia fornecer informações inéditas sobre Filipe Nunes. Embora o registro 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 naquele texto,⁶ é possível constatar que Filipe Nunes nasceu na segunda metade do século XVI, em Vila Real

¹ NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva. Lisboa: Pedro Craesbeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. Porto: Paisagem, 1982. p. 69.

² NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva. Lisboa: Pedro Craesbeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. Porto: Paisagem, 1982. pp. 69-77.

³ NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva. Lisboa: Pedro Craesbeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. Porto: Paisagem, 1982. pp. 77-100.

⁴ NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva. Lisboa: Pedro Craesbeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. Porto: Paisagem, 1982. pp. 101-139.

⁵ O trabalho do professor Paulo Jorge Pedrosa Santos Gomes é uma referência importante para compreender o texto de Filipe Nunes. Ver: 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.

⁶ 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.

⁷ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva. Porto: Editorial Paisagem, 1982, p. 11. loc. cit.

⁸ VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva. Porto: Editorial Paisagem, 1982, p. 56.

Dossiê:
"A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

(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.⁷

Dadas as considerações iniciais acerca do *Arte da Pintura* e sobre o seu autor, discutiremos nas próximas linhas sobre a maneira pela qual Filipe Nunes defendeu a pintura do legado mecânico que lhe era atribuída. Nesse caso, compreende-se que afirmar a pintura como uma arte nobre e liberal, além de científica, foi sem dúvida um dos principais objetivos do Dominicano.

A pintura como uma arte liberal e nobre

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).⁸

Por meio do trecho anterior, expostas na seção *Louvores da Pintura*, a pesquisadora Leontina Ventura⁹ demonstrou as intenções de Filipe Nunes. Nesse sentido, curioso ressaltar que embora fosse 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 e por isso utilizou-se de argumentos presentes em outros tratados de pintura do período. Dessa forma, será por meio dos argumentos utilizados por Filipe Nunes que será possível perceber sua concepção de pintura e de pintor, como também, identificar os tratadistas com quem estabeleceu um diálogo.

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 estas, entende-se como os sete conhecimentos que não eram manuais, sendo 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.¹⁰ A partir dessa definição, 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, porquanto Nunes compreendeu que a última exercitaria 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 discorre, consideradas habilidades necessárias a outras artes e ofícios, como a arquitetura.¹¹

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 Quinet¹²

⁹ A historiadora Leontina Ventura produziu um estudo introdutório sobre o tratado de Filipe Nunes *Arte da Pintura*. Ver em: VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982.

¹⁰ BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. Tradução Antônio de Pádua Daneis. São Paulo: Martins Fontes, 1989. pp. 5-6

¹¹ NUNES, Philippe. *Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 75.

¹² 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.

¹³ 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.

¹⁴ NUNES, Philippe. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 76.

¹⁵ SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 197.

Dossiê:
"A arquitetura do Engano e Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

apontou, Filipe Nunes apresentou em seus escritos 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. Como um homem do seu tempo, Nunes esboça aquele modo de ver a natureza, muito valorizado no século XVI e apropriado pela Contrarreforma.

Além dos pontos acima, Filipe Nunes defendeu em seu tratado 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."¹³ Em determinado trecho, Filipe Nunes¹⁴ 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. Essa postura que Nunes assume justifica-se, de acordo com Nuno Saldanha,¹⁵ pelo fato do mesmo encontrar-se em um período em que os tratados foram marcados por chamar à atenção da importância didática da imagem, já que as mesmas serviriam para a instrução do povo inculto.

É possível apontar outras características presentes no tratado *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva*, como a defesa do preceito horaciano do *Ut Pictura Poesis*, usado comumente nos tratados do século XVI. Nesse caso, nota-se que a apropriação das características da poesia para afirmar a liberalidade e a nobreza da pintura foi uma questão recorrente aos tratados de pintura. Para além do uso do conceito horaciano, a relação pode ser constatada no próprio título de 1615, *Arte Poética, Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva*, contudo, segundo Jorge Santos Gomes Pedrosa,¹⁶ a partir da análise do prólogo ao leitor (presente em *Arte Poética*) e do prólogo ao pintor (presente em *Arte da Pintura*), constata que se trata de dois tratados independentes. Vê-se que no *Arte Poética* o objetivo de Nunes era formular um manual de didático para os principiantes do estudo da métrica, enquanto que no *Arte da Pintura* a sua intenção era ensinar as regras da pintura aos iniciantes. Embora não tenha esboçado claramente o paralelismo entre a pintura e a poesia, Filipe Nunes lançou mão dos preceitos da retórica (que incluía a relação pintura e poesia) para elevar o *status* da pintura. Assim, observa-se que o tratado de Nunes estava inserido no grupo de tratados portugueses, os quais comparavam a poesia e a pintura ao nível retórico, mas que não analisavam suas regras internas, isto é, do ponto de vista filosófico, conforme apontou Nuno Saldanha.¹⁷

Outra forma que Filipe Nunes usou para defender a pintura da pecha mecânica foi discorrendo sobre a perspectiva e a simetria para afirmar a cientificidade¹⁸ daquela arte. Nesse sentido, observa-se que tratar dos elementos "científicos" da pintura não tinha o objetivo apenas de demonstrar as regras da pintura, mas, também, de afirmar que a pintura era científica, uma vez que esta exigiria operações mentais, tais como as outras artes liberais. Com efeito, ao lançar mão de conhecimentos que permeiam a prática pictórica, como a perspectiva, a anatomia, a geometria e a matemática, conferia-se um estatuto de ciência à prática pictórica.¹⁹ Observa-se que Nunes segue o mesmo percurso de outros tratadistas que quiseram dar um caráter científico à pintura, caso de Alberti,²⁰ o qual considerou a matemática como um requisito da pintura, demonstrando sua afirmação ao analisar por semelhanças

¹⁶ 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.

¹⁷ SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 119.

¹⁸ Quanto ao termo "ciência", não existe uma nomenclatura definida para o século XVII. Nesse sentido, vê-se que em muitos momentos a Ciência Moderna será chamada de Filosofia Natural, Magia Universal, ou Nova Ciência. Portanto, é importante entender que o sentido de Ciência, utilizado em vários momentos do texto, é bem diferente daquele que atribuímos hoje. Ver sobre essa discussão em: ROSSI, Paolo. *Nascimento da Ciência Moderna: Tradução: Antônio Angonese*. São Paulo: Edusc, 2001

¹⁹ Cfr. SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 95.

²⁰ GRAYSON, Cecil. Introdução. In: ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*, 1436. Edição traduzida por Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: UNICAMP, 2009. p. 14.

²¹ 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.

²² NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 76.

²³ 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.

Dossiê:
"A arquitetura do Engano e Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

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.²¹ 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”.²² À frente, demonstrar-se-á a maneira que o tratadista português como compreendeu a construção perspectiva, pois se acredita que esta era outra forma do tratadista português afirmar que a pintura era um ofício que exigiria o intelecto, e não apenas o uso das mãos.

A construção perspectiva como forma de defender a pintura

Para discutir a representação perspectiva, é importante entender que o tratado *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva* insere-se na produção de tratados científicos (que discutiam ensinavam a perspectiva e a arquitetura) que ocorreu entre os séculos XVI, XVII e XVIII. Por conseguinte, para compreender a relevância do *Arte da Pintura* é necessário em refletir sobre o lugar dos escritos de arte no século XVI e XVII. Para isso, é importante trazer as reflexões do historiador Magno Moraes Mello,²³ porquanto ele apresenta a situação dos textos no período quinhentista até o século XVIII e observa 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 daqueles estarem voltados para a afirmação da liberalidade da pintura.²⁴ Dessa forma, nota-se que a perspectiva não era associada à pintura nos escritos, sendo que essa ausência também fora demonstrada 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.²⁵

A partir das colocações anteriores, é possível concluir que Filipe Nunes era ciente do lugar da perspectiva em Portugal e, embora esboçasse concepções da óptica, o que *a priori* não garantiria o aprendizado prático da construção pictórica tridimensional, ele interessou-se pelo propósito de ensiná-la, instruindo as pessoas do seu tempo. Nota-se que o propósito de “ensinar” a perspectiva é comprovado em um trecho do seu tratado: “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 [...]”.²⁶ Pode-se perceber que o aprendizado da perspectiva era restrito aos mestres e considerado um conhecimento secreto, por isso não poderia ser difundido.

Acredita-se que existem dois motivos que podem ter levado Filipe Nunes a se interessar pela perspectiva. Entende-se que uma das razões que podem ter levado Filipe Nunes a abordar a perspectiva em seu tratado *Arte da Pintura, Symmetria e*

²⁴ 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.

²⁵ 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.

²⁶ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 69.

²⁷ SALDANHA, Nuno (org.). *Poéticas da imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 199. p. 127.

²⁸ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 76.

²⁹ 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.

Dossiê:

"A arquitetura do Engano e Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

Perspectiva foi o reconhecimento do valor da pintura por meio da afirmação dos elementos científicos, tais como a perspectiva, visto que 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. Com efeito, compreende-se que 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*.²⁷ Sendo assim, acredita-se que Nunes teve a intenção de valorizar a pintura por meio da demonstração de tais regras: “[...], pois tudo vai por demonstração e estas não se podem fazer sem debuxo e pintura.”²⁸ Aliás, isso explica a razão pela qual Nunes coloca desenhos em seus tratados de pintura.

As fontes utilizadas pelo tratadista português para construir os princípios da perspectiva foi a *La perspectiva e especularia* de Euclides, traduzida pelo castelhano Pedro Osório Oderiz, em 1585. Observa-se que a obra de Euclides não foi usada somente por Nunes, mas por quase todos os tratadistas do período,²⁹ caso do italiano Daniel Bárbaro, cujo tratado *La pratica Della Perspectiva* [...] (1569) também serviu de fonte ao *Arte da Pintura* de Filipe Nunes. Pelo cotejamento entre as proposições de Bárbaro e Euclides com aquelas do teórico Dominicano demonstram que as fontes foram peças importantes na construção da sua concepção perspectica. Além disso, 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. Pierre Thuiller³⁰ confirma esse fato ao dizer 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. Corroborando essas questões, Nuno Saldanha comenta sobre a postura do tratadista português ao afirmar 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.”³¹

Antes de discorrer sobre a maneira que o teórico dominicano compreendeu a construção perspectica exposta no tratado, é necessário salientar a diferença que existia entre as perspectivas *artificialis* e a *naturalis*, visto que o tratado *Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva* esboçou o ponto de vista da óptica e, logo, da perspectiva *naturalis*, em outras palavras: Nunes apresentou a maneira que se viam os objetos. Ademais, entende-se que enquanto a perspectiva *artificialis* compreendeu a colocação de um objeto tridimensional em um espaço bidimensional, algo permitido por meio dos conhecimentos matemáticos,³² a perspectiva *naturalis* pensou o fenômeno da visão pelas linhas visuais e pela geometria. Embora fosse importante, ela não compreendeu as consequências do corte da pirâmide visual, ou seja: na perspectiva *naturalis* não

³⁰ THUILLIER, Pierre de. Arquimedes a Einstein: a fase oculta da invenção científica. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. p. 95.

³¹ SALDANHA, Nuno. Poéticas da imagem. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 176.

³² THUILLIER, Pierre. De Arquimedes a Einstein - a fase oculta da invenção científica. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

³³ WERTHEIM, Margaret. Uma história do espaço: de Dante à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. loc. cit.

Dossiê:
"A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

se permitia colocar um objeto tridimensional em um plano bidimensional. Ao contrário, a perspectiva *artificialis* cunhou 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."³³ Portanto a perspectiva central deveria gerar uma sensação no observador ao olhar um suporte, isto é, a ideia de "contemplar uma cena pela janela", foi ilustrada pelo pintor alemão Albrecht Dürer (1471-1528), como é possível ver na (FIG.2).

Considerando o que foi dito, compreende-se que Filipe Nunes tencionou chamar à atenção para um fato relevante: a pintura teria como base a matemática. Nesse sentido, é possível ver que o conhecimento matemático foi o fundamento para a perspectiva, seja *artificialis* ou *naturalis*, contudo, tal saber desempenhou uma função diferente nessas duas categorias, pois, enquanto na primeira o 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, tal como o fez o matemático Euclides, pois ele usou a geometria para pensar o fenômeno da visão, centrando suas observações como se estivesse dentro do olho.

Como se viu anteriormente há duas tipologias de perspectiva, no entanto, por meio da análise do tratado, infere-se que o dominicano Filipe Nunes embora pretendesse ensinar a perspectiva *artificialis*, 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 ou teoria da imagem. Com efeito, Filipe Nunes demonstrará sua concepção de perspectiva em alguns princípios, todavia, abordaremos apenas o primeiro princípio, o qual trata sobre a pirâmide visual (FIG. 2).

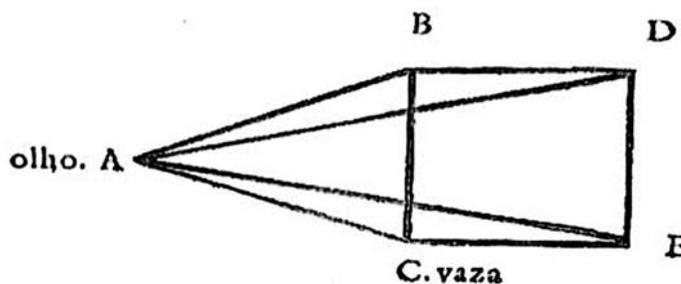


Figura 2 - Filipe Nunes. Esquema da pirâmide

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

É interessante refletir sobre a maneira que Nunes interpretou esse artifício, pois, enquanto para teóricos como Alberti e Dürer o método da pirâmide visual foi uma proposição que ajudou a pensar a representação dos objetos. Ao contrário, para Filipe Nunes foi apenas uma demonstração da maneira de "ver", porquanto o dominicano não refletiu sobre a pirâmide como um mecanismo que ensinasse a percepção do espaço geometrizado. Para definir conceitualmente a pirâmide visual, Nunes segue o tratadista Daniel Bárbaro e a define 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 direta-

³⁴ NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982. p. 78.

³⁵ BÁRBARO, Daniel. *La pratica Della Perspectiva [...]*. Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569. p. 6.

Dossiê:
"A arquitetura do Engano e Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

mente representadas.³⁴

Observa-se que o trecho acima é semelhante ao presente no *La pratica Della Perspectiva*, pois se vê que neste, Daniel Bárbaro³⁵ 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.3) 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.

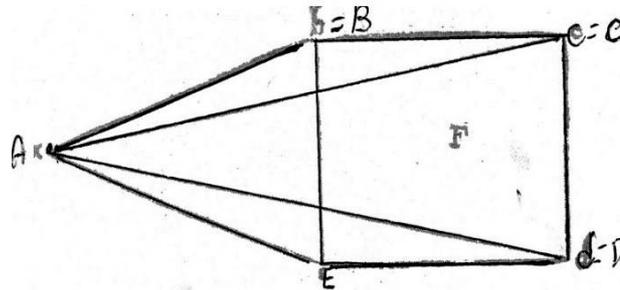


Figura 3- Daniel Bárbaro. Esquema da pirâmide visual.
Fonte: BÁRBARO. Daniel. *La pratica Della Perspectiva* [...].
Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569.

Refletir sobre a maneira pela qual Filipe Nunes abordou a pirâmide visual é interessante, visto que Nunes, assim como Daniel Bárbaro, inspiraram-se nas proposições Euclidianas, as quais refletiram sobre o campo visual. 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, Bárbaro³⁶ 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 euclidiano (FIG. 4).

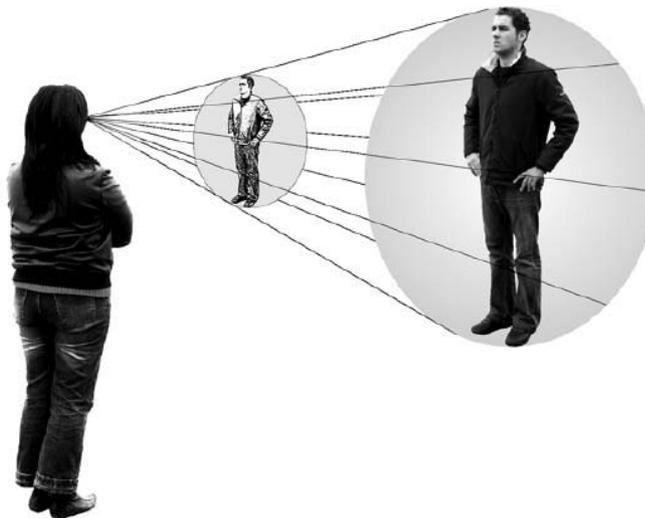


Figura 4 - Esquema do cone visual de Euclides.

Fonte: Disponível em: <<http://dc648.4shared.com/doc/ImvcLXyt/preview.html>>. Acesso em: 09 dez 2012.

³⁶ BÁRBARO. Daniel. *La pratica Della Perspectiva*, [...]. Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569. pp. 6-7.

³⁷ Lembramos que os fenômenos da refração e reflexão ainda não foram trabalhados no período de Euclides. Ver mais em: BELTING. Hans. *Florença y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Traductor: Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal. 2012.

³⁸ MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva pictorum architecturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII*. 2002. 4Pt. Tese (Doutorado) - Universidade Nova Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa. p. 415.

³⁹ 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.

⁴⁰ PANOFSKY, Erwin. op.cit. p.37.

Dossiê:
“A arquitetura do Engano e Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno”

Euclides acreditava no chamado “cone visual”, cujo vértice saía dos nossos olhos, ao invés dos objetos.³⁷ O cone visual era constituído por um número infinito de raios visuais que intersectavam as formas visualizadas, determinando o seu contorno e formas salientes. Dessa forma, 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 [...]”.³⁸ De acordo com Claudemir Tossato,³⁹ 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 óptica antiga, a qual entendia que o campo da visão como uma esfera. Percebe-se que 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. Semelhantemente, 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.⁴⁰

Considerações Finais

A partir das discussões esboçadas acima, é possível observar que Filipe Nunes defendeu a pintura por duas formas: em primeiro lugar, afirmando-a como uma arte nobre e liberal e, em segundo, demonstrando seu valor “científico” por meio da perspectiva. Além do mais, compreende-se que a defesa das regras da pintura e da erudição do pintor também a reflexão em torno dos princípios da perspectiva.

Embora Nunes tencionasse ensinar a perspectiva (uma vez que esta era precedida pela matemática), haja vista a relevância dela para pintura, é importante dizer que o dominicano buscou entendê-la por seus meios e por aquilo que estava disponível artisticamente e culturalmente. É curioso notar que 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, também reflete, ao mesmo tempo, a sua posição de uma nova cidadã em um país de adoção.⁴¹ Usando uma expressão de Martim Kemp,⁴² *a perspectiva tornou-se um cidadão naturalizado, falando com sotaque estrangeiro*.

Observa-se ainda que para ressaltar os valores da 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. Ainda 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 relevante a ser destacado é o fato de *Arte da Pintura* integrar o rol de textos de pintura que a defendiam, respaldando-se pelos preceitos do Concílio de Trento. Com efeito, o religioso português 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,

⁴¹MELLO, 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.

⁴²KEMP, Martin. *La Scienza dell'Arte – prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*. Florença: Giunti, 1990. p.157.

⁴³NUNES, Philippe Nunes. *Arte da pintura, Symmetria e perspectiva*. Lisboa, 1615. In: VENTURA, Leontina. *Estudo Introdutório*. Porto: Paisagem, 1982.

⁴⁴A 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.

⁴⁵HOLANDA, Francisco. *Da Pintura Antiga*. In: VASCONCELOS, Joaquim de. *Introdução*. Porto: Renascença Portuguesa, 1918.

Dossiê:

"A arquitetura do Engano o Desafio da Representação Perspectiva no Universo Artístico do Mundo Moderno"

também, seu aspecto didático, uma vez que a pintura tinha a função de instruir aos devotos sobre as verdades da Igreja.

Assim, ressalta-se a importância do *Arte da Pintura* para a tratadística portuguesa, visto que Nunes⁴³ propôs um caminho possível para compreender a perspectiva, chamando a atenção à inexistência de quem tratasse dessa matéria em Portugal no fim do século XVI, ou seja: defender a pintura e estudar a perspectiva. Outro fato importante a ser destacado é que naquele período a perspectiva era vista como um conhecimento secreto, pois o indivíduo que a estudasse ou publicasse um tratado ganharia importância na sociedade. Uma prova de que Nunes queria revelar o “conhecimento secreto”⁴⁴ encontrava-se no fato dele revelar as fontes que usou para compor os princípios da simetria (outra seção do tratado) e ocultar as referências utilizadas para construir os princípios da perspectiva. Embora não ensinasse a perspectiva *artificialis* e nem a tenha compreendido, o texto de Filipe Nunes torna-se relevante, pois é possível notar que este integra outros textos que defenderam a pintura, como o tratado *Pintura Antiga*⁴⁵ (1548) de Francisco de Holanda.

Referencias Bibliograficas:

- BÁRBARO, Daniel. La pratica Della Perspectiva [...]. Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri Fratelli, 1569.
- BAZIN, Germain. História da História da Arte. Tradução Antônio de Pádua Daneis. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BELTING, Hans. Florencia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente. Traductor: Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2012.
- COMANINI, Gregorio. Il Figino ovvero del fine della pittura, Mantua, 1591. p. 183. In: SALDANHA, Nuno (org.). Poéticas da imagem. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- 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.
- 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.
- 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.
- GRAYSON, Cecil. Introdução. In: ALBERTI, Leon Battista. Da Pintura, 1436. Edição traduzida por Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: UNICAMP, 2009. p. 14.
- HOCKNEY, David. O conhecimento secreto. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- HOLANDA, Francisco. Da Pintura Antiga. In: VASCONCELOS, Joaquim de. Introdução. Porto: Renascença Portuguesa, 1918.
- KEMP, Martin. La Scienza dell'Arte – prospetiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat. Florença: Giunti, 1990.
- MELLO, Magno Moraes. Perspectiva pictorum architecturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII. 2002. 4Pt. Tese (Doutorado) Universidade Nova Lisboa, Lisboa. pp. 417.
- NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, Symmetria, e Perspectiva. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1615. In: VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. Porto: Paisagem, 1982.
- PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- 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.
- ROSSI, Paolo. Nascimento da Ciência Moderna: Tradução: Antônio Angonese. São Paulo: Edusc, 2001.
- SALDANHA, Nuno (org.). Poéticas da imagem. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- 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, p. 415-441, Julho/Setembro. 2005.
- VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In: NUNES, Philippe. Arte da Pintura e Symmetria, e Perspectiva. Porto: Editorial Paisagem, 1982.
- WERTHEIM, Margaret. Uma história do espaço: de Dante à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.