

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CULTURA E LINGUAGENS

Julia Dias Möller

A construção da figura humana no tratado de Filipe Nunes

Orientadora: Dra. Raquel Quinet de Andrade Pifano

Juiz de Fora
2017

A construção da figura humana no tratado de Filipe Nunes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial a obtenção do grau de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens.

Área de concentração: Teoria e Processos Interdisciplinares

Orientador: Dra. Raquel Quinet de Antrade Pifano

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Möller, Julia Dias.

A construção da figura humana no tratado de Filipe Nunes / Julia Dias Möller. -- 2017.

127 p. : il.

Orientadora: Raquel Quinet de Andrade Pifano

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2017.

1. Filipe Nunes. 2. Simetria. 3. Tratadística. 4. Arte da pintura. 5. União Ibérica. I. Pifano, Raquel Quinet de Andrade, orient. II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO DA DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Julia Dias Möller

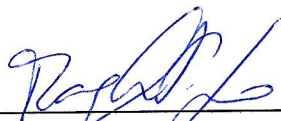
A construção da figura humana no tratado de Filipe Nunes

Raquel Quinet de Andrade Pifano

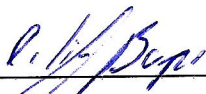
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, Linha de pesquisa: Arte, Moda: História e Cultura, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 27/03/2012

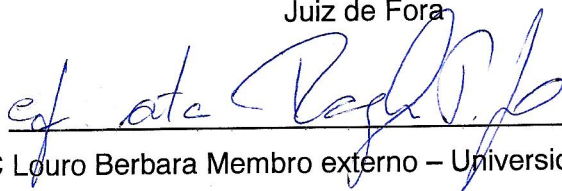
Banca Examinadora:



Dra. Raquel Quinet de Andrade Pifano Orientador – Universidade Federal de Juiz de Fora



Dra. Celia Aparecida Resende Maia Borges Membro UFJF - Universidade Federal de Juiz de Fora



Dra. Maria C Louro Berbara Membro externo – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos são dedicados a todos aqueles que gentilmente me emprestaram seus conhecimentos e foram motivos de inspiração. Os motivos que me levaram a começar uma pesquisa sobre a tratadística da arte surgiu após um curso realizado em 2014 – *Encontros com Arte* – organizado pela professora Dra. Raquel Pifano, orientadora dessa dissertação. Eu agradeço imensamente à minha orientadora por toda ajuda empréstimos de livros, reuniões, revisões de texto e principalmente por ter compartilhado suas experiências e conhecimentos comigo. Agradeço também às três pessoas que me incentivaram muito a continuar os estudos, tendo ajudado também com dicas e com todo apoio e amizade, minha mãe Nícia Möller, meu amor e companheiro Thales Sabino e minha amiga Joviana Marques. A comunidade de estudos da tratadística é bem pequena e receptiva, gostaria de agradecer ao professor Paulo Gomes por ter gentilmente cedido parte de sua dissertação por e-mail. A Renata Moraes por ter compartilhado comigo um pouco sobre a jornada que é estudar Nunes. Aos professores Vitor Serrão, Margarida Calado, Paolo Prodi e Nuno Saldanha por terem respondido meus e-mails com dicas bibliográficas. A amiga Clara Habib que ajudou a tornar o trabalho acadêmico menos solitário e mais produtivo. A Sara Ribeiro da Biblioteca de Medicina da Faculdade de Lisboa por ter enviado parte de um artigo em formato digital sobre o tratado de Luis da Costa (1652). As professoras Célia Resende e Maria Berbara, membros da banca, por terem contribuído com seus conhecimentos para que este trabalho pudesse, dentro destes meses, desde a qualificação, crescer e ganhar forma. Agradeço também àqueles que indiretamente puderam contribuir com seus trabalhos para que esta pesquisa acontecesse, pois sem o trabalho de digitalização de acervos não seria possível concluir esse tipo de pesquisa. Aos professores e colegas do programa de Pós-Graduação, por compartilharem seus conhecimentos, especialmente a professora Renata Zago por todo entusiasmo motivador sobre meus trabalhos. A professora da Faculdade de Letras da UFJF, Dra. Charlene Martins Miotti, por ter traduzido o trecho do tratado de Nunes do latim para o português. Ao professor Gian Paolo Bastiani e a colega Tammy Senra por terem compartilhado seus conhecimentos de língua italiana. A amiga Laís Nunes pela revisão final do texto. As secretárias do PPG-ACL, Flaviana e Lara pelas ajudas com formulários e outros procedimentos burocráticos. Agradeço também a minha família, meu pai Ricardo, meus irmãos Eliza e Frederico por toda ajuda e apoio nessa jornada. Aos amigos Camila Resende, Felipe Rocha, Emília Nunes, Stess Panissi e a todos os amigos do Clube do Livro. E aqueles que não puderam chegar até aqui, mas sem os quais esse trabalho teria sido árduo, minha vovó Anna Lina Dias e a querida Lady.

Resumo

A construção da figura humana na arte apresenta uma relação não apenas com a representação do humano, mas com um conjunto de ideias e pensamentos que envolvem crenças religiosas, aspecto moral de como o ser humano se vê e se posiciona diante do mundo e também possui relações com a estética e com o estilo artístico de cada período histórico. Em 1615 foi publicado em Portugal o primeiro tratado sobre pintura. *Arte da Pintura Symmetria, e Perspectiva* foi escrito pelo dominicano Filippe Nunes. Neste período a Europa passava por uma crise em relação às reformas religiosas e Portugal fazia parte do reino da Espanha com a União Ibérica. O mundo lusitano fazia eco aos valores tridentinos, reforçados pelos clérigos. Toda a publicação impressa passava por um rigoroso sistema de censura. O *Arte da Pintura* apresenta um pequeno volume de informações que são divididas em seções. Há em *Arte da Pintura* uma seção inteiramente dedicada à divisão e medidas do corpo humano, onde Nunes cita a teoria de quatro importantes tratadistas – Albrecht Dürer, Juan de Arfe, Daniele Barbaro e Vitruvius. Diante disso, a pesquisa se debruça a entender o papel que a figura humana desempenha no tratado e como ela é construída. Para tal entendimento, percorrem-se alguns caminhos como a análise do tratado, sua inserção no mundo Ibérico e seus possíveis frutos. Busca-se apurar a erudição de seu autor, suas fontes e o ambiente no qual estava imerso. E, por fim, busca-se compreender a ideia da construção da figura humana e seus ecos dentro do *Arte da Pintura*.

Palavras-chave: Filippe Nunes; Simetria; Tratadística; Arte da pintura; União Ibérica.

Abstract

The construction of the human figure in art presents a relation not only with the human's representation but with a set of ideas e thoughts that involves religious beliefs, moral aspect of how the human being see and position itself in front of the world and also has relations with the aesthetics and the artistic style of each historical period. In 1615 it was published in Portugal the first treaty about painting. *Arte da Pintura Symmetria, e Perspectiva* was written by the Dominican Filippe Nunes. In this period Europe was living a crisis in relation to the religious reforms and Portugal was part the Spanish Kingdom with the Iberian Union. The Lusitanian world echoes to the tridentine values reinforced by clerics. Every printed publication was submitted to a rigorous censorship system. The *Arte da Pintura* presents a small volume of information that are divided in sections. There is, in the *Arte da Pintura*, a whole section dedicated to the division and measurements of the human body, where Nunes quotes the theory of four important writers – Albrecht Dürer, Juan de Arfe, Daniele Barbaro and Vitruvio. In front of this, the research leans over in understanding the role that the human figure performs in the treaty and how it is constructed. For such an understanding, we go through some paths such as the treaty analysis, its insertion in the Iberian world and its possible effects. We seek to discover the erudition of its author, his sources and the environment in which he was immerse. And finally we seek to understand the idea of the construction of human figure and its echoes inside *Arte da Pintura*.

Keywords: Filippe Nunes; Symmetry; Treatises; Painting art; Iberian Union.

Índice de Ilustrações

Figura 1 — Hans Holbein the Younger (1497/8 — 1543). Jean de Dinteville and Georges de Selve (Os embaixadores). Oleo sobre madeira. 207 x 209,5 cm. Bought, 1890. National Gallery, Londres. Fonte: <www.nationalgalleryimagens.co.uk/>. Acesso em junho de 2015.	29
Figura 2 — Gravura que ilustra a descrição da técnica <i>tabula scalata</i> . (VIGNOLA, 1583)	31
Figura 3 — Gravura que ilustra a descrição da técnica <i>tabula scalata</i> , com espelho. (VIGNOLA, 1583)	31
Figura 4 — Gravura que ilustra a descrição da técnica <i>tabula scalata</i> , com espelho. (NUNES, 1982, p. 130)	31
Figura 5 — Invenção de Daniele Barbaro de um desenho em perspectiva anamórfica. (BARBARO, 1569, p.161)	32
Figura 6 — Ilustração de Nunes de um desenho em perspectiva anamórfica, tratado de 1615. (NUNES, 1982, p.132)	32
Figura 7 — Ilustração de Nunes de um desenho em perspectiva anamórfica, tratado de 1767. (NUNES, 1767.)	32
Figura 8 — Proporção do corpo humano masculino. (ARFE, 1585, lib. 2, fol.13)	66
Figura 9 — Proporção do corpo humano masculino. (NUNES, 1982, p.92).	66
Figura 10 — Proporção do corpo humano infantil. (ARFE, 1585, lib. 2, fol. 40)	67
Figura 11 — Proporção do corpo humano infantil. (NUNES, 1982, p.94)	67
Figura 12 — Proporção do corpo humano masculino. (BARBARO, 1569, p.180)	68
Figura 13 — Proporção do corpo humano masculino. (NUNES, 1982, p.96)	68
Figura 14 — Proporção do corpo humano masculino. Tratado <i>De Architectura libri decem, cum commentariis Danielis Barbari, electi Patriarchea Aquileienseis</i> . (VITRUVIO, 1567)	69
Figura 15 — Ilustração da linha representando <i>symmetria</i> de Vitruvius em <i>La pratica dela perspettiva di monsignor Daniel Barbaro eletto patriarca d'Aquileia</i> (BARBARO, 1569, p.179)	69
Figura 16 — Ilustração da <i>Symmetria de Vitruvius</i> , em <i>Arte da Pintura symmetria e perspectiva</i> de (NUNES, 1982. p.98)	69
Figura 17 — Proporção do corpo humano masculino. Figura B. (DÜRER,1534)	70
Figura 18 — Proporcão do corpo humano masculino (NUNES, 1982, p.100)	70
Figura 19 — Proporção do corpo humano masculono. Figura A. (DÜRER,1534)	70
Figura 20 — Figura humana “A” de Albrecht Dürer (DÜRER, 1534).	94
Figura 21 — Figura humana “A” (costas) de Albrecht Dürer (DÜRER, 1534).	95

Índice de Tabelas

Tabela 1 — Funções adquiridas por Nunes durante sua vida como dominicano, relacionadas com as datas de nomeação e com o mosteiro onde estaria. _____	38
Tabela 2 — Comparação gráfica entre 1) a tradução de Joachim Camerarius (DÜRER, 1557, p. 1/2) e 2) o texto transcrito por Filippe Nunes (NUNES, 1982, p. 98/99). _____	60
Tabela 3 — Relação da divisão do corpo humano conforme descrição em <i>Arte da pintura</i> de Filippe Nunes. _____	90
Tabela 4 — Proporção vitruviana. _____	91

Sumário

Introdução	11
1 Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva, um tratado lusitano	15
1.1 Conhecendo o tratado, proposta de uma divisão sumária.	15
1.2 Prólogo aos pintores: vestígios da intencionalidade, motivações e público alvo.	19
1.3 Louvores da Pintura: a pintura como arte liberal e o estatuto da pintura no mundo Ibérico do século XVI	21
1.4 Breves considerações sobre as seções <i>Symmetria</i> e <i>Perspectiva</i>	25
1.5 Preceitos técnicos: mistura de pigmentos, <i>tábula scalata</i> e câmara escura.	28
1.6 O alcance do tratado: segunda edição do tratado e chegada ao novo mundo.	33
2 Filipe Nunes, sua trajetória eclesiástica e formação	36
2.1 A Carreira eclesiástica de Filipe Nunes e o ambiente intelectual dominicano	37
2.2 Tradadistas citados diretamente na seção “ <i>Symmetria</i> ”	44
2.2.1 Juan de Arfe	46
2.2.2 Daniele Barbaro	51
2.2.3 Vitrúvio	55
2.2.4 Albrecht Dürer	59
2.3 A produção tipográfica em Portugal na União Ibérica	61
3 A construção da figura humana: <i>numerus, pondus e mensura</i>	71
3.1 O corpo humano na cultura cristã e influências da antiguidade pagã: o corpo são, o pecador e Cristo	72
3.2 O bom, o belo e o virtuoso: Deus e o Demiurgo	74
3.3 Recomendações aos pintores: Observação da natureza ou dom divino	75
3.4 A ideia do número perfeito: o homem é medida para todas as coisas	81
3.5 <i>Symmetria</i> , <i>proportio</i> , <i>eurythmia</i> e <i>decoro</i>	84
3.6 A teoria das proporções em <i>Arte da Pintura</i>	89
Considerações finais	99
Referências bibliográficas	105
Tratados e fontes de época	111
Dicionários de época	114
Anexos	116

Introdução

O objeto que constitui centro da presente pesquisa é um livro datado do início do século XVII, cuja importância é o fato de ter sido o primeiro tratado de arte da pintura publicado em Portugal. Mesmo sendo o único legado teórico sobre artes visuais no mundo lusitano por cerca de mais de cem anos, o tratado *Arte da pintura, symmetria, e perspectiva* é, ainda hoje, pouco estudado e citado em pesquisas acadêmicas. São 152 anos que separam as duas edições do tratado *Arte da pintura*, sendo a primeira publicação datada do ano de 1615 e, a segunda, de 1767. No entanto, é justo afirmar que, ao longo da última década, percebe-se crescente interesse por parte da academia portuguesa pela tratadística de arte em geral, lançando algumas luzes em *Arte da pintura* de Filipe Nunes. O livro contém um volume pequeno de informações, que não chegam a cem páginas. Poucas gravuras o ilustram, o que pode ser entendido, grosso modo, como um manual básico da técnica de pintura do século XVII — técnica ali proposta como liberal, o que explica sua insistente defesa da pintura como arte liberal, logo, nobre.

Em Portugal, Filipe Nunes parece ter sido redescoberto no século XX pela professora da Universidade de Coimbra Leontina Ventura. Em relato, a pesquisadora escreve que seu primeiro contato com a obra fora por meio de um manuscrito anônimo: “*manuscrito apógrafo da primeira metade do séc. XVIII [...] conduziu-nos, por feliz acaso, até Filipe Nunes e à sua Arte da pintura*” (VENTURA, 1982, p. 7). Ventura realizou, assim, um estudo sobre o tratado e seu autor, publicado em versão fac-símile em 1982. A presente dissertação tem como principal fonte do texto de Nunes essa versão fac-símile.¹

Encontramos três exemplares originais do tratado de Nunes na Biblioteca Nacional do Brasil, no Rio de Janeiro. Os resultados dessa pesquisa são abordados com mais detalhes no capítulo 1 da dissertação, junto com algumas evidências sobre o alcance da obra no Brasil. Serviu também para a pesquisa a versão digitalizada da segunda edição do tratado, de 1767, disponível *on-line* no *site* da Biblioteca Nacional de Portugal e no *site* da organização Internet Archive.² Entretanto, tomamos como alvo de pesquisa e análise somente a primeira edição (a

¹ A versão fac-símile do tratado de Nunes também encontra-se disponível *on-line*, no *site* archive.org. A versão *on-line* contém apenas o tratado, sem o estudo introdutório escrito por Ventura.

² Endereço do *site* da Biblioteca Nacional de Portugal — www.bnportugal.pt — e da organização Internet Archive — archive.org.

partir da versão fac-símile, 1982), devido ao fato de ter sido escrita e publicada na época em que Nunes ainda era vivo.

A primeira edição do *Arte da pintura* divide o mesmo códice com outro tratado, escrito pelo mesmo autor, e que tem como tema a arte poética. O *Arte poética* de Nunes foi objeto de estudo do pesquisador português Paulo Gomes (1996), da Universidade de Coimbra. Uma das grandes contribuições de Gomes refere-se à biografia de Nunes. O pesquisador reuniu grande número de documentos, com os quais foi possível traçar a trajetória eclesiástica do autor dentro da ordem dominicana, seus cargos e suas transferências para cada mosteiro, como o de S. Domingos de Lisboa e S. Domingos de Coimbra. A partir do levantamento feito por Gomes, foi possível apurar cada cargo hierárquico exercido por Nunes na Igreja, como também que ambiente circundava os mosteiros onde residiu. A partir desses dados, buscamos pensar sobre as possibilidades de um Filipe Nunes erudito. O capítulo 2 desta dissertação apresenta as pesquisas e análises sobre a carreira eclesiástica de Nunes. A partir daí, reflete-se sobre a formação intelectual do dominicano, considerando a existência de bibliotecas nas cidades por onde passou.

A grafia original do primeiro nome de Nunes era “Philippe”, mas, na edição do tratado de 1767, foi alterada para “Filipe”. Optou-se, aqui, pelo uso da grafia do nome conforme usada em 1767, por ser habitualmente usada entre os biógrafos dos séculos XVIII e XIX e também entre os pesquisadores contemporâneos. Quanto ao texto do tratado, quando transcrito nesta dissertação, mantivemos a grafia original da obra. O mesmo procedimento foi realizado com os demais tratados estrangeiros, que, quando transcritos, mantivemos a grafia original e, em nota, apresentamos ao leitor a tradução livre para a língua portuguesa.

No Brasil, a pesquisadora Raquel Pifano é pioneira na pesquisa sobre Filipe Nunes. Seus estudos têm como centro o conceito de desenho e sua relação com o estatuto social da pintura portuguesa apresentado por Nunes em seu tratado. As pesquisas de Pifano, orientadora desta dissertação, auxiliaram na compreensão de algumas seções do tratado e dos conceitos do autor — como exemplo, a relação entre a obra de Nunes e a reivindicação dos artistas portugueses com a liberalidade da pintura. Sobre esse aspecto também nos foram muito úteis os textos do pesquisador português Vitor Serrão.

O assunto sobre a liberalidade da pintura em Portugal é abordado no capítulo 1 da dissertação, no qual é feita uma abordagem geral do tratado, observando suas diferentes seções. Um dos objetivos desse primeiro capítulo foi compreender a estrutura do tratado e os

preceitos apresentados por ele. A partir das pesquisas de Pifano, também pudemos apurar alguns aspectos tridentinos presentes em Nunes. A pesquisa mais recente feita no Brasil sobre Nunes é a dissertação de mestrado da pesquisadora Renata Moraes, *A compreensão de Filipe Nunes acerca da Pintura e dos seus elementos técnico-científicos no tratado de arte da pintura, symmetria e perspectiva, Lisboa, 1615* (2014).³ A pesquisa de Moraes tem como tema central as seções sobre perspectiva. Moraes faz uma importante compilação de dados e referências bibliográficas sem as quais não seria possível avançar nas pesquisas sobre Nunes.

A primeira coisa que chama a atenção na pesquisa sobre o *Arte da pintura* é a biografia de seu autor. Parte de sua biografia ainda é um completo mistério para seus estudiosos, e o pouco que se sabe diz respeito à sua vida religiosa como monge dominicano. O tratado de Nunes apresenta muitos preceitos de ordem prática, como a mistura de pigmentos e o modo como a tela deveria ser montada. Por isso, entre os pesquisadores, é frequente o questionamento sobre onde e quando Nunes teria aprendido esses princípios e práticas que ensina e se ele teria exercido em algum momento de sua vida o ofício da pintura. Infelizmente, a falta de documentos é um obstáculo que impede a formulação de respostas precisas para algumas das perguntas.

O tratado de Filipe Nunes também é marco para a história da arte lusitana. Como primeiro a ser publicado, ele reflete o modo como a teoria da pintura era vista no século XVII. O pequeno volume compila argumentos teóricos e técnicas de pintura que, provavelmente, repercutiam problemas artísticos em vigor no meio artístico português e, talvez, do além-mar. Além da pesquisa biográfica de Nunes, o capítulo 2 também apresenta resultados da pesquisa sobre a circulação de tratados que puderam ter sido fontes para Nunes, como também apresenta resultados a respeito da cultura impressa em Portugal no período da União Ibérica.

A presente dissertação tem como objetivo central a reflexão sobre a construção da figura humana proposta no tratado de Nunes. Os resultados diluem-se em toda a dissertação, mas é no capítulo 3 que se reúne a maior parte dos resultados. É nele que observamos e refletimos sobre o papel que o desenho da figura humana e sua métrica tinham para a cultura de Nunes, assim como comparamos as diferentes teorias daquele período com a forma que o desenho da figura humana é tratado no *Arte da pintura*. A partir do capítulo 1, por exemplo, pode-se observar a importância que o desenho da figura humana desempenha dentro do tratado. O *Arte da pintura* possui uma seção inteiramente dedicada à métrica do corpo

³ A dissertação de Renata Moraes foi defendida em 2014, pelo Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. O projeto teve orientação do Prof. Magno Mello.

humano, indício de sua importância para o tratadista. Essa seção destaca-se dentre as demais porque, curiosamente, nela, Nunes descreve de forma categórica cada uma de suas fontes. Nunes utiliza o conceito de *symmetria* para abordar a divisão do corpo humano. O autor escreve em seu enunciado que “*tratarão desta arte [da Symmetria] Alberto Dureiro, em quatro livros que compos de Symmetria. João Darfe, no livro que fez de Geometria, Daniel Barbaro na oitava parte de sua perspectiva, cap.1. Vitruvio, lib 3 cap.1.*” (NUNES, p. 91). Pondera-se, a partir dessa afirmativa, o contato que Filipe Nunes teve com suas fontes. Qual teria sido a circulação desses tratados citados por Nunes em território português? Os mosteiros onde Nunes viveu possuíam um ambiente de erudição? Quais seriam as similaridades entre o texto e as ilustrações do tratado de Nunes com suas “fontes”? Tal reflexão é desenvolvida em primeira instância no capítulo 2, no qual se comparam os textos e gravuras de Nunes com suas fontes, a fim de observar suas semelhanças. A reflexão desdobra-se no capítulo 3, para uma reflexão sobre a teoria das proporções humanas.

O tratado de Nunes não possui a envergadura intelectual comum entre os grandes tratados dos séculos XVI e XVII. E também não pode ser considerado uma grande obra, nem por seu volume, que é muito pequeno, nem por seus preceitos teóricos. Nunes não parece trazer em suas teorias e técnicas nenhuma das almejadas “inventividades”. As técnicas aparecem “copiadas” de outros tratados, o que provoca o questionamento entre os pesquisadores com relação à própria erudição do tratadista. O *Arte da pintura* não é um tratado de “referência intelectual” da atividade pictórica lusitana, e talvez nem mesmo as técnicas reunidas em seu texto trouxessem alguma novidade para os mestres pintores em Portugal. Por outro lado, devemos ter em mente que, por vezes, uma linguagem mais simples possui uma abrangência maior. Além disso, mesmo nos pequenos tratados, é possível observar reflexos de uma dada técnica ou entendimento teórico comum entre os artesãos, se comparadas com as ideias complexas e elaboradas contida nas grandes obras. Essa dissertação não é sobre “as grandes ideias”, mas sim sobre o que se pode encontrar no pequeno, no resumo. Encaramos, assim, o *Arte da pintura* como reflexo das ideias pictóricas da arte religiosa lusitana no ambiente dominicano durante o período de União Ibérica.

1 Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva, um tratado lusitano

O estudo *Arte poética, e da pintura, e symmetria, com princípios da perspectiva*, foi escrito por Filippe Nunes, natural de Vila Real, Portugal, e publicado em Lisboa, no ano de 1615, pelo livreiro Pedro Craesbeek. O códice contém, na verdade, dois tratados do mesmo autor — um sobre arte poética e outro sobre arte da pintura —, divididos por uma folha de rosto. A parte dedicada à arte da pintura, que recebe o título *Arte da pintura, symmetria e perspectiva*, é a que será abordada neste trabalho.

Sobre a divisão dos tratados de Nunes, os pesquisadores Paulo Gomes (1996) e Renata Morais (2014) sugerem que, pelo fato de o autor ter criado dois prólogos para cada um dos títulos — *Prólogo aos leitores* e *Prólogo aos pintores* —, ele acabou por separar os assuntos, e, conseqüentemente, distinguir-se de seus contemporâneos, que buscavam justamente relacionar as duas artes.

Nota-se que quando Filippe Nunes cria dois prólogos, um para *Arte poética* e outro para *Arte da pintura*, surgem dois tratados distintos, que apenas se comunicam superficialmente. Sobre isso, o pesquisador Paulo Jorge Pedrosa Santos Gomes ressalta que: “[...] Filippe 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*.” Assim, vê-se que a postura de Nunes é contrária à de seus contemporâneos, como, por exemplo, a do escritor português Manuel Pires de Almeida, qual tratou de maneira complexa a relação existente entre pintura e poesia no tratado *Poesia e pintura ou pintura e poesia*. (MORAIS, 2015, p. 36)

1.1 Conhecendo o tratado, proposta de uma divisão sumária.

O tratado de Nunes parece não obedecer a uma estrutura formal, já empregada em outros tratados daquele período, com divisões identificáveis que possam ser resumidas em um “índice” — estruturas como seção, capítulo e tomo. Podemos inferir que Nunes compôs o tratado em seções não numeradas devido a seu pequeno volume de informações, o que fez com que tal estrutura fosse mais adequada. Observa-se alguma diferenciação na grafia dos títulos das seções e certa agrupação temática, que propiciam uma ordem de divisão para o tratado. A princípio, tal organização textual nos faz ponderar sobre até que ponto essa estrutura aproxima-se de uma tradição escolástica ainda em vigor em Portugal, cuja experiência humanista fora pontual e restrita.⁴ Panofsky (2001) observou que a escolástica do

⁴ Devido aos prazos impostos a esta dissertação, não foi possível aprofundar a reflexão. No entanto, pretende-se fazê-lo em projetos futuros, dando continuidade à pesquisa.

século XIII, principalmente a exemplo dos textos de Tomás de Aquino, fundou um novo modo de organização do conhecimento, “tendo em vista que a escolástica detinha o monopólio da formação intelectual” (PANOFSKY, 2001, p. 25). De acordo com Panofsky, o formalismo e o esquematismo dos textos escolásticos se desenvolveram devido a uma necessidade de empregar o princípio da *manifestatio*. A fim de explicar a fé recorrendo à razão, era necessário empregar “por meio de uma forma e expressão escrita que esclarecesse os processos de pensamento para a capacidade imaginativa do leitor do mesmo modo como o processo de pensamento explicita a verdadeira natureza da fé a seu intelecto” (PANOFSKY, 2001, p. 21). Os textos passaram a seguir uma estrutura que pode ser resumida em índice e sumário. Panofsky afirmou que, “antes do aparecimento da escolástica, desconhecia-se esse tipo de ordenamento sistemático” e que “quando, hoje em dia, queremos fazer uma citação precisa, e nisso nadamos, sem suspeitá-lo, nas águas da escolástica [...]” (PANOFSKY, 2001, p. 22). Seguindo as observações do pesquisador, essa estrutura formal de organização prossegue até a modernidade e ela é anterior ao texto impresso.

Entretanto, não fora apenas o modo de organização do pensamento escolástico que provocou mudanças na forma de sistematizar um texto na era moderna. A imprensa, criada por Gutemberg no século XV, também proporcionou mudanças, não apenas na forma como um texto era organizado e escrito, mas também na forma como ele era lido. Para Hans Gumbrecht (1998), a expansão da cultura impressa provocou mudanças de um regime de oralidade para uma leitura individual e silenciosa. O pesquisador defende a ideia de que, com a invenção da imprensa, “definitivamente, o corpo humano não era mais o veículo de constituição do sentido” (GUMBRECHT, 1998, p. 75), diferente do que acontecia com o texto manuscrito, que necessitava de copistas e, até que chegasse ao ouvinte, do corpo humano como veículo indispensável. Com a imprensa, o corpo humano deixou de ser requisito, ao menos para essa função. Segundo Gumbrecht, o propósito do corpo como provedor de sentido e promovedor da comunicação foi substituído pela intencionalidade do autor. A figura do autor foi, portanto, formada nesse período — não exatamente devido ao surgimento da imprensa, mas, principalmente, pelo abandono de certas práticas, como a do copista e a do orador, tornando necessário que esse autor expressasse suas intencionalidades no próprio texto, uma vez que já não havia um intermediário que desempenhasse esse papel. Uma dessas formalidades foi a criação de prólogos em que o autor anunciava ao leitor o que se devia esperar daquela obra. É válido lembrar que a mudança de uma leitura oral para a

leitura silenciosa não necessariamente surgiu com a imprensa.⁵ Entretanto, é certo que o texto impresso provocou mudanças significativas no modo como o ser humano se comunicava, e a possibilidade de aquisição de um códice era mais democrática que o texto manuscrito.

Considerando que, em ambas as situações, a escolástica e a da imprensa, houve modificação na forma de organização do texto escrito, o que certamente não era alheio à cultura portuguesa do início do século XVII, não é absurdo vislumbrar um “índice” no tratado de Nunes. Por outro lado, é evidente que nenhuma forma de organização e pensamento acontece de maneira homogênea e livre de experiências pessoais e locais. A cultura impressa começou a ganhar força na Península Ibérica apenas no século XVI e, mesmo assim, Portugal não abandonaria sua cultura manuscrita, ao menos no que se referia à arte da pintura. É importante frisar que o único publicado, referente ao tema, ao longo de um século, foi o de Filipe Nunes. Embora o alcance de um livro manuscrito fosse bem menor que o de um impresso, a cultura manuscrita em Portugal era forte e permaneceu como forma importante de comunicação e de circulação de conhecimento por muito tempo — vide que, mesmo após a publicação de Nunes, tivemos ao menos mais dois tratados manuscritos: o de Felix da Costa Meesen (*Antiguidade da arte da pintura*, 1696) e, no século XVIII, o de Cirilo Volkmar Machado (*Tratado de arquitetura & pintura*, 1796-1808). Somando-se a esses, em período pouco anterior ao de Nunes, tivemos ainda os manuscritos de Francisco de Holanda⁶. Diante disso, o tratado impresso de Nunes revela-se como objeto incomum no meio artístico lusitano.⁷

Assim, considerando uma possível filiação à tradição escolástica de Filipe Nunes, que nos permite conceber uma estrutura de sumário naqueles moldes, propomos a divisão do *Arte da pintura* em três partes, observando a diferença gráfica dos títulos e dos temas. A maior parte dos títulos apresenta grafia itálica, enquanto poucos apresentam grafia em “caixa alta” e sem itálico. Quanto aos temas, observamos que o tratado possui três momentos, que

⁵ Conforme afirma Darton, é mais provável que, com relação ao hábito de ler, “em um momento indeterminado, talvez em alguns mosteiros no século sétimo e certamente nas universidades do século treze, os homens começaram a ler silenciosamente e sozinhos. A mudança para a leitura silenciosa pode ter envolvido um ajustamento mental maior que a mudança para o texto impresso, pois ela transformou a leitura em uma experiência individual, interior”. (DARTON, 1992, p. 231/232.)

⁶ Francisco de Holanda (1517 — 1585), “entre 1548 e 1571, escreveu quatro tratados de arte em língua portuguesa [...]. Contudo, assim como os códices de desenhos, permaneceram inéditos até o fim do século XIX e parecem ter tido pouca repercussão no encaminhamento da arte portuguesa do período”. (NASCIMENTO, 2013, p. 57.)

⁷ Leontina Ventura levanta a hipótese de que Nunes teria obtido contato com a obra de Francisco de Holanda. “Por outro lado, apesar de não ser citado e de, na altura, não se ter impresso, persuadimo-nos que Filipe Nunes conhecia o tratado *Da pintura antiga*, de Francisco de Holanda, donde terá tomado ideias fundamentais.” (VENTURA, 1989, p. 52). Ventura baseia-se no fato de que Nunes e Holanda partilhavam ideias comuns quanto à definição de pintura e à liberalidade dessa arte. Entretanto, como veremos mais adiante, essa hipótese não se sustenta quando observamos outros fatores, entre eles a forte influência espanhola no tratado de Nunes.

seriam: o primeiro, dedicado à liberalidade da pintura e a suas virtudes, em que temos uma seção dedicada aos “louvores da pintura”, na qual é exposta a função da pintura de instruir, deleitar e mover, e uma seção dedicada à matemática da pintura, que são os “princípios da perspectiva”; o segundo, tratando do conceito de pintura e do desenho, com a métrica da figura humana; e o terceiro, que finaliza o tratado e apresenta os modos da pintura, dividindo-se, por sua vez, em modos de colorir (óleo, têmpera e iluminação).

Abaixo, segue a relação dos títulos, como os encontramos no tratado:

[PRIMEIRA PARTE]

Prologo aos Pintores

Louvores da Pintura

Principios da Perspectiva necesarios para a pintura

- *Segundo Principio*

- *Outro principio*

- *Outro principio*

[SEGUNDA PARTE]

ARTE DA PINTURA

Que coisa seja sombra, & lux na Pintura, & donde se dão

SYMMETRIA

Das partes, em que se divide hum corpo humani, na Pintura, & Escultura

- *Symmetria de João Darfe*

- *Symmetria dos meninos*

- *Symmetria de Daniel Barbaro*

- *Symmetria de Vitruvio*

- *Symmetria de Alberto Durero*

[TERCEIRA PARTE]

- *Nomes das tintas que se lavrão a olio*

- *Modo pera aparelhar pano, & madeira pera pintura*

- *De todo o modo secante*

- *Modo de usar o jade a olio*

- *Modo de usar Espalto*

- *Modo de fazer verdes*

- *Modo de usar o Alwayade, & Cinzas*

- *As mesclas das cores como se fazem*

- *Sombra pera os rostos*

- *Pera fazer graxo*

- *Como se faz o polimento*

- *Pera purificar olio de linhaça pera o Alwayade, & azuis*

- *Modo de regraxar*

- *Modo de fazer Cambiantes*

- *Azul Ultramarino como se lavra*

- *Como se faz modente para dourar*

- *Pera perfilar*

Pintura á tempera

- *Como se aparenha o pano, ou madeira*

- *Modo que se há de guardar no campir do paynel*

- *Modo de colorir em comum*

PINTURA AFRESCO

PINTURA DE ILLUMINAÇÃO

- *Nomes das tintas que servem pera a iluminação*

- *Modo como se lavrão as tintas*

- *Como se fazem as mesclas das cores*

- *Como se asombrão as cores*

- *Outro modo das sombras, & realços*

- *Goma, como se concerta pera iluminar*

- *Pera moer ouro pera a iluminação*

- *Pera fazer cor Roseta*

- *Pera Brasil*

- *Pera catasol*

- *Pera fazer verde Bexiga*

- *Pera fazer verde Lirio*

- *Vermelhão, como se conserta & faz*

- *Goma pera o azul*

- *Como se destempera o azul*

- *Verdete, como se faz & se uza*

- *Como se faz o Alwayade*

- *Como se faz o Zarquão*

- *Pera acentar ouro em seda, ou papel, ou purgaminho*

- *Pera asentar ouro em pedra, pao & vidro, & couro*

- *Pera estofar hũa figura*

- *Pera fazer hum paynel com três figuras, que hũa sò apareça vista*

- *Pera fazer hum paynel do mesmo modo com duas figuras*

- *Outra invenção destas figuras*

- *Outra invenção destas figuras*

- *Modo fácil para copiar hũa cidade, ou qualquer cousa*

- *Outro modo*

- *Outro modo de copiar*

- *Pera fazer vernis*

- *Outro modo*

- *Pera fazer betume de imbutir que pareça marchetado*

- *Pera fazer tinta preta para pergaminho*

- *Outro modo*

- *Outro modo para pergaminho*

- *Outro modo*

- *Outro modo, & mais comum*

- *Tinta pera pergaminho*

Filippe Nunes é, ainda hoje, um tratadista pouco estudado em Portugal. Não obstante, conhecer dados biográficos do autor pareceu ser — o que se confirmou ao longo da pesquisa — fundamental para compreender seu entendimento da arte da pintura. Para uma boa observação do tratado, é interessante saber, *a priori*, que Nunes, apesar de ter nascido em Vila Real, migrou, em algum momento de sua vida, para Lisboa, onde ingressou na Ordem dos Dominicanos em 1591. Nunes provavelmente viveu o período das monarquias de D. Sebastião I, Cardeal D. Henrique I e da União Ibérica com Filipe II e III da Espanha. São atribuídos ao autor outros títulos, que são assinados, diferente de seu tratado de pintura, com seu nome dominicano: Fr. Filipe das Chagas. Todos os demais títulos do autor são de caráter espiritual e religioso e as datas de publicação desses outros textos são posteriores à da *Arte da pintura*, sendo o mais antigo datado de 1625.⁸

1.2 Prólogo aos pintores: vestígios da intencionalidade, motivações e público alvo.

O tratado de Nunes inicia-se com um *Prólogo aos pintores*. No prólogo, são encontradas as intenções do autor, as motivações e direcionamentos que este buscava para com seus leitores. Nunes dedicou o tratado aos aprendizes e aos curiosos, afirmando que não era sua intenção ensinar aos sábios e peritos dessa arte: “*quando aprendi estes princípios, & pratica da pintura, não foy minha tenção saindo com ella a luz ensinar a os Sabios, & peritos na Arte, mas sò a os que a aprendem, & a os curiosos dela*” (NUNES, 1982, p. 69). Mesmo assim, Nunes direcionou aos mestres duas seções que julgou de extrema importância, a perspectiva e a *symmetria* — “*pera os Mestres podem servir os princípios da Perspectiva, por serem tão importantes para o bom uso dela, & juntamente a Symmetria de que há tanta falta nos liniamentos*” (NUNES, 1982, p. 69).

Questionamos quais seriam as razões que moveram o dominicano na composição do tratado. Por que Nunes teria escrito um tratado sobre pintura? Seria ele um pintor? Onde teria aprendido “estes princípios e práticas da pintura”? Sintomático, Nunes não foi o primeiro religioso a escrever sobre o tema. Outros religiosos, como Gabriele Paleotti, Frederico Borromeo e Francisco Pacheco, também escreveram ensaios sobre pintura. Entretanto, se

⁸ Outros títulos atribuídos a Filipe Nunes são: *Memorial da confissão muy proveitosa para todas as pessoas, particularmente para as que frequentão os Divinos Sacramentos, contem o exame de conciencia, e preparação para antes e depois de os receber*, e *Orações da Paixão de Christo*, de 1625; *Exercício da Paixão de Christo N. Senhor, repartido por horas, que a alma devota deve trazer entre dia*, de 1626; *Paraphrasis do Psalmo 118, Beati Immaculati com hum modo breve de ter oração mental*, e *Meditações da Paixão repartidas por dias da semana*, de 1633; e *Rosário de Nossa Senhora*, de 1654. (VENTURA, 1982, p. 15). É provável que parte dos títulos tenham sido publicados após a morte do dominicano.

comparado a eles, o tratado de Nunes é simples, não só do ponto de vista teórico, configurando-se muito mais como uma cartilha para o pintor, sem preceitos iconográficos e sem riqueza de gravuras. Por outro lado, o modelo de religiosos da alta hierarquia da Igreja, autores de tratados sobre pintura, oriundo de uma política contrarreformista, lança alguma luz sobre o interesse de Nunes no tema da pintura. É possível supor, no entanto, que Nunes tenha escrito seu tratado antes de se professar dominicano, principalmente devido à sua assinatura como Filipe Nunes, e não Fr. Filipe das Chagas. Sobre isso, que influência a vida religiosa poderia ter com relação à publicação do *Arte da pintura*? Teria a vida monástica causado certa ambição em Nunes para redigir um tratado? Infelizmente, ainda nos falta documentos comprobatórios que possam responder nossas indagações. O fato é que Nunes resumiu e simplificou ao máximo suas fontes para os leitores — que, a julgar pelo prólogo, seriam os jovens aprendizes. O dominicano queixou-se da falta de livros que tratassem do tema da pintura, e apontou este como um dos motivos para “sair à luz” com seus conhecimentos: “*moveume a isto ver a falta que há de quem trate esta matéria*” (NUNES, 1982, p. 69). Por fim, ainda provocou seus pares a seguirem seu exemplo e redigirem outros tratados, apresentando suas próprias experiências: “*assi quis dar motivo a os que mais sabem, de saírem a luz com mais experiências [...]. Emmende, & acrescente quem souber, & aprenda quem não souber, & todos dem Gloria ao Senhor*” (NUNES, 1982, p. 69).

Chama atenção que, em ambos os tratados, *Arte poética* e *Arte da pintura*, Nunes não citou autores portugueses, preferindo a tratadística espanhola. Paulo Gomes (1996) chega a questionar o conhecimento de Nunes a respeito da tratadística lusitana, baseando-se na afirmação de Nunes no *Prólogo aos leitores* sobre “a inexistência de exemplos pátrios sobre o louvor da poesia” (GOMES, 1996, p. 23). Com relação à tratadística da pintura, não parece ser esse o caso, pois, de fato, o número de tratados portugueses na época era reduzidíssimo. No *Prólogo ao leitor*, que é referente ao tratado *Arte poética*, Nunes justificou sua preferência pela tratadística espanhola argumentando que, além de a língua castelhana ser mais “vulgar” — nesse caso, mais conhecida —, os exemplos tratados pelos autores espanhóis seriam melhores do que os dos portugueses.

[...] não quis trazer outros exemplos senão os mesmos que trazem os autores que tratam da Poesia, ou dos Poetas ilustres, e laureados, e esses na língua castelhana, por ser mais vulgar e também porque já pode ser que, se os buscara na língua portuguesa dos mesmos, não achara de toda a sorte. (NUNES apud GOMES, 1996, p. 23.)

Transpondo para a tratadística da pintura, Nunes também lamentou, no *Prólogo aos Pintores*, a escassez da tratadística em Portugal. Teria sido Nunes favorável à União Ibérica? Das fontes usadas por ele, ao menos duas são espanholas, segundo o próprio autor: o humanista Gaspar Gutierrez de los Rios e o escultor Juan de Arfe.

1.3 Louvores da Pintura: a pintura como arte liberal e o estatuto da pintura no mundo Ibérico do século XVI

Uma das principais fontes para a elaboração da seção *Louvores da pintura* é o livro do espanhol Gaspar Gutierrez de los Rios, *Noticia general para la estimación de las artes y la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles* (1600). Gutierrez havia publicado seu texto em Madri, quinze anos antes de Nunes. Pode-se dizer que *Noticia general* foi uma declamação sobre a liberalidade da pintura. Leontina Ventura (1982), em seu estudo introdutório, dedica um capítulo inteiro à comparação entre os dois textos, que possuem muitas similaridades. Pode-se dizer até que o texto de Nunes seria uma tradução para o português de *Noticia general*. Sobre essa comparação pode-se inferir que *Noticia general* tenha sido fonte direta para o dominicano, o que revela um pouco sobre o alcance das obras hispânicas no território português

Certamente o período de dominação filipina proporcionou mudanças não apenas para a Espanha, mas também para Portugal. O pesquisador Javier Pórtus (2011) observa que a literatura do século XVII na Espanha foi marcada pela defesa da liberalização da pintura. O tema foi o que mais circulou entre os teóricos e escritores, e também entre os próprios pintores.

Antes de construir uma “história”, os tratadistas (em geral eles próprios pintores) estavam interessados em negar aqueles que sustentavam que a pintura era uma atividade mecânica e servil, de caráter artesanal. Seu empenho era evidentemente inseri-la no sistema das artes liberais, no qual teria uma importância que excede o campo meramente teórico e afetava questões de caráter acadêmico, social e econômico. (PORTÚS, 2011, p. 19)⁹

Victor Serrão (1983) adverte que os pintores ibéricos reivindicavam o estatuto social da pintura como atividade liberal, visando à isenção dos tributos cobrados pelo ofício. De modo geral, em Portugal, os pintores podiam se habilitar em três modalidades: pintor de

⁹ Tradução livre do trecho: “Antes que construir una ‘historia’, a los tratadistas (por lo general ellos mismos pintores) les interesaba refutar a aquellos que sostenían que la pintura era una actividad mecánica y servil, de carácter artesanal. Su empeño era evidentemente insertarla en el sistema de las artes liberales, lo cual tenía una importancia que rebasaba el campo meramente teórico y afectaba a cuestiones de carácter académico, social y económico”.

douramento e estofado, pintor de têmpera e fresco e pintor de óleo. Desde 1382, os pintores portugueses eram subordinados à Bandeira de São Jorge, na hierarquia estabelecida dentro da própria bandeira os pintores encontravam-se ao lado dos ferreiros, serralheiros e fundidores. Em 1572 há uma nova versão para o regimento dos ofícios mecânicos, onde os pintores aparecem mais uma vez ao lado dos ferreiros, serralheiros. Entretanto, apenas o pintor da modalidade a óleo recebia o título de liberal — isso depois de longa querela judicial —; as demais modalidades eram consideradas artes mecânicas.¹⁰

Segundo Lysie Reis (2005), o pintor que desejasse se habilitar em alguma modalidade de pintura deveria levar, no dia do exame, um suporte que recebesse a técnica escolhida e, assim, pintasse o tema eleito pelo examinador: “[...] o anteparo podia ser qualquer um que aceitasse a técnica, mas o tema não; deveria ser *figura ou lavor romano ou grotesco*” (REIS, 2005, p. 245).

Havia algumas vantagens em passar pelo exame e receber habilitação da atividade. Entre elas, o artífice poderia exercer livremente seu ofício, receber um valor um pouco maior que o não examinado e, “principalmente, ascender à categoria de mestre e ter sua própria oficina, o que, além de ser mais rendoso, dava-lhe o direito de concorrer aos cargos na *Casa dos Vinte e Quatro*” (REIS, 2005, p. 246). Por outro lado, como oficiais mecânicos, os pintores ficavam obrigados a pagar as taxas sobre seus ganhos.

De acordo com Pifano (2013), o reconhecimento da modalidade a óleo representou um passo significativo para o debate sobre o estatuto social da pintura portuguesa. A pesquisadora atenta para o fato de que esse reconhecimento aconteceu pela técnica a qual o pintor se habilitava, e não pelo emprego de uma estrutura teórica na obra. Tal ênfase sobre a técnica deixa entrever o quanto a demanda pelo reconhecimento da pintura como atividade liberal encontrava-se distante daqueles princípios humanistas que fundamentaram o debate italiano, pois, em solo lusitano, acabava por reforçar a concepção vinda das corporações de ofício de que os agrupamentos das artes surgiam pela afinidade técnica, “ignorando o dado abstrato da arte da pintura” (PIFANO, 2013, p. 146). Dessa forma, o que conferia ao pintor de óleo o estatuto de arte liberal não era necessariamente seu domínio do desenho da figura humana, “mas a importância do tema que parece distinguir e hierarquizar as duas modalidades, concorre para tal o fato do pintor de têmpera poder, em seu exame, realizar *figura ou grotesco*” (PIFANO, 2013, p. 147). É provável que, devido à exigência da reprodução de uma

¹⁰ Sobre a liberalidade da pintura em Portugal e o Regimento dos Offícios, ver PIFANO (2013), SERRÃO (1983) e REIS (2005).

imagem aos pintores de óleo, eles teriam obtido o reconhecimento liberal. Segundo o *Livro de Regimentos*, “*que se houver de examinar de pintura de óleo trará uma tábua [...] [à] casa do juiz [e] pintará a imagem que lhe ele disser em modo [...]*” (*Livro dos Regimentos* apud PIFANO, 2013, p. 146). Pifano indica que, entre os significados do termo *imagem*, havia aquele usado para referir-se ao retrato de santos. Nota-se, assim, uma hierarquia entre os modos da pintura, devido ao fato de que era exigida do pintor, na modalidade a óleo, exclusivamente, a pintura da figura humana. Entretanto, essa divisão hierárquica da pintura em função da técnica empregada revela uma falta de entendimento intelectual sobre o ofício, conferindo à modalidade — e não à técnica — o estatuto social de arte liberal.

O desenho da figura humana, na sua forma clássica, era na tradição teórica italiana a máxima expressão do talento do artista, o que se opõe ao critério de estabelecimento da superioridade da modalidade óleo sobre a têmpera baseado na hierarquia dos motivos como previsto no regimento dos ofícios mecânicos. Portanto, o aparente reconhecimento oficial da nobreza da pintura pela Câmara Municipal de Lisboa ao emancipar somente os pintores de óleo sugere não se originar do entendimento da estrutura intelectual da arte da pintura. (PIFANO, 2013, p. 147)

Considerando tal entendimento no ambiente artístico lusitano, é observado que, no tratado de Nunes, há divisão entre os três modos de pintura. Na seção *Arte da pintura*, o tratadista escreveu que “*se tratarmos do modo de colorir, & tratar as cores, tem três partes*” (NUNES, 1982, p. 89). É possível questionar o porquê dessa divisão e, a partir dela, pensar um pouco sobre as reivindicações dos pintores lusitanos.

Em 1560, Filipe II estabeleceu a sede da Corte em Madri e, três anos depois, começou a construção do monastério de El Escorial¹¹. De acordo com Brown (2011), essas manobras acabaram por criar um terreno fértil para a pintura na Espanha. As necessidades da Corte e a construção do monastério produziram um ambiente que atraiu muitos pintores estrangeiros e também promoveu os pintores locais. Entre o quadro de artistas contratados para a construção do Escorial, encontravam-se Ticiano e Federico Zuccaro. Para Brown, a influência estrangeira na Espanha dos séculos XVI e XVII mudou de forma significativa a produção artística. O pesquisador toma como exemplo um relato de Palomino.

Tais circunstâncias históricas são evidentes, porém suas consequências artísticas não apresentam uma clareza tão patente, como testemunha o fato de quase toda a história da Idade do Ouro da pintura, na Espanha, confinar-se ao estudo dos artistas espanhóis. O pintor Antônio Palomino, do fim do século XVII, não cometeu semelhante erro. [...] Para Palomino, testemunha ocular da época, era óbvio que nem esses nem outros artistas estrangeiros, patrocinados para dar aulas, podiam ser excluídos da história da pintura de seu país. (BROWN, 2011, p. 9)

¹¹ Sobre o estabelecimento da Corte em Madri, ver: BROWN (2011), CANAVAGGIO (2005).

O intercâmbio entre os pintores espanhóis e estrangeiros não conferiu, certamente, mudanças apenas na atividade prática da pintura, mas também no campo do conhecimento teórico. É possível que as reivindicações à liberalidade da pintura tenham vindo desse intercâmbio artístico. Teria sido a partir dessa troca de conhecimentos que se fomentou o desejo, em meio aos pintores e escultores ibéricos, para elevação social de seus ofícios?¹² Haveria alguma diferença no tratamento dos pintores ibéricos e italianos por parte da monarquia espanhola? É possível que os reflexos da experiência espanhola tenham chegado a Portugal, fazendo mover entre os pintores o desejo de se isentarem dos encargos dos ofícios. Entretanto é necessário destacar que antes mesmo da construção do monastério de El Escorial, a corte de Évora no reinado de D. João III, por exemplo, é destacada pela literatura histórica como berço de uma cultura humanista em Portugal. Foi esse ambiente humanista que certamente fomentou a formação do pintor Francisco de Holanda e possibilitou sua viagem para Roma.¹³

Conforme afirmado anteriormente, apenas a pintura a óleo obteve a posição de arte liberal em Portugal, o que provocou certa indignação entre os pintores lusitanos. Um exemplo é o pleito do pintor Miguel da Fonseca ao Tribunal da Relação do Porto de 1622. Fonseca havia sido excluído da lista dos pintores da cidade isentos dos encargos da Procissão de *Corpus Christi* pela Câmara Municipal do Porto, pois não professava a pintura de *imaginária de óleo*. Em seu argumento, Fonseca afirmou “*ser pintor de óleo, têmpera, dourado e estofado, pois era costume naquela cidade a prática de várias modalidades*” (PIFANO, 2013, p. 147). De acordo com Vitor Serrão (1983), alguns dos argumentos presentes na defesa de Fonseca foram retirados do tratado *Arte da pintura, symmetria, e perspectiva* (1615). Serrão afirma que os argumentos de Nunes teriam servido de estímulo para as reivindicações dos pintores da cidade do Porto.

Filippe Nunes toma parecer, dentro do espírito reivindicativo de 1612, servindo assim de estímulo para as movimentações sucedâneas dos pintores de óleo (a do Porto) e lançando nova argumentação que, no restrito quadro de difusão cultural do seu tempo, não podia deixar de ser muitíssimo válida. (SERRÃO, 1983, p. 233/234.)

Nunes definiu o significado de pintura na segunda parte do tratado, na seção *Arte da pintura*, em que escreveu: “*pintura, como diz Plinio, he huã representação da forma de algũa cousa, lançadas certas linhas, & traças*” (NUNES, 1982, p. 89). Sendo a pintura linhas e

¹² Vale lembrar que, de acordo com Serrão (1983), a reivindicação dos pintores ibéricos se difere daquela feita pelos florentinos.

¹³ Sobre Francisco de Holanda e sua relação com a Corte de Évora, ver: SANTOS (2015), LOUSA, (2013) e BERBARA (2016).

traços, o autor acabou por definir a pintura como desenho. Na mesma seção, o autor explicou, também, que a pintura é dividida em três tipos, de acordo com o modo de colorir — “*esta se tratarmos do modo de colorir, & tratar as cores, tem três partes*” (NUNES, 1982, p. 89) —, que seriam a pintura a óleo, têmpera e pergaminho (ou iluminura). Nota-se que, apesar de o dominicano ter afirmado a existência da divisão da pintura pelo modo de colorir, não fez distinção hierárquica entre os mesmos, pois, ainda no texto, ele explicou que o lineamento servia a todos os modos, pois guardavam o mesmo desenho: “*mas se tratarmos, quanto aos liniamêtos & traças, he hũa só cousa, porque [...] em todos estes modos se guarda o mesmo dibuxo, só varião no modo de colorir, porque nem todas as cores sevem bem a todos, nem o modo com que se acentaõ é comum a todos [...]*” (NUNES, 1982, p. 89).

Em outros trechos, é possível confirmar tal importância do desenho para o autor. Em *Prólogo aos pintores*, Nunes apontou que seu tratado poderia servir aos mestres para o estudo da perspectiva e da *symmetria*, conforme já mencionado. Neste trecho, ele apontou que faltavam essas duas matérias nos *liniamentos*, ou seja, no desenho: “*ha tanta falta nos liniamentos, que ainda pintores que sabem muyto bem colorir, os não sabem, dõde vem aver tantas imperfeições nas figuras*” (NUNES, 1982, p. 69).

Por fim, retornando à seção Arte da pintura, Nunes concluiu que “*e porque dissemos, que a pintura constava de certas linhas, & traças, será bẽ dizer do liniamento de hum corpo humano, para se verificar a definição*” (NUNES, 1989, p. 90). A fim de comprovar sua definição de pintura como desenho, Nunes dedicou uma seção inteira à *metrica corpus humana*. A seção sobre *symmetria* é posterior à *Arte da pintura*. Nunes definiu *symmetria* como proporção conveniente (decorosa), que há nas partes e membros humanos (NUNES, 1989, p. 91).

1.4 Breves considerações sobre as seções *Symmetria* e *Perspectiva*

O tratado de Filipe Nunes apresenta ao leitor técnicas importantes para o exercício da pintura, de forma resumida e simplificada. A maior parte dessas técnicas foi traduzida a partir de autores estrangeiros, conferindo à obra um peso significativo com relação à expansão e à circulação de tais informações. Sabe-se que, em Portugal, para habilitar-se em uma das modalidades de pintura, o artífice deveria passar por um exame, no qual demonstraria seu “domínio” da referida habilidade. Com base nessa informação, é possível levantar a hipótese de que talvez o tratado de Filipe Nunes servisse aos pintores como um manual prático que os

auxiliasse no exame. A partir do *Arte da pintura*, o leitor teria em suas mãos um manual com o qual poderia preparar suas telas e tintas, projetar a perspectiva, desenhar algumas figuras, além de outras coisas. A julgar pelas próprias obras portuguesas do período, o domínio da perspectiva e do desenho era raro entre os pintores. A pintura, salvo raríssimas exceções, era feita a partir da cópia das estampas e de desenhos, muitas vezes vindos de outros centros, que circulavam nas oficinas. Para realizar sua pintura, o artífice precisava ser um bom copista, e não um conhecedor da geometria e da retórica. Entretanto, não há provas que possam nortear quem foram os leitores do tratado de Nunes, tampouco qual seria sua real utilidade no meio artístico lusitano. Tudo o que temos são fortes indícios de que a obra circulava entre os artífices. Antes de se tomar por essa questão, porém, é necessário observar mais alguns pontos referentes às técnicas e aos conteúdos do tratado.

De acordo com Renata Morais (2014), uma das fontes principais da seção sobre perspectiva do *Arte da pintura* é Euclides. A autora explica que, naquele período, os fundamentos sobre a óptica euclidiana já eram bastante populares, inclusive com traduções em italiano e em castelhano (MORAIS, 2014). No entanto, a pesquisadora observa o fato de que no tratado de Daniele Barbaro, *La pratica della perspettiva*, esses fundamentos são não apenas apresentados como também exemplificados. Segundo Morais, Nunes traduziu alguns trechos do tratado de Barbaro e também reproduziu alguns de seus desenhos (MORAIS, 2014). Na visão de Morais, além de Euclides, Barbaro foi uma das principais referências que também serviram de fonte à seção de Nunes.

De acordo com Robert Klein, entre os cientistas e intelectuais italianos do século XV, a perspectiva configurava-se em um estudo matemático. Era necessário o domínio do *quadrivium* para a execução do desenho na pintura (KLEIN, 1998, p. 219-286).

Nos meios científicos e entre os intelectuais conservadores do século XV, as artes plásticas eram consideradas dignas sobretudo de figurar na categoria das disciplinas liberais em razão de sua relação com a perspectiva [...] admitiam que no sistema das “sete artes” reservava um lugar para a perspectiva e que as artes do desenho tinham o direito de reivindicá-lo. (KLEIN, 1998, p. 219)

Para Klein, Alberti e Piero della Fancesca, por exemplo, “concordavam em definir a pintura como nada mais, de fato, que uma perspectiva” (KLEIN, 1998, p. 221), entretanto, entre os dois, havia algumas diferenças. No sistema de Alberti, essa definição fundava-se em termos e ideias ópticas, enquanto o sistema de Piero della Fancesca apresentava uma geometria pura. Klein procura demonstrar a importância da perspectiva para a defesa da pintura como arte liberal. De acordo com o autor, “até então [séc. XV], a analogia entre as

artes e as letras era concernente ao estatuto (legitimidade da imitação) ou ao seu objetivo (ensinar, comover etc), jamais à sua estrutura ou à sua estética” (KLEIN, 1998, p. 227). É interessante ressaltar que a seção dedicada à perspectiva em *Arte da pintura* é a seção que dá sequência aos *Louvres da pintura*, na qual Nunes enumerou todas as virtudes da pintura e sua função de comover, ensinar e mover o fiel.

Nunes citou algumas fontes que conferem ao tratado certa autoridade e erudição: nomes como Plínio, Cícero, S. Gregorio Nisseno. No entanto, é curiosa a forma como ele o fez em algumas seções, isso porque o dominicano citou não apenas o nome do autor, mas também o nome dos livros e os capítulos nos quais se poderia encontrar a referida técnica ou teoria. Como, por exemplo, na seção sobre *symmetria*, em que Nunes escreveu que “*tratarão desta arte Alberto Dureiro, em quatro livros que compôs de Symmetria. João Darfe no livro que fez de Geometria, Daniel Barbaro na oitava parte de sua perspectiva, cap. 1. Vitruvio, lib.3 cap.1*” (NUNES, 1989, p. 91). Naquela época, não se pensava necessária a vinculação de uma ideia a seu autor de origem. A citação específica das fontes não significa, entretanto, que Nunes teria tido contato direto com os livros citados.

Sob esse aspecto, com relação ao que Nunes produziu sobre suas fontes, nota-se uma diferenciação entre as seções que tratam da perspectiva e da *symmetria*. Na seção *Princípios da perspectiva necessarios pera a pintura*, apenas o *Theorema de Euclides* é citado: “*& as da mão esquerda se avezinhão â mão dureita, como se vé no Theorema.12. de Euclides*” (NUNES, 1982, p. 84). Entretanto, é provável que Nunes tenha obtido conhecimento sobre o teorema de Euclides a partir de outras fontes, como Daniele Barbaro, ou talvez o espanhol Juan de Arfe — este citado por Nunes na seção sobre *symmetria* —, pois sabe-se que Euclides foi uma das fontes para o tratado de Arfe, *De varia commensuracion para la Esculptura y Architectura* (1585).

As subseções referentes à perspectiva no tratado *Arte da pintura* são intituladas “primeiro princípio” e “outro princípio”. Esse modelo difere significativamente da seção *Das partes, em que se divide hum corpo humano, na pintura, & escultura*, seção dedicada à métrica dos corpos humanos (*symmetria*). Nessa seção, Nunes pontuou cada autor que lhe serviu de base, dando indicações inclusive dos livros e capítulos em que se encontravam as teorias. Conforme já aludido, esse não era um costume da época, mas acabou por abrir a possibilidade de um estudo mais apurado com relação à circulação e ao acesso de tratados em Portugal.

Apesar do esforço do autor em compilar todos os conceitos matemáticos da perspectiva, Morais afirma que, a partir do tratado de Nunes, não seria possível aplicar tais conceitos à representação perspética:

A partir do que foi discutido, entende-se que Filipe Nunes chamou a atenção para um conhecimento importante, mas não ensinou 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, acabou por sistematizar um conhecimento proveniente da óptica, explicando o processo da visão por meio da geometria, tal como Euclides. (MORAIS, 2014, p. 175)

1.5 Preceitos técnicos: mistura de pigmentos, *tábula scalata* e câmara escura.

Na terceira parte do tratado, Nunes dedicou-se aos modos da pintura, classificando-os em pintura a óleo, têmpera e iluminação. Há também, nessa terceira parte, seções sobre douramento e algumas técnicas de pintura, como a perspectiva anamórfica e a pintura por meio de projeção em câmara obscura. De acordo com Cruz (2015), o tratado demonstra a preparação de cerca de 24 pigmentos e 10 corantes. Alguns dos preparos são retiradas das obras *A edição de Andres Laguna do tratado De Materia Medica*, de Pedaneo Dioscorides, e *Secreti de Alessio Piemontese* (CRUZ, 2015, p. 38). Há uma dúvida, ainda não resolvida pelos pesquisadores que se detém no tratado de Nunes, sobre se o tratadista teria ou não praticado o ofício da pintura. Segundo Cruz, pode-se admitir que Nunes devesse ter algum conhecimento direto dos materiais, pois “de uma forma geral, não menciona qualquer fonte escrita a respeito dos materiais, pelo que se pode admitir que tinha algum conhecimento directo dos mesmos, ainda que não seja conhecida qualquer obra pictórica de sua autoria” (CRUZ, 2015, p. 38).

No final dessa terceira parte do tratado, Nunes ensinou, ainda, como estofar uma figura, na seção *Pera estofar hũa figura* (NUNES, 1982, p. 128). Em Raphael Bluteu, o verbete *estofar* indica que “[...] na pintura, he debuxar figuras com ponteiro de ferro riscando, e descobrindo o doirado, que fica por baixo de alguma tinta, bem como o esgrafiado nas paredes [...]” (BLUTEAU, 2016, p. 565). O esgrafiado em si foi uma técnica muito usada nas ornamentações interna e externa de edifícios, mas Nunes dedicou apenas um pequeno parágrafo para a descrição da técnica, que consistia em cobrir o ouro com uma mistura de gema de ovo e *alvaya* (alvaiade), depois riscá-la com algum objeto que pudesse retirar a camada superior, deixando transparecer o ouro.

As seções seguintes descrevem a construção de painéis que possuíam um jogo óptico diferenciado. São quatro seções intituladas *Pera fazer hum paynel com tres figuras, que hũa*

sò pareça â vista¹⁴; Pera fazer hum paynel do mesmo modo com duas figuras¹⁵; Outra invenção destas figuras¹⁶; e com o mesmo título da seção anterior *Outra invenção destas figuras*¹⁷. Os painéis descritos deveriam proporcionar um jogo óptico que, conforme o ponto de vista do espectador, a pintura seria “alterada”. Nesse sentido, podemos remeter essas técnicas, de modo explicativo, ao que chamamos hoje de perspectiva anamórfica. *Anamorfisis* são imagens que mudam de sentido. A mudança pode ocorrer conforme a posição do espectador ou por meio de instrumentos, como prismas ou espelhos.¹⁸ Um exemplo dessa técnica é o quadro *Os embaixadores* (1533), do pintor alemão Hans Holbein (Figura 1). Ao observar o retrato de frente, temos, simplificadamente, dois homens e uma espécie de estante, em que encontramos diversos objetos, como instrumentos musicais e livros. A parte de baixo do retrato possui o que parece ser uma mancha cinza, em diagonal. “Esta é uma imagem anamórfica, uma imagem distorcida reconhecida somente quando vista de um dispositivo especial, como um espelho cilíndrico, ou olhando a pintura por um ângulo particular” (KLEINER, 2014. p. 544)¹⁹. Assim, quando se observa o retrato de um ângulo específico, verifica-se que a mancha cinza é, na verdade, um crânio. Essa técnica de perspectiva foi muito usada em pinturas ilusionistas.



Figura 1 — Hans Holbein the Younger (1497/8 — 1543). Jean de Dinteville and Georges de Selve (Os embaixadores). Oleo sobre madeira. 207 x 209,5 cm. Bought, 1890. National Gallery, Londres. Fonte: <www.nationalgalleryimages.co.uk/>. Acesso em junho de 2015.

¹⁴ NUNES, 1982, p. 128.

¹⁵ NUNES, 1982, p. 129.

¹⁶ NUNES, 1982, p. 130.

¹⁷ NUNES, 1982, p. 131.

¹⁸ Sobre pinturas anamórficas, ver: León (2016) e Kleiner (2014).

¹⁹ Tradução livre do trecho: “This form is an anamorphic image, a distorted image recognizable only when viewed with a special device, such as a cylindrical mirror, or by looking at the painting at an acute angle”.

A primeira seção, intitulada *Pera fazer hum paynel com tres figuras, que hũa sò apareça â vista*²⁰, descreve um trisceneorama. A técnica consistia em produzir três painéis do mesmo tamanho, sendo que dois deveriam ser cortados em tiras da mesma largura e comprimento. A primeira tira do primeiro painel cortado deveria ser colada nas costas da última tira do segundo, e a segunda tira na antepenúltima, e assim sucessivamente. O painel que seria visto de frente devia conter canais nos quais seriam coladas as tiras dos dois painéis que foram cortados. Segundo León, a descrição de imagens anamórficas de dois canais (o painel que apresenta duas imagens) era comum em tratados maneiristas e barrocos, mas “mais raros são os teóricos que detalham a construção de anamorfosis de três canais, entre os que os quais Cigoli [1610], Nunes [1615] e Dechales [1674]” (LEÓN, 2016, p. 129)²¹. Fica evidente que, no que se trata das técnicas de perspectiva anamórficas, o tratado de Nunes possui caráter referencial, sendo talvez o único tratado português a ensinar tais práticas.

A seção *Pera fazer hum paynel do mesmo modo com duas figuras*²² possui a descrição de três diferentes tipos de invenção. A primeira invenção trata-se de uma *tabula scalata* (ou *tableau changeant / riffelbilder*), um método cunhado por Giacomo Vignola (1507-1573) no tratado *Le due regole dela prospettiva pratica* (1583), que consistia em construir dois retratos (ou qualquer pintura) e cortá-los em tiras do mesmo tamanho e quantidade, depois montá-los em forma de triângulo, de modo que de um lado do triângulo só tivesse imagens do primeiro retrato e, do outro lado, do segundo. As tiras precisavam estar na ordem certa, por isso se recomendava uma numeração para os cortes (ver Figura 2). Tendo conhecimento do que se tratava o objeto, o artífice provavelmente não teria dificuldade de executar a técnica seguindo as instruções de Nunes. Entretanto, se comparada às imagens dos tratados de Vignola (Figura 2 e Figura 3), a de Nunes (Figura 4) parece não ser tão clara e didática. Parece-nos correto dizer que as gravuras de Vignola, ao contrário da de Nunes, facilitariam a instrução de artífices não letrados.

²⁰ NUNES, 1982, p. 128.

²¹ Tradução livre do trecho: “*Más raros son los teóricos que detallan la construcción de anamorfosis de tres canales, entre los que están Cigoli, Nunes y Dechales.*”

²² NUNES, 1892, p.129

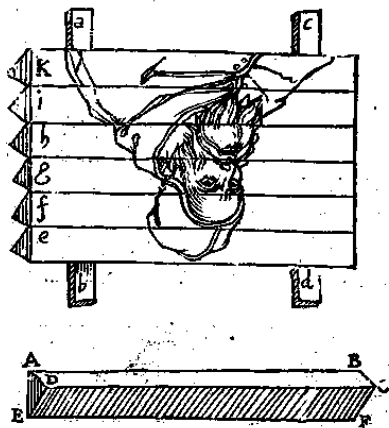


Figura 2 — Gravura que ilustra a descrição da técnica *tabula scalata*. (VIGNOLA, 1583)



Figura 3 — Gravura que ilustra a descrição da técnica *tabula scalata*, com espelho. (VIGNOLA, 1583)

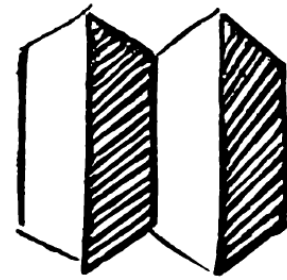


Figura 4 — Gravura que ilustra a descrição da técnica *tabula scalata*, com espelho. (NUNES, 1982, p. 130)

A segunda invenção é uma variação da primeira e tem origem no mesmo autor (Vignola), entretanto as imagens são dispostas uma em pé e outra de ponta-cabeça. Além disso, só é possível visualizar a imagem de ponta-cabeça através de um espelho. Sobre essa invenção, Nunes não apresentou nenhuma ilustração, mas podemos vislumbrá-la na ilustração (Figura 3) do tratado de Vignola. Segundo León (2016), esse tipo de pintura chegou à Península Ibérica durante o reinado de Carlos V, e “o monarca parece ter incorporado esse tipo de retratos secretos à sua iconografia imperial, e dos quais se conservam vários exemplos na Espanha” (LEÓN, 2016, p. 130)²³.

A última invenção descrita por Nunes — seção intitulada *Outra invenção destas figuras*²⁴ — foi retirada do tratado de Daniele Barbaro, *La pratica della prospettiva* (1569). Na descrição da técnica, Nunes indicou inclusive o capítulo e a parte em que estariam descritas as instruções de Barbaro: “*e dis assi na sua quinta parte cap. I. & cap. 2. de sua perspectiva*” (NUNES, 1982, p. 131). Comparando as ilustrações dos tratados de Nunes com as de Barbaro, a invenção parece corresponder ao que está descrito no capítulo 3 (quinta parte) do tratado deste último. Pela descrição de Nunes, a figura se assemelha ao que já havíamos observado sobre as perspectivas anamórficas e, principalmente, no caso dessa invenção, ao que observamos no retrato *Os embaixadores* (Figura 1). Nunes explica que “*Daniel Barbaro ensina a fazer huma figura, de modo que vista a mesma figura de huma ilharga [de um lado] pareça outra cousa diferente do que parece defronte.*” (NUNES, 1982,

²³ Tradução livre do trecho: “*Monarca que parece haber incorporado este tipo de retratos secretos a su iconografía imperial, y de los cuales se conservan varios ejemplos en España.*”

²⁴ NUNES, 1615, p. 131.

p. 131). Consultando o dicionário de época Rapaél Bluteu (1789), o verbete *ilharga* tem como significado o lado (perfil) do corpo, mas também significa “obliquamente”. A técnica descrita em *Arte da pintura* consistia em executar dois desenhos sob uma folha, picá-la com um alfinete, depois pregá-la em uma tábua e expô-la ao sol. Todavia, não foi possível compreender a técnica em sua totalidade. As imagens dos tratados de Nunes (Figura 6) e de Barbaro (Figura 5) tampouco nos esclarece sobre seu uso e resultado²⁵. No final da seção, Nunes recomendou, ainda, que os artífices buscassem outras invenções nos tratados de Barbaro e Dürer: “o mesmo autor na sua nona parte tras hum instrumento do modo de por as cousas em perspectiva que tomou de Alberto Dureiro, quem o quiser saber nesdes dous Autores pode ver.” (NUNES, 1982, p. 132).



Figura 5 — Invenção de Daniele Barbaro de um desenho em perspectiva anamórfica. (BARBARO, 1569, p.161)

Exemplo do sobredito.



Figura 6 — Ilustração de Nunes de um desenho em perspectiva anamórfica, tratado de 1615. (NUNES, 1982, p.132)



Figura 7 — Ilustração de Nunes de um desenho em perspectiva anamórfica, tratado de 1767. (NUNES, 1767.)

A seção seguinte apresenta mais uma invenção retirada do tratado de Daniele Barbaro. Intitulada *Modo fácil para copiar hũa cidade, ou qualquer cousa*²⁶, a seção e descreve claramente uma câmara escura com lente. De acordo com Luis Bernardo “essa é, muito provavelmente, a primeira descrição da câmara escura com lente que surge na obra impressa de um autor português” (BERNARDO, 2009, p. 385). A respeito do tratado *Della perspectiva*, de Daniele Barbaro, David Hockney comenta que “é o mais antigo livro de técnicas que encontrei a mencionar projeções” (HOCKNEY, 2001, p. 209). Isso é importante do ponto de vista da pintura, pois Nunes acabou por trazer ao mundo lusitano, por meio de seu tratado, uma das tecnologias que revolucionou o fazer pictórico.

²⁵ É importante ressaltar que não foi possível, para esta pesquisa, encontrar obras que tenham feito uso da técnica descrita por Nunes e Barbaro. É possível que, para um artífice imerso na cultura dos séculos XVI e XVII, esse tipo de técnica não fosse desconhecido e, por isso, não seria complicado compreender e executar os procedimentos descritos.

²⁶ NUNES, 1615, p. 133.

1.6 O alcance do tratado: segunda edição do tratado e chegada ao novo mundo.

Para Margarida Calado (2011), o tratado de Nunes foi reflexo de uma falta de investimento teórico da pintura em Portugal. Nunes, além de único legado impresso do século XVII, possuía, em suas gravuras, uma desenvoltura técnica um tanto limitada, tanto quanto seus enunciados teóricos eram resumos objetivos das técnicas: “ao nível teórico, [o tratado de Filipe Nunes] acaba por revelar as insuficiências da prática do desenho entre nós [...]” (CALADO, 2011, p. 118). Não é possível afirmar que as gravuras do *Arte da pintura* tenham sido executadas pelo próprio autor, uma vez que era costume naquela época os tratadistas encomendarem as gravuras de outros artífices, como é o caso do tratado de Luca Pacioli, cujas gravuras foram feitas por Leonardo da Vinci, e da tradução do tratado de Vitruvius feita por Daniele Barbaro, com gravuras de Andrea Palladio.

Até o momento, foi apresentado apenas o tratado publicado em 1615, que dividia o mesmo códice com um tratado sobre arte poética. No entanto, é importante citar que, em 1767, o *Arte da pintura, symmetria, e perspectiva* ganhou uma segunda edição, na qual, inclusive, o nome do autor teve sua grafia atualizada para Filipe Nunes, com “F” (na primeira versão, tínhamos Philippe). O texto das duas edições (de 1615 e de 1767) manteve-se o mesmo, com algumas mudanças somente com relação à grafia. A maior diferença entre as duas edições está na qualidade técnica das gravuras: notadamente, a edição de 1767 é de nível bastante inferior. Um exemplo de como as gravuras dos tratados se modificaram entre as duas edições são a Figura 6 e a Figura 7, ambas relacionadas à seção *Pera fazer hum paynel do mesmo modo com duas figuras*²⁷. A gravura que ilustra a 1ª edição do tratado (Figura 6), de 1615, possui mais similaridades com a ilustração do tratado de Daniele Barbaro (Figura 5), se comparada à ilustração da 2ª edição (Figura 7), de 1767.

É provável que, devido ao terremoto de 1755, muitos exemplares da primeira edição tenham sido destruídos, o que tornou a obra muito rara. Para Leontina Ventura, “a 2ª edição ou teve ainda maior êxito que a primeira ou foi de tiragem inferior, por quanto são ainda menos os exemplares que encontramos” (VENTURA, 1982, p. 21). Refletindo sobre uma possível justificativa para a reedição do tratado de Nunes, Renata Moraes (2014) pondera sobre sua importância como referência no campo da perspectiva e das técnicas. Já Cândida Pires acredita que a segunda edição tenha acontecido devido a um valor prático (PIRES, 2014, p. 154). Não é atípico para os séculos XVIII e XIX a reedição de títulos raros ou de valor

²⁷ NUNES, 1615, p. 132 e NUNES, 1767, p. 106.

histórico. Foi nesse período, por exemplo, que Barbosa Machado (1747) e Cirilo Volkmar Machado (1823) publicaram suas enciclopédias, resgatando os nomes dos grandes pintores lusitanos. Entretanto, não foram encontrados documentos que precisem alguma razão que justifique a segunda edição do tratado de Nunes em detrimento de outros tratados sobre pintura que possuíam apenas versões manuscritas em Portugal. A esse tema ainda falta preencher muitas lacunas.

Sabendo que o tratado de Nunes teve duas edições impressas, supõe-se que seu alcance tenha sido muito maior do que os tratados manuscritos, e, dessa forma, tenha alcançado o Novo Mundo. A pesquisadora Camila Santiago (2009) realizou, em sua tese de doutorado, uma busca pelos inventários dos artistas mineiros, a fim de encontrar alguma pista sobre tratados europeus que possam ter pertencido aos artífices locais. Em sua pesquisa, Santiago constatou que o pintor Xavier Carneiro (1765-1840) possuiu um pequeno tesouro de bens, que incluía ouro, joias, quadros e livros, cujos títulos eram: “*hum riponço da Samana Santa, humas oras Marianas, hum livro de voto de Santa Bárbara, outro dito de instrução de Doutrina Cristam, Arte da Pintura, Análise do escrúpulo theologico, novena de Menino Deus, dous livros da história sagrada*” (ACSM. Inventário... apud SANTIAGO, 2009, p. 127, grifo nosso). A pesquisadora levanta diversas hipóteses de qual tratado o título *Arte da pintura* do inventário estaria se referindo, tendo em vista que este era um título bastante genérico e comum. Apesar dos vestígios, ainda não há evidência comprobatória de que o tratado de Nunes possa ter circulado entre os artistas. No entanto, a pesquisadora revela outras pistas que conferem ainda mais peso à afirmação de que ele tenha realmente circulado, ao menos entre os artistas mineiros. Segundo Santiago (2009), os pesquisadores Claudina Dutra Moresi e Célio Macedo Alves, investigando o uso dos materiais usados pelos artistas em Minas Gerais, observaram semelhanças entre as técnicas mineiras de tintas e pigmentos e as descritas nas instruções de Nunes — um forte indício para vislumbrar o alcance do tratado.

No acervo de obras raras da Biblioteca Nacional do Brasil, no Rio de Janeiro, encontram-se três exemplares da primeira publicação do tratado *Arte poética, e da pintura, e symmetria, com princípios da perspectiva. Composta por Philippe Nunes natural de Villa Real*. Dois dos exemplares são referentes à coleção J. A. Marques (João António Marques) e um pertence à coleção D. Thereza Christina Maria.²⁸

²⁸ Anexo G.

Conforme informações do *site* da Biblioteca Nacional, João António Marques foi um bibliógrafo, natural do estado do Rio de Janeiro, que residiu em Portugal e, após seu falecimento, “doou sua valiosa coleção de ‘incunábulos’, edições *princeps*, camonianas e outros impressos e manuscritos relativos ao período colonial”.²⁹ O que não fica claro é se todas as obras que integram a coleção de Marques pertenceram e foram doadas pelo mesmo, e onde e de quem ele poderia tê-las adquirido.

Outra coleção que integra o acervo de obras raras é a coleção imperial, nomeada de *Coleção D. Thereza Christina Maria*. A coleção recebe o nome da esposa de D. Pedro II e conta com livros e documentos da família real, doados pelo imperador sob a condição de que recebesse o nome de sua esposa como homenagem (DE VOLTA A LUZ..., 2010). Na *Coleção D. Thereza Christina Maria* existe um exemplar do tratado de Filipe Nunes. Na folha de rosto desse exemplar, encontram-se a inscrição de dois nomes, Pe. Amano de S. João e Pe. Mol. Evangelista. Infelizmente, não encontrou-se nenhuma referência a respeito desses dois nomes e, como a coleção é, em sua maior parte, composta de livros trazidos pela corte em 1808, não houve sequer como mensurar em que tempo os dois padres teriam vivido. O curioso desse exemplar são as muitas anotações encontradas ao longo do texto: algumas em *Arte poética* e outras nas últimas páginas do *Arte da Pintura* — cerca de oito páginas de anotações. É possível que essas anotações ao final do tratado sejam referentes à mistura de pigmentos e corantes, pois é possível ler na anotação a seguinte frase: “*Receita [...] Tinta fina do famoso Mestre Vesperino Amphiano Italiano. [...]*”³⁰. Não é possível fazer a leitura de toda a anotação, pois, devido ao tempo, algumas partes do papel já se encontram danificadas e uma das folhas está borrada com a tinta que fora usada para a inscrição da folha seguinte. Todavia, essas anotações revelam de alguma forma o uso e a leitura do tratado de Nunes por parte dos portugueses.

²⁹ Obras Raras — Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.bn.br/explore/acervos/obras-raras>>. Acesso em 7 de abril de 2016.

³⁰ Anexo H.

2 Filipe Nunes, sua trajetória eclesiástica e formação

As principais informações biográficas de Filipe Nunes foram reunidas por Leontina Ventura (1982) em estudo introdutório para a edição fac-símile do tratado de 1615. Segundo a autora, Nunes foi um português, nascido em Vila Real — região de Trás-dos-Montes, norte de Portugal —, filho de Belchior Martins e Guiomar Nunes.³¹ Não se sabe a data de seu nascimento e morte, embora alguns pesquisadores especulem algo entre os anos de 1570 e 1575.³² Nunes ingressou na ordem dos dominicanos, em Lisboa, dia 4 de novembro de 1591, adotando o nome Fr. Filipe das Chagas. A maior parte das informações apuradas por Ventura origina-se de enciclopédias e relatos da época. Pioneiro, o estudo de Leontina Ventura foi o ponto de partida e uma importante referência para esta pesquisa.

Outro pesquisador que reuniu número de informações importantes e inéditas sobre Nunes foi Paulo Gomes (1996). Calcado em documentos da época, Gomes pôde fazer um levantamento inédito sobre a biografia de Nunes. As informações biográficas contidas na tese de Gomes foram retiradas, segundo o pesquisador, dos seguintes livros e arquivos: *Fr. António do Rosário*³³, *Livro das profissões do Conv.^{to} de S. Dom.^{os} de Lx^a [1516-1599]*³⁴ e *Profissões nos Conventos de S. Domingos. Século XVII*³⁵.

Na tentativa de compreender os motivos que levaram Nunes a migrar do norte para a capital, Gomes argumenta que Portugal passava por uma forte crise. Para Gomes, os fatores sociais e econômicos daquele período foram, provavelmente, uma motivação muito maior para o deslocamento de Nunes do que apenas a busca espiritual. O pesquisador, entretanto, não deixa claro em suas afirmações quais seriam as referidas crises e desastres:

[...] a época era de crise. Não era fácil sobreviver com um quadro social e econômico tão negro (raro era o ano em que não aconteciam tragédias e desastres), sobretudo em zonas como Trás-Montes e Beiras, onde o isolamento e os maus anos agrícolas obrigavam as populações a movimentos migratórios em larga escala para os grandes centros urbanos como Lisboa. Tudo isso poderá ter estado na origem da

³¹ Não se sabe nenhuma informação sobre seus pais além dos nomes, tampouco o motivo que os levou a nomear o filho com o sobrenome materno. Ventura escreve em nota que “isto não é caso único no seu tempo”, dando exemplos de outros humanistas que receberam o sobrenome materno. Como exemplo, a pesquisadora cita o humanista do século XVI André de Gouveia. (Ver: VENTURA, 1982, p. 11, vide nota 9.)

³² De acordo com Pedro Gomes, é provável que Nunes tenha nascido em 1571. Ver: GOMES (1996).

³³ GOMES, Saul António. *FR. ANTÓNIO DO ROSÁRIO — Dominicanos em Portugal. Repertório do Século XVI*. Porto: ed. Arquivo Histórico Dominicano Português — Instituto Histórico Dominicano, 1991, II parte, n° 1829, p. 182B-183A.

³⁴ Livro das profissões do Conv.^{to} de S. Dom.^{os} de Lx^a [1516-1599]. In: *Cartório Dominicano Português*. Século XVI. Fasc 5⁴. Porto: Arquivo Histórico Dominicano Português, 1974, n° 304, p. 69B-70A.

³⁵ Profissões nos Conventos de S. Domingos. Século XVIII. In: *Cartório Dominicano Português*. Século XVII. Fasc. Porto: Arquivo Histórico Dominicano Português, 1984, II, n° 413 e 415, p. 24A-B.

migração de F. N. para a capital, onde ingressou no Instituto dos Dominicanos.(GOMES, 1996, p. 8)

Sabe-se que, ao final do século XVI, Portugal viveu uma crise de sucessão ao trono, que formaria a União Ibérica com o reinado de Filipe II da Espanha e seus sucessores. Entretanto, chama atenção um conflito mais próximo ao ano em que Nunes professou seus votos, que seria a Guerra Anglo-espanhola. Desde 1585, os reinados de Elizabeth I da Inglaterra e Filipe II travavam uma guerra que rendeu inúmeras batalhas. Infelizmente, não tivemos notícia sobre nenhum acontecimento específico próximo à região Transmontana, que justificasse a mudança de região de Nunes. Embora não seja possível indicar precisamente os motivos que promoveram a migração de Nunes para a capital, as suposições de Gomes não devem ser descartadas. As informações sobre a vida do tratadista antes do ingresso na ordem dominicana são breves e raras, não deixando sequer alguma pista que possa sugerir algo concreto. Entretanto, graças à pesquisa de Gomes, é possível refazer sua trajetória eclesiástica.

2.1 A Carreira eclesiástica de Filipe Nunes e o ambiente intelectual dominicano

Após ingressar no convento dos dominicanos, Nunes mudou de função muitas vezes entre 1591 e 1617, passando por subdiácono, diácono, frade, presbítero e também subprior. As nomeações aparecem em três conventos diferentes: o Convento de S. Domingos de Lisboa, o de S. Domingos de Coimbra e o de S. Gonçalo de Amarante, todos pertencentes à Ordem de São Domingos — Ordem dos Pregadores.

Transcrevemos aqui, baseando-nos na pesquisa de Gomes (1996), a trajetória de Nunes com as datas de nomeações dos cargos e transferências dos conventos. Para melhor compreensão do percurso do dominicano, na Tabela 1 estão ordenadas as datas das nomeações, os cargos e o mosteiro no qual o dominicano se encontrava:

A 19 de Dezembro de 1592, recebe, em Lisboa, as ordens de subdiácono e, a 13 de Março de 1593, as de diácono. Segundo um prazo relativo a 29 de Janeiro de 1593, F. N. aparece-nos já, nesta altura, como simples frade em Lisboa. Quatro anos mais tarde, a 22 de Março de 1597, é, finalmente, ordenado presbítero e, no ano seguinte, a 20 de Maio de 1598, é transferido para o convento de S. Domingos de Coimbra. A 25 de Janeiro de 1599, na mesma condição de simples frade, vai para S. Gonçalo de Amarante. E até 1615, data da publicação da sua primeira e mais famosa obra, a *Arte poética, e da pintura, e simetria com alguns princípios da perspectiva*, ignoramos em absoluto o seu percurso biográfico. (GOMES, 1996, p. 8/9)

E em 18 de abril de 1618, Nunes aparece, nos registros reunidos no livro de Fr. António do Rosário, como frade no Convento de S. Domingos em Lisboa (GOMES, 1996). Já

em 3 de junho de 1619, como “superior no mesmo convento, cargo que manterá até pelo menos 8 de Junho de 1627, pese embora a referência, num antigo documento notarial, à sua condição de simples frade, em 16 de Fevereiro de 1621” (GOMES, 1996, p. 9). Gomes não apresenta nenhuma informação sobre quem teria feito essas nomeações de cargos ou mesmo sobre o teor desses documentos.

Data	Ano	Função	Mosteiro
4 de novembro	1591	Ingresso na ordem	S. Domingos de Lisboa
19 de dezembro	1592	Subdiácono	S. Domingos de Lisboa
29 de janeiro	1593	Frade	S. Domingos de Lisboa
13 de março	1593	Diácono	S. Domingos de Lisboa
22 de março	1597	Presbítero	S. Domingos de Lisboa
20 de maio	1598	Transferido para Coimbra	S. Domingos de Coimbra
25 de janeiro	1599	Frade	S. Gonçalo de Amarante
18 de abril	1618	Frade	S. Domingos de Lisboa
3 de junho	1619	<i>Superior</i> (Subprior?)	S. Domingos de Lisboa
16 de fevereiro	1621	Frade	S. Domingos de Lisboa

Tabela 1 — Funções adquiridas por Nunes durante sua vida como dominicano, relacionadas com as datas de nomeação e com o mosteiro onde estaria.

Mas o que esses cargos representariam para Nunes em um sentido hierárquico? Que funções teriam sido conferidas a ele? Por que, no ano seguinte a seu ingresso na ordem, ele foi nomeado subdiácono? Nomeações em curtos espaços de tempo eram excepcionais ou eram postos que não tinham relevância no exercício eclesiástico da Igreja no século XVI?

De acordo com as *Constituições primeiras do Arcebispo da Bahia*³⁶, a primeira tonsura³⁷ era feita aos sete anos de idade. Nesse momento, os meninos, além de saberem ler e escrever, deveriam já ter recebido a crisma — “*como a primeira tonsura não seja ordem [...], como dispõe o sagrado Concílio Tridentino, mais que estar crismado, ter idade de sete anos completos, saber a doutrina cristã, ler e escrever, e haver do ordinando tal informação*” (VIDE, 2010, p. 217/218). Em *Bibliotheca lusitana*, Machado argumentou que Nunes teria ingressado na ordem dos dominicanos já em idade madura (MACHADO, 1747, p. 68/69). O dominicano certamente teria bem mais de sete anos. Com isso, é provável que devesse ser versado nas letras para poder ter sido admitido na ordem tão tardiamente. Outras informações

³⁶ As *Constituições primeiras do Arcebispo da Bahia* fazem parte de uma rica documentação que ordena a vida religiosa da colônia brasileira. São ordenações tridentinas de origem real, que seguem as prescrições papais, mas formuladas de forma a adaptarem-se à realidade colonial. Interessa-nos aqui, apurar informações que nos ajudem a entender como eram feitas as nomeações de subdiácono, diácono, frade, presbítero e subprior, quais eram as exigências dos “cargos” e suas hierarquias. Infelizmente, devido aos prazos impostos a esta pesquisa, não foi possível uma busca de algum documento que fosse indicado especificamente para Lisboa, ou para os frades da ordem dominicana do final do século XVI e início do XVII. É importante ressaltar que grande parte da presente pesquisa necessitou de material digitalizado para que fosse efetivamente concluída, e que, infelizmente, ainda não é possível ter acesso a muitos documentos.

³⁷ Primeira tonsura é a cerimônia religiosa em que é feito o corte de cabelo como sinal de devoção.

sobre os demais cargos e as datas de suas nomeações nos ajudaram a traçar uma idade aproximada de Nunes no ano de seu ingresso.

Nunes teria ingressado na Ordem dos Dominicanos em novembro de 1591 e, cerca de um ano depois (dez/1592), foi nomeado subdiácono. No dicionário *Raphael Bluteau*, entende-se subdiácono como um “clérigo de Epístola”. O verbete descreve algumas funções do cargo dentro da ordem, como cantar a Epístola durante a missa.

Clerigo de Epistola cuja obrigação he levar os corporaes, ter os vasos sagrados muyto limpos, & levados ao Altar, quando convém cantar a Epistola no Sacrificio da Missa. [...] a dignidade do Subdiacono se vé, em q pela ordem que tomaraõ, ficaõ absolutamente separados de toda a condiçaõ secular, para se applicarem ao serviço de Deos, ao qual estão consagrados, corpo, & alma, pelo voto da castidade, anexo ao dito officio.(BLUTEAU, 1720, p. 757)

De acordo com a Enciclopédia Católica Popular, no verbete *clérigo*, a ordem de subdiácono foi extinta em 1972 pelo Papa Paulo VI. De acordo com a enciclopédia, a Igreja divide duas categorias de fiéis: os leigos e os ministros sagrados (clérigos), sendo o subdiácono pertencente a uma “ordem menor”, e não à categoria dos clérigos.³⁸ Essa é uma definição atual do significado de clérigo e de subdiácono e, ao compararmos com a antiga definição em Bluteau, notamos que o subdiácono não parecia pertencer a uma “ordem menor”.

Tendo visto o significado de subdiácono, supõe-se que, assim que ingressara na Ordem dos Pregadores, Nunes tenha recebido a primeira tonsura para que, no ano seguinte, recebesse a função de subdiácono. Nas *Constituições* (2010), encontramos algumas referências sobre a formação dos subdiáconos. Tendo feito o voto de castidade, o clérigo aspirante que quisesse se elevar a essa ordem sacra deveria passar por um exame de latim, moral, reza e canto. O clérigo também deveria já ter recebido a primeira tonsura e outros quatro graus menores um ano antes. Entretanto, estaria dispensado o clérigo que tivesse completado a idade de vinte e dois anos.

[...] O que a ela se quiser promover há de ser examinado dos mistérios de nossa fé, latim, moral, reza e canto, e além de haver de ter primeira tonsura, e quatro graus de menores, e ser passado o interstício de um ano, depois de haver recebido o último, salvo [se] por justas causas dispensarmos, terá entrado em vinte e dois anos de idade, o que fará certo por certidão ou outra legítima prova; e por sua vida e costumes terá mostrado ser velho no exemplo, [...]. (VIDE, 2010, p. 219)

Infelizmente não há, até o momento, nenhum registro que comprove a data de nascimento de Filipe Nunes. Entretanto, é possível supor que, caso ele tenha nascido em

³⁸ A enciclopédia baseia-se no Código de Direito Canônico — CDC. Fonte: Enciclopédia Católica Popular. Prior Velho: Paulinas. Disponível em: <<http://www.ecclesia.pt/catolicopedia/>>. Acesso em 20 de março de 2016.

1570, ele teria, em 1592, exatamente vinte e dois anos de idade e, portanto, estaria apto a exercer a função³⁹.

Nunes recebeu a ordem de diácono em março de 1593. Nota-se que havia se passado apenas três meses desde a data de nomeação para o cargo de subdiácono (dez/1592). A Enciclopédia Católica define que, atualmente, um diácono encontra-se em um grau inferior do sacramento, e não tem ligação com o sacerdócio. No verbete, há uma observação de que “o diácono passou a ser, desde o séc. V, mera passagem para o presbiterado”.⁴⁰ Essa informação se contradiz pelo o que se encontra no dicionário de época *Bluteau* e nas *Constituições primeiras do Arcebispo da Bahia*. Pois, em *Bluteau*, a função de diácono e de subdiácono “*obrigaõ à continencia, & à reza do officio*” (BLUTEAU, 1712, p. 202/203). Ele é definido como “ministro do altar”. O verbete informa também que diaconato é uma ordem hierárquica “*porque cõferem, a os que as tem, poder na Igreja*” (BLUTEAU, 1712, p. 202/203).

Diacono he um dos Ministros do Altar, & chamaõlhe vulgarmente, Clerigo do Evangelho. [...] O Subdiaconato, o Diaconato, & o Sacerdocio são ordens sacras, porque obrigaõ à continencia, & à reza do officio Divino. O Diaconato, o Sacerdocio, & o Episcopato são Ordens jerarchicas, porque cõferem, a os que as tem, poder na Igreja. (BLUTEAU, 1712, p. 202/203)

Assim como acontece em *Bluteau*, nas *Constituições* o diácono é descrito como ministro, sendo seu ofício ligado a obrigações de auxílio ao sacerdote, leitura do evangelho e pregação. Para ser nomeado diácono, o clérigo deveria passar por exame só após um ano de ingresso no ofício de subdiácono. Salvo, como acontece com subdiácono, devido à idade, que seria de vinte e três anos.

216. Diácono vale o mesmo que ministro, porque, ainda que sejam ministros os mais clérigos, contudo o nome de ministro propriamente só pertence ao diácono, cujo ofício é ler publicamente na igreja o Evangelho, administrar ao sacerdote nos sacrifícios e, finalmente, pregar ao povo a palavra divina. Todo o que pretender ser promovido a esta ordem deve ser examinado no latim, casos de consciência, reza e canto; ter exercitado com bom exemplo a ordem de subdiácono, ser passado o ano depois de ter recebido (salvo quando nos parecer devemos dispensar nos interstícios), terá entrado nos vinte e três anos de idade e feitas as diligências de vida e costume [...]. (VIDE, 2010, p. 220)

Seguindo a hipótese de Nunes ter nascido em 1570, o dominicano atingiria a idade de vinte e três anos em 1593. Essas informações sobre as nomeações dos cargos de subdiácono e diácono reforçam a ideia de que Nunes teria ingressado na ordem dos dominicanos com, no

³⁹ Para o pesquisador Paulo Gomes (1996), Nunes teria ingressado na Ordem dos Pregadores aos vinte anos de idade, e, portanto, nascido em 1571. Seguindo por essa hipótese, o dominicano receberia o cargo de subdiácono antes dos vinte e dois anos, e provavelmente teria de seguir as provas conforme o que regia o convento.

⁴⁰ Enciclopédia Católica Popular. Prior Velho: Paulinas. Disponível em: <<http://www.ecclesia.pt/catolicopedia/>>. Acesso em 20 de março de 2016.

mínimo, vinte anos, sendo uma idade muito avançada para o início da vida eclesiástica — o que leva a pensar que talvez a vida eclesiástica não tenha sido a primeira vocação de Nunes e, se verdadeiro, não teria ele exercido antes o ofício de pintor, mas sem sucesso? Infelizmente, essa é apenas uma suposição que não temos, por ora, como comprovar.

A próxima nomeação de Nunes, como presbítero, ocorreu seis anos após seu ingresso na Ordem dos Dominicanos, em março de 1597. Segundo *Bluteau*, *presbítero* era o sacerdote que possuía maturidade e deveria ter, no mínimo, vinte e cinco anos.

Deriva-se do grego, Presbyteros, que val o mesmo que Anciaõ, & provector na idade. Aos Sacerdotes se deu este nome, não tanto pelas cans da velhice, como pela madurez da prudencia, necessaria para a dignidade Sacerdotal. [...] Tambem em Portuguez algũas vezes dizem Presbytero por Sacerdote [...] (Para ordenarse de Presbytero ha de ter vinte & cinco annos pelomenos começados. Promptuar. Mor. 390). (BLUTEAU, 1720, p. 708)

A mesma ressalva sobre a idade aparece nas *Constituições*. Ali encontramos novamente a exigência de “latim, moral, reza e canto”, ressaltando-se que o candidato deveria ser examinado com “mais rigor” e ter servido na ordem como diácono, salvo exceções.

Pelo que será examinado com mais rigor no latim, moral, reza e canto, como fica dito nas outras ordens; terá entrado em vinte e cinco anos de idade; e não será admitido a esta ordem senão passado um ano depois de receber a de diácono (salvo quando por necessidade ou utilidade da Igreja dispensarmos). (VIDE, 2010, p. 220/221.)

Nunes foi ordenado presbítero em março de 1597, provavelmente, sob a exigência de ter a idade de vinte e cinco anos. Se estiver correta a suposição de que Nunes nasceu entre 1570 e 1571, ele já teria mais de vinte e cinco anos quando se tornou presbítero, o que o tornava apto ao cargo. É possível que durante os seis anos passados no convento em Lisboa, desde seu ingresso em 1591 até a nomeação para a função de presbítero, Nunes tenha se aprimorado e aprendido o necessário para ser versado nas letras e nas demais artes exigidas para o cargo. No ano seguinte à nomeação de presbítero, Nunes foi transferido para Coimbra.

Gomes (1996) escreve que “a 3 de Junho [de 1619], [Nunes] já é Superior” (GOMES, 1996, p. 9) no Convento de S. Domingos de Lisboa. Sobre a função de *superior*, não há registro em dicionários de época de tal palavra. Com isso, conjectura-se que, devido à grafia do documento, esse cargo possa estar se referindo ao termo *subprior* ou *superior*. Em *Raphael Bluteau*, o verbete *superior* indica que, em cada ordem religiosa, os superiores recebem um nome específico. Como exemplo, as Carmelitas Calçadas e os Agostinhos, em que os superiores recebem o nome de *conegos regrantes*: “*superior em dignidade Ecclesiastica, ou Religiosa. O Superior de Carmelitas calçados, & descalços, de Agostinhos, Conegos*

Regrantes, & Cartuxos, chama-se Prior; de todo o gênero de Franciscanos, Guardiãõ” (BLUTEAU, 1720, p.789). O superior de uma ordem é, portanto, o *prior*.

Sobre o termo *prior*, Bluteau escreve que a função responde a “cura”. Em alguns conventos, seria o cargo abaixo do abade, ou que seria o eclesiástico que goza de um priorado, que geralmente é um mosteiro ou abadia: “*prior em algumas partes responde a Cura, como em Lisboa o Prior de S. Nicolao, o Prior de Magdalena, &c. Prior. Em alguns Conventos he a primeira pessoa, abayxo do Abbade. Prior. Qualquer Ecclesiastico, que goza de hum Priorado*” (BLUTEAU, 1720, p. 747).

Em uma documentação atual sobre a ordem dominicana, o *Livro das constituições e ordenações da ordem dos frades pregadores* (2010), consta que o cargo de subprior é de auxiliar do prior no governo do convento.

320. — O subprior faz as vezes do prior e o auxilia no governo do convento. 321. — O subprior tenha os requisitos exigidos no n. 443, § I e II.

322. — § I. — O subprior seja instituído pelo prior, dentro do trimestre após a aceitação do priorado, de acordo com o n. 310, 2.º. Se não é instituído nesse prazo, devolve-se ao prior provincial o direito de o instituir. Pode ser nomeado para o mesmo cargo pela segunda vez consecutiva, não, todavia, por uma terceira vez, a não ser com o consentimento do prior provincial. (LIVRO DAS CONST..., 2010.)

Conclui-se que, devido à sua maturidade, Nunes foi nomeado rapidamente para os cargos de subdiácono até presbítero. O cargo de subprior, ainda não muito esclarecido, foi, dentro da hierarquia católica, o cargo mais alto que Nunes atingiu. Entretanto, pouco se pode afirmar com relação a seu nível de erudição, levando em conta apenas suas ordenações. Saul António Gomes (2009) afirma que a ordem dos dominicanos “sempre se caracterizou pela elevação em que teve, desde os seus primórdios, as questões educacionais e o nível cultural erudito dos seus elementos” (GOMES, 2009, p. 261-294), havendo, portanto, certa inclinação por parte da ordem à formação intelectual. O pesquisador lembra que, mesmo assim, não se pode pensar na formação dominicana de maneira hegemônica. Gomes (2009) exemplifica que, por exemplo, nem todos os conventos dominicanos tinham infraestrutura para oferecer essa formação: “nem todos os conventos, naturalmente, tinham condições para concentrarem boas ou extensas bibliotecas, [...] assim como se diferenciavam entre eles pela população de professos e de conversos que captavam [...]” (GOMES, 2009, p. 261-294). Desse modo, o fato de Nunes ter sido um dominicano também não nos assegura sua formação intelectual, logo sua erudição. É necessário, portanto, observar mais alguns pontos a respeito do meio em que o tratadista estava inserido e com que as fontes bibliográficas Nunes poderia ter obtido contato.

Em seu tratado, Nunes citou alguns autores que teria usado como fonte. Algumas dessas referências podem ter sido obtidas de terceiros, podem ter sido copiadas ou simplesmente usadas como floreio retórico, sem que sua presença no texto nos garanta que havia domínio dos temas. Esse modo de ver as relações de Nunes com suas referências teóricas tem sido comum entre seus pesquisadores.⁴¹ Por outro lado, parece necessário refletir um pouco mais sobre suas fontes. É importante lembramos que Nunes foi um dominicano e que residiu nos mosteiros de São Domingos de Lisboa e São Domingos de Coimbra, os quais possuíam famosas bibliotecas.

Foi no mosteiro de São Domingos de Lisboa, fundado em 1241, que Nunes ingressou na ordem dos dominicanos⁴². Funcionou nesse mosteiro um colégio de Filosofia e Teologia para religiosos, que foi transferido para Coimbra em 1538⁴³. Nunes ingressou na ordem muitos anos após a transferência do colégio. Entretanto, não devemos desconsiderar uma possível tradição intelectual que o mosteiro de Lisboa mantinha. Outro ponto importante é que Nunes viajou para Coimbra em 1598, sendo possível que tenha participado ou tido algum contato com o referido colégio. Outra informação importante sobre a vida cultural em Portugal nos é dada por Renata Morais (2014). Segundo a pesquisadora, Lisboa foi, a partir da União Ibérica, “varanda do Atlântico”, passando por muitas reorganizações urbanísticas. Mesmo antes disso, já era um centro catalisador de grande número de estrangeiros, entre os quais flamengos, castelhanos, galegos, alemães e florentinos (MORAIS, 2014). Seria possível que a presença de tantos estrangeiros interferisse apenas na esfera comercial? Ou qual seria a real dimensão dessa influência do afluxo de estrangeiros na vida intelectual de Portugal?⁴⁴

Sabe-se que, em 1755, a biblioteca do mosteiro de S. Domingos de Lisboa foi devastada por um terremoto e um incêndio que atingiram a região, o que restringiu as possibilidades de conhecimento dos títulos que circulavam dentro do mosteiro no século XVI. Mesmo assim, foi possível encontrar, nos catálogos da Biblioteca Nacional de Portugal e da Biblioteca da Universidade de Coimbra, alguns autores que são citados por Nunes como “referência” em seu *Arte da pintura*. A presença de alguns nomes provoca perguntas como:

⁴¹ Como, por exemplo, as pesquisas de Leontina Ventura (1982), Paulo Gomes (1996) e Renata Morais (2014).

⁴² Em 1755, o convento de São Domingos de Lisboa teve grande parte de suas edificações destruídas, assim como livros e demais documentos de sua biblioteca. Até o momento, não foi possível verificar a existência de algum catálogo que contenha a informação dos títulos que integravam a biblioteca do mosteiro até aquela época.

⁴³ Conforme as informações contidas no *site* do Arquivo Nacional da Torre do Tombo. *Mosteiro de São Domingos de Lisboa — Arquivo Nacional da Torre do Tombo*. Disponível em: < <http://digitarq.arquivos.pt/details?id=1457992> >. Acesso em 12 de janeiro de 2016.

⁴⁴ Lisboa é capital de Portugal desde a Idade Média, e, provavelmente, obtinha prestígio e circulação de novidades culturais, principalmente vindas pelo comércio marítimo.

por que esses autores se tornariam importantes para um frade dominicano? Como Nunes teria tido acesso a um determinado texto? Importante ressaltar que os autores citados pelo dominicano eram de origem estrangeira e não possuíam tradução conhecida para o português no século XVI.

2.2 Tradadistas citados diretamente na seção “*Symmetria*”

Na seção sobre *Symmetria*, Nunes citou quatro importantes tratadistas: Albrecht Dürer, Juan de Arfe, Daniele Barbaro e Vitruvius. Nota-se que, conforme costume da época, os nomes foram “traduzidos” para o português. Nunes cita também os livros em que se encontram as informações por ele retiradas: “*tratarão desta arte Alberto Dureiro, em quatro livros que compõem de Symmetria, João Darfe no livro que fez de Geometria, Daniel Barbaro na oitava parte de sua perspectiva, cap I. Vitruvio, lib.3 cap.I.*” (NUNES, 1982, p. 91).

Conforme aludido no capítulo anterior, Nunes citou o tratadista Daniele Barbaro em outras seções, sendo, provavelmente, uma de suas principais fontes. Devido à precisão das informações, questionamos se haveria possibilidade de Nunes ter obtido acesso direto a algum desses tratados, ou se estes poderiam ser traduções para o português naquele período. Mas o que teria motivado a escolha de Nunes por esses autores?

A Biblioteca Nacional de Portugal, localizada na cidade de Lisboa, possui dois títulos que foram traduzidos e comentados por Barbaro.⁴⁵ No mesmo acervo, encontramos também um tratado de Juan de Arfe, *Quilatador de la plata, oro, y piedras* (1572).⁴⁶ Esses tratados não são os que foram usados como referência por Nunes, entretanto se mostram como pistas de que as obras de Barbaro e Arfe avançaram para além dos seus territórios de origem. Há também, no acervo, um tratado sobre *symmetria* do artista alemão Albrecht Dürer.⁴⁷ No caso, uma versão traduzida do alemão para o latim, feita pelo humanista Joachim Camerarius, o Velho, publicado em 1534.

De acordo com a biografia levantada por Paulo Gomes (1996), no ano de 1598 Nunes foi transferido para o Convento de São Domingos de Coimbra. É possível que o dominicano

⁴⁵ Trata-se de uma tradução comentada do tratado sobre arquitetura de Vitruvius. De acordo com a ficha apresentada no site da Biblioteca Nacional, o livro pertencia aos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho e ao Mosteiro de São Vicente de Fora (Lisboa). A publicação é de 1567 (ANEXO N). O outro título é um livro sobre a retórica de Aristóteles, in *Três libros rethoricorum Aristotelis comentaria*, de 1544. Na ficha da biblioteca não há informações a respeito de quem era seu antigo dono (ANEXO J).

⁴⁶ Ver ANEXO I.

⁴⁷ Ver ANEXO K.

tenha permanecido oito meses em Coimbra antes de partir para Amarante em janeiro de 1599. Desde 1538, o Convento de S. Domingos de Coimbra abrigava o Colégio de São Tomás de Aquino, colégio de Teologia e Filosofia, já aludido.⁴⁸ Coimbra ainda abrigava outros colégios nesse período, como o Colégio da Sapiência e o Colégio de Tomar, mas o que nos chama atenção é o fato de que o Colégio de São Tomás de Aquino estava ligado à ordem dos dominicanos. A essa altura, Nunes já ocupava a posição de presbítero, tendo talvez maior autonomia dentro do monastério, se comparado a um subdiácono. Seria possível que Nunes tenha obtido alguma troca com os frequentadores do Colégio de São Tomás? Teria ele feito parte do corpo de alunos ou de professores? Em um período de oito meses, o que seria possível Nunes ter aprendido em Coimbra? Ainda não encontramos informações ou documentos que possam clarear os possíveis motivos da estada de Nunes na cidade de Coimbra, entretanto, como um fértil ambiente intelectual, Coimbra também era local de circulação de conhecimento e abrigava uma importante biblioteca.

Sabe-se que, em Coimbra, funcionava uma Livraria de Estudos que é anterior à formação da biblioteca da Universidade, em 1538⁴⁹. Firma-se com isso a ideia de que, de alguma forma, a estada de Nunes em Coimbra teria proporcionado forte influência na composição de seu tratado. A Biblioteca da Universidade de Coimbra abriga hoje um extenso acervo de obras raras, em que é possível encontrar títulos que são referidos por Nunes em seu *Arte da pintura*. Existem no acervo duas traduções do tratado de Vitruvius. Uma das traduções foi obra de Daniele Barbaro e o códice pertencia aos Conegos Regentes de Santo Agostinho do Convento de Santa Cruz de Coimbra⁵⁰. Já a outra foi obra de Jean de Tournes (em 1586), tendo pertencido ao Visconde Trindade (1891-1972)⁵¹.

Em janeiro de 1599, Nunes foi transferido para o Mosteiro de São Gonçalo de Amarante. Não se sabe ao certo quanto durou a permanência de Nunes em Amarante, ou se ele permaneceu lá durante os 16 anos até a data de publicação de seu tratado. É possível que ele tenha estado em Amarante durante esse período, mas é uma informação ainda passível de ser contradita. O Mosteiro de São Gonçalo de Amarante foi fundado em 1540 e, em 1544, a

⁴⁸ *Mosteiro de São Domingos de Coimbra* — Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Disponível em: <<http://digitalq.arquivos.pt/details?id=1457964>>. Acesso em 12 de janeiro de 2016.

⁴⁹ “os seus fundos tinham-se visto enriquecidos, desde Quinhentos, com várias doações ou com a compra de conjuntos bibliográficos como o que viera de Flandres por intervenção do livreiro-impressor Pedro Mariz.” Fonte: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Disponível em: <<http://www.uc.pt/bguc/BibliotecaGeral/Historia>>. Acesso em 31 de maio de 2016.

⁵⁰ Ver Anexo O.

⁵¹ Ver Anexo P.

Igreja de São Gonçalo foi doada ao Convento de São Domingos pelo cardeal D. Henrique⁵². De acordo com Lúcia Maria Carvalho (2006), a construção do Convento de São Gonçalo de Amarante prolongou-se até a União Ibérica:

irá prolongar-se até ao reinado de Filipe I de Portugal [Filipe II de Espanha], como está bem patente na inscrição das majestosas bases das colunas que enquadram o arco da capela-mor e na “Varanda dos Reis”, onde estão patentes as imagens dos “patrocinadores” da obra: D. João III (1521-1557), D. Sebastião (1557-1578), Cardeal D. Henrique (1578-1580) e D. Filipe I (1580-1598). (CARVALHO, 2006, p. 53)

Sabe-se que, em sua trajetória, Nunes cruzou o território português cerca de três vezes, começando por deixar sua cidade natal em direção a Lisboa, talvez por volta do ano de 1591. Depois, retornando ao norte, residindo por aproximadamente oito anos em Coimbra, no centro de Portugal, e depois em Amarante, já ao norte. O dominicano retornou a Lisboa, provavelmente próximo ao ano de publicação de seu tratado, 1615. Foram vinte e quatro anos desde a data de ingresso na ordem, passando por mosteiros que continham grandes bibliotecas e cidades de grande circulação intelectual e cultural. Todavia, mesmo cientes de que alguns códices chegaram a Portugal e circularam nas cidades de Lisboa e de Coimbra, é sensato ponderarmos se, de fato, Nunes leu suas fontes.

Indaguemos diretamente ao texto de Nunes. Conforme apresentado anteriormente, Nunes dedicou uma seção de seu tratado à *symmetria*. A seção intitulada *Das partes, em que se divide hum corpo humano, na Pintura, & Escultura* (NUNES, 1615, p. 91) é dividida em cinco subseções que seguem a seguinte ordem: *Symmetria de João Darfe*, *Symmetria dos meninos* (que é a de Juan de Arfe sobre a proporção de uma criança), *Symmetria de Daniel Barbaro*, *Symmetria de Vitruvio* e *Symmetria de Alberto Dureiro*. Seguiremos a ordem das subseções, buscando, dentro das informações sobre os tratadistas e as informações do tratado, analisar o que foi empregado por Nunes.

2.2.1 Juan de Arfe

A primeira *symmetria* apresentada por Nunes refere-se ao tratadista Juan de Arfe. Nascido em Lion, Espanha, em 1535, Arfe tinha pai e avô “escultores de ouro e prata” (ourives). A família Arfe era conhecida na Espanha pela construção de custódias, que são peças de ourivesaria ornamentadas, usadas para procissões e outras cerimônias cristãs. Juan

⁵² Mosteiro de São Gonçalo de Amarantes — Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Disponível em: <<http://digitarq.arquivos.pt/details?id=1458148>>. Acesso em 12 de janeiro de 2016.

de Arfe foi responsável por esculpir duas famosas custódias na região da Espanha, uma para a catedral de Ávila, em 1564, e outra para a catedral de Sevilha, em 1580. O espanhol chegou a publicar três livros: *Quilatador de oro, plata y piedras* (1572), *De Varia Commensuracion para la Escvlpvtva y Architectura* (1585), publicado em Sevilha, e um tratado voltado para seu ofício como *ensayador*. Seu tratado *Varia Commensuracion* dedica-se às medidas e proporções humanas e de animais, apresentando também fundamentos de perspectiva, geometria e edificações. Em 1587, Arfe publicou *Descripción de la traça y ornamento de la custodia de plata de la Santa Yglesia de Servilla*, um pequeno manual que expõe detalhes sobre a custódia da catedral de Sevilha.

Juan de Arfe foi modelo para diversos artistas e intelectuais ibéricos. O texto de *Varia Commensuracion* foi reimpresso cerca de oito vezes entre 1585 e 1806 (MORENO, 2006, p. 313). Um importante tratadista espanhol que fez referência ao trabalho de Arfe foi o espanhol Francisco Pacheco (1564-1654), em *Arte de pintura, su antiguedad y grandezas* (1649). Pacheco comparou os escritos de Arfe com os do artista alemão Albrecht Dürer, colocando os dois em um mesmo nível de importância. No trecho, Pacheco escreveu que o desenho de Arfe trazia à memória aquele produzido pelo artista alemão: “[...] tendo feito uma de Arfe, ainda pela veneração que é devida à memória do famoso príncipe da pintura Albrecht Dürer, que com tão grande desenho, e excelência dos perfis o manifestou em seu livro de Simetria” (PACHECO, 1649, p. 243)⁵³.

Arfe chegou a trabalhar para o Duque e Lerma e para os monarcas Filipe II e Filipe III. Cantón, no livro sobre a biografia da família Arfe, afirma que, em 1596, Arfe chegou a ser nomeado *ensayador* da casa da moeda de Segóvia. Em 1597, recebeu encomendas para o monastério de El Escorial e, em 1599, produziu também uma fonte e uma jarra de prata, ouro e esmeraldas, que continham figuras de deuses para o rei Filipe III da Espanha.

o rei [Filipe II] ordena a ele que vá a Madrid para repassar as estatuas de bronze que são feitas para o funeral de El Escorial. Em 06 de Maio de 1597 é obrigado a fazer sessenta e quatro bustos — ele, anos depois, disse que eram oitenta —, relicários de folha de cobre para San Lorenzo el Real, que foram incorporadas e pintadas por Fabricio Castelo. (CANTÓN, 1920, p. 67/68.)⁵⁴

⁵³ Tradução livre do trecho: “[...] aviendolo hecho Iuã de Arfe) todavia por la veneracion que se deve a la insigne memoria del principe de la pintura Alberto Durero, que con tan gran Debuxo, i excelencia de perfiles lo manifestò en su libro de Simetria”.

⁵⁴ Tradução livre do trecho: “le ordena el rey venga a Madrid a repasar las estatuas de bronze que se hacen para los entierros de El Escorial. El 6 de mayo de 1597 se obliga a hacer sesenta y quatro bustos — él, años después, dijo que ochenta—, relicarios de chapa de cobre para San Lorenzo el Real, que fueron encarnados y pintados por Fabricio Castelo”.

Para Carmen Moreno (2003), o tempo que Arfe passou em Sevilha, de 1580 a 1587, foi fundamental para uma troca de conhecimento entre o escultor e outros artistas e intelectuais. De acordo com a pesquisadora, o tratado *Varia Commensuracion* utilizou como fontes principais Euclides, Serlio e Dürer. Moreno defende que, para a compreensão dos textos de Euclides e Serlio, Arfe teria obtido ajuda do matemático Rodrigo Zamorano (1542-1620), com quem teria uma relação que se estendia para além do profissional. É possível que uma das fontes de Nunes para a seção sobre perspectiva tenha sido o tratado de Arfe, visto que este complementaria, junto com Barbaro, as informações necessárias a Nunes.

No livro segundo de *Varia Comensuracion*, Arfe tratou especialmente do estudo da proporção e medida particular dos membros do corpo humano. *Varia* é um tratado extenso, com um pouco mais de 300 páginas⁵⁵, iniciado com um texto dedicado aos leitores. Nesse prólogo, o autor declamou sobre a arte e recomendou aos que quisessem se aperfeiçoar nesses ensinamentos que procurassem imitar a natureza: “*los que mejor y mas presto quiserẽ llegar a hazer lo uno y lo outro, conuerna saber muy de coro el arte, que es lo que aqui esseño, y despues imitar à Naturaleza assi em los cuespos humanos*” (ARFE, 1585, fol. 2). São cerca de 100 gravuras só no *Libro Segundo*, o qual Arfe dedicou à métrica do corpo humano. Arfe desenhava detalhadamente cada parte do corpo humano masculino, separando membros, tronco e cabeça, e também apresentou desenhos dos ossos e músculos. Sobre o corpo feminino, o espanhol produziu duas gravuras (frente e costas), e o mesmo fez com relação ao corpo infantil.

Dentre todas as ilustrações do tratado de Arfe, duas assemelham-se muito com as produzidas por Nunes em *Arte da pintura*. A primeira, Figura 8, ilustra um corpo humano masculino dividido verticalmente em dez partes — o braço direito levantado; ambas as mãos abertas e com as palmas voltadas para frente; o rosto de perfil, virado para a direita; o tronco e as pernas voltados para frente; o pé esquerdo apoiado em um degrau. A gravura é detalhada pela musculatura. Há também detalhes do rosto e no tronco (como mamilos, nós dos dedos e formato da orelha). Em comparação com a Figura 9, que ilustra o tratado de Nunes, é possível notar muitas similaridades, o que nos leva a supor que a ilustração do tratado de Nunes tenha tido como modelo a de Arfe.

Apesar dessas semelhanças, observam-se diferenças com relação à construção do desenho. A gravura de Juan de Arfe (Figura 8) possui detalhes formais bem-construídos. Os

⁵⁵ O tratado *Arte da pintura* publicado em 1615 possui cerca de trinta e seis páginas e, o de 1767, 129 páginas. Porém, o segundo possui um formato menor e mais estreito que o primeiro, dando mais volume ao códice.

músculos, a dobra que forma os nós dos dedos dos pés, por exemplo, ajudam na compreensão do desenho em escorço. Já na gravura que ilustra o tratado de Filippe Nunes (Figura 9), observa-se que os detalhes são menos precisos, como por exemplo a orelha, que não possui detalhes, mas apenas a indicação de uma linha curva que sai do canto do rosto e de outra que sai do meio da cabeça até o queixo. O peito é arredondado em formato de “U”, e não retangular como o apresentado por Arfe. Os músculos do abdômen possuem uma hachura não identificável. Outros detalhes como o pênis, as linhas que cortam a barriga e os joelhos formam um desenho menos detalhado se comparado com o de Arfe. Outra observação é feita com relação aos pés: na gravura de Nunes (Figura 9), os pés pendem para baixo, não apresentando, assim, um escorço, e sem muitos detalhes, apenas a indicando alguns dedos.

Sobre a forma que as gravuras de Nunes representam os pés, é interessante destacar uma consideração feita por Panofsky (2012) sobre a arte medieval. A grosso modo, Panofsky explicou que tanto a arte medieval quanto a egípcia são mais planares, entretanto, na arte medieval há indicações de uma perspectiva, como por exemplo o desenho da figura em 3/4. Sobre os pés, Panofsky faz a seguinte observação: “pés colocados obliquamente, por exemplo, quase sempre provocam a impressão de estarem pendentes mais do que de estarem sendo vistos de frente; a vista em três quartos dos ombros, reduzida a uma expressão planar, tende a sugerir uma corcunda” (PANOFSKY, 2004, p. 109). Essas colocações feitas pelo pesquisador, quando transpostas para os desenhos de figuras humanas encontrados no tratado de Nunes, nos remetem muito às iluminuras medievais. Os pés que pendem para baixo são recorrentes em todas as gravuras do tratado, conforme será possível observar mais adiante.

Os mesmos aspectos formais são notados entre as gravuras que ilustram o corpo humano infantil de Juan Arfe (Figura 10) e de Filippe Nunes (Figura 11). As gravuras apresentam a mesma pose e divisão do corpo, entretanto as de Nunes não possuem detalhes formais bem-acabados, se comparadas às de Arfe. Não há escorço, os detalhes do rosto são confusos. A julgar pelos traços, é possível supor também que talvez as técnicas de gravura para a construção das ilustrações tenham sido diferentes entre os tratados. No tratado de Arfe, as linhas das gravuras são mais finas e precisas, enquanto as de Nunes são mais “duras”, grassas e retas.

A constatação de semelhanças entre as gravuras do tratado de Arfe e o de Nunes permite inferir o acesso direto de Nunes ao tratado de Arfe. Quanto ao texto, a comparação entre os dois tratados nos sugere que Nunes resumiu a teoria de Arfe, em um sentido de simplificá-la, subtraindo eventuais explicações. É preciso frisar que o tratado de Arfe é muito

mais extenso que o de Nunes e apresenta uma descrição detalhada das proporções de cada membro do corpo, o que corresponde a mais de dez páginas escritas e 18 ilustrações. Já no tratado de Nunes, a descrição da teoria de Arfe é resumida em um parágrafo. O objetivo de Nunes não parece ser o de explicar a teoria de cada tratadista, mas sim apresentá-las ao leitor como uma notícia rápida. Na transcrição abaixo, nota-se que Nunes subtraiu algumas explicações de Arfe, como o trecho “*el qual fue causa dela mucança, que a avido enesta media* [e qual foi causa da mudança que havia nessa medida]” (ARFE, 1585, lib. 2, fol. 13). A “mudança” referida por Arfe faz referência à explicação histórica apresentada no início do capítulo. Arfe escreveu em seu tratado uma trajetória histórica sobre a teoria das proporções do corpo humano. Essa introdução histórica não é presente em Nunes, o que torna inadequada a tradução do referido trecho. Nota-se que Nunes escreveu em seu tratado apenas o que julgou necessário para a construção da figura.

Trecho do tratado de Arfe:

[...] *contiene en todo su alto diez tamaños de su rostro, y de ancho dos. Rostro se entiende, desde el nacimiento del cabello dela frente hasta la punta de la barba, que no se cuenta un tercio que sube mas la superficie del casco, el qual fue causa dela mudança, que a avido enesta media.* (ARFE, 1585, lib. 2, fol. 13)

Trecho do tratado de Nunes:

Terà toda a figura dez rostos. O rosto se entende, do nascimento do cabelo da testa, até a ponta da barba, & não se conta mais hum terço que vay por sima da testa [...]. (NUNES, 1982, p. 91)

Nunes apresentou também a divisão do corpo feminino à maneira de Arfe. De acordo com o dominicano, a proporção das mulheres seguia a mesma média dos homens, diferenciando-se apenas nos detalhes, que seriam: uma testa descoberta e lisa, olhos desviados, de modo que houvesse entre os dois um sexto até os lagrimais, o nariz não devia ser delgado, nem agudo na ponta, os lábios deviam estar apertados, mas sem fazer força, as bochechas redondas, o rosto devia ser mais comprido do que largo, os peitos deviam ser desviados de modo que houvesse um espaço entre eles, as ancas e a barriga seriam maiores que as dos homens, as pernas grossas, que iam se curvando e se afinando para formar os pés pequenos (NUNES, 1615, p. 93). Essa descrição coincidia exatamente com o que é apresentado por Arfe em seu *Varia Commensuracion*. A descrição de Arfe sobre o corpo feminino guardava apenas uma página, e lhe foram dedicadas duas gravuras. Fazendo uma comparação textual, Nunes, mais uma vez, traduziu o texto de Arfe, o que reforça a ideia de que o dominicano teve contato com o tratado e possuía as condições necessárias para sua leitura.

Medida das Mulheres por Arfe:

Para hazer rostos das mugeres se à de guardar la misma medida q enseñamos atrás, haziendo la frente descubesta y lisa, y los ojos algo desviados, demanera que aya entre uno y outro um sexto hasta los lagrimales Estos ojos na de ser grandes y no muy abiertos, y las cejas no muy anchas. La nariz no delgada ni aguda a la pûta [...] la boca no se à de hazer apretada sino juntos los ellos, y el rosto algo mas largo que ancho, y los pechos desviados que quede entre uno y outro um espacio.

El alto del cuerpo à de cõtener los diez rostros , como emos dicho, salvo que hazendo todas susa partes mas dissimuladas, demanera q vaya la carne regalado se por todos los membros [...](ARFE, 1585, lib. 2, fol. 38)

Medida das Mulheres por Nunes:

Nos rostos, & proporção das molheres se guarda a mesma medida, que nos homens (diz o mesmo Autor) tirando, q a testa será descubesta, & liza, & os olhos mais desuidados, de maneira, que haja entre hum & outro hum sexto até os lagrimais. Serão grandes, mas não muy abertos, & as sobrancelhas não muito largas. O naris não seja delgado, nem agudo na ponta, [...] Os beiços apertados sem fazer força. O rosto mais cõprido que largo. Os peitos desuidados, que entre hum & outro fique hum espaço. O alto do corpo, como já disse, tem dez rostos, & não mostra osso nos membros. (NUNES, 1615, p. 93)

Ainda sobre a proporção das mulheres, o tratado de Nunes não apresenta nenhuma ilustração — o porquê da ausência de ilustração do corpo feminino é alvo de reflexão no próximo capítulo. De qualquer modo, lembremo-nos do papel de destaque do corpo humano masculino na teoria das proporções da época. Adiantando alguns pontos, nota-se que dentro do que envolvia a teoria da proporção daquele período, o corpo humano masculino possuía as medidas mais importantes e, portanto, as que deveriam ser estudadas. Há também de se observar que, se comparado com os tratados usados como fonte por Nunes, o *Arte da pintura* é pobre em ilustrações e apresenta até certa falta de domínio do desenho, o que nos leva a pensar sobre os custos de uma publicação dessas em Portugal e sobre a encomenda de gravuras (e se seriam muito caras). Outra possível questão é com relação ao corpo nu: seria adequada uma figura feminina nua presente em um tratado de um monge dominicano?

2.2.2 Daniele Barbaro

Diferente de Arfe, o tratadista veneziano Daniele Barbaro (1514-1570) não se ocupou do corpo humano feminino. Barbaro foi um humanista, que estudou Filosofia, Matemática e Ciências na Universidade de Pádua, onde atuou na construção do Jardim Botânico da instituição, em 1545. Teve uma importante carreira política e eclesiástica. Atuou como embaixador na Inglaterra no período de 1548 até 1550, quando foi eleito patriarca de

Aquileia. Participou do Concílio de Trento nos anos de 1562 e 1563⁵⁶. Em seus livros, Barbaro é apresentado como Monsenhor. De acordo com sua biografia, chegou a ser nomeado cardeal em 1561, mas sua condição foi posta em segredo e a ordem religiosa é desconhecida⁵⁷. Barbaro foi mecenas dos pintores Paolo Veronese e Andrea Palladio, os quais tiveram participação na construção da Villa Barbaro em Maser, na Itália. Tradutor e comentarista de Vitruvius, publicou duas versões dos dez livros de arquitetura, uma em italiano e outra em latim. Em 1569, publicou seu próprio tratado, *La pratica dela perspectiva*. Antes disso, em 1544, havia publicado *In três libros rethoricorum Aristotelis comentaria*. O veneziano também produziu títulos sobre assuntos ligados à oração e à vida espiritual. Foi referência constante ao longo de todo o tratado de Nunes.

De acordo com Rafael Moreira (2011), Barbaro foi por muito tempo uma autoridade no que diz respeito à tradução de Vitruvius no mundo europeu:

O aparecimento da excelente tradução anotada por Monsenhor Daniele Barbaro [...] estabelece o cânone, que se mantém por mais de um século insuperado, até a edição francesa largamente comentada e ilustrada à luz das novas regras do Classisimo por Claude Perrault. (MOREIRA, 2011, p. 59)

Barbaro dedicou seus tratados a figuras importantes do quinhentos. Uma das dedicatórias estabelece de certa forma uma conexão entre o Barbaro e uma importante figura política e religiosa da Espanha. A tradução italiana do tratado de Vitruvius “é dedicado a Antoine Perrenot, o Cardeal Granvelle, com quem Barbaro partilhava os mesmos interesses em arte e arquitetura”.⁵⁸ Cardinal Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586), assim como Barbaro, estudou na Universidade de Pádua. Após o falecimento de seu pai, Granvelle trabalhou para os monarcas Carlos V e Filipe II, chegando a participar das negociações do casamento entre Filipe II e Maria I da Inglaterra. O casamento entre os monarcas aconteceu no ano de 1554, quatro anos após Barbaro ter deixado a Inglaterra para ser patriarca em Aquileia. Sabe-se que o casamento entre Maria I e Filipe II parecia, aos olhos da Igreja, favoráveis para o combate ao movimento protestante.

⁵⁶ “Daniele Barbaro, Coadiutor d' Aquilea: voto di lui in Concilio sopra la concessione del Calice, l. 18 c. 4 n. 4” (PALLAVICINO, 1836, p. 213).

⁵⁷ Daniele Barbaro (1514-70): in and beyond the text. St Andrews: Universidade de St Andrews, 1-21, set/ 2014. Disponível em: < <https://arts.st-andrews.ac.uk/danielebarbaro/>>. Acesso em setembro de 2015.

⁵⁸ Tradução livre do trecho: “The Latin edition is not a mere translation of the Italian version, and indeed presents some variations. It does not include the presentation letter by the publisher and the preface by the author, and it is dedicated to Antoine Perrenot, cardinal de Granvelle, with whom Barbaro shared the same interests in art and architecture.” Fonte: Daniele Barbaro (1514-70): in and beyond the text. St Andrew: Universidade de St Andrews, 1-21 set/2014. Disponível em: <<https://arts.st-andrews.ac.uk/danielebarbaro/>>. Acesso em setembro de 2015.

Como o Cardeal Granvelle chegou a ser embaixador da Espanha em Roma, “provavelmente, eles [Granvelle e Barbaro] se encontraram Durante a estada de Barbaro, em Roma, de janeiro a maio 1566” (DANIELE BARBARO...) ⁵⁹. Observa-se que o percurso de Barbaro e o do Cardeal Granvelle possuíram similaridades. Estudaram na mesma universidade e tiveram missões políticas nas mesmas cidades e países, o que é esclarecedor no sentido de Barbaro dedicar seu tratado ao famoso amigo. Conjectura-se com isso a possibilidade de um prestígio dado aos tratados de Barbaro no mundo ibérico. Teria ele apresentado Granvelle com seus tratados? Outros humanistas ibéricos teriam adquirido esses códices devido a essa dedicatória? É possível que um determinado título, presente na biblioteca de autoridades, cause certa promoção e visibilidade a seus autores.

Conforme apontado, Daniele Barbaro escreveu outras obras além dos tratados. Em 1567, Barbaro produziu uma *catena* — uma forma de comentário bíblico mais comum no período da Idade Média —, intitulada *Aurea in quinquaginta Davidicos psalmos, doctorum Graecorum catena interprete Daniele Barbaro*. ⁶⁰ Uma das publicações desse livro pertenceu ao cardeal Michele Bonelli, sobrinho-neto do papa Pio V (1504-1572), ambos dominicanos. Em sua biblioteca pessoal, Bonelli possuía muitas obras de autores dominicanos, das quais algumas pertencem hoje à Universidade de St Andrews, Escócia. ⁶¹ Embora seja desconhecida a ordem religiosa a que pertencia Barbaro, o certo é que muitas de suas obras foram publicadas durante o papado do dominicano Pio V. Tais informações sobre Barbaro nos leva a crer que a aquisição de livros do tratadista veneziano era benquista entre os intelectuais daquele período, e que a hipótese de Nunes ter obtido contato com os escritos de Barbaro não é apenas uma mera possibilidade. Diante disso, vale analisar, a partir do *Arte da pintura* (1615), quais livros de Barbaro foram usados como fonte.

Na seção sobre *symmetria* Nunes cita Barbaro em dois momentos: primeiro, na subseção que trata da teoria de Barbaro ⁶², e depois na seção que trata da teoria de Vitruvius ⁶³. Como Daniele Barbaro publicou duas traduções de Vitruvius além de seu próprio tratado, *La*

⁵⁹ Tradução livre do trecho: “*Granvelle was an ambassador of Philip II of Spain in Rome, and probably they met during the stay of Barbaro in Rome from January to May 1566.*” Fonte: Daniele Barbaro (1514-70): in and beyond the text. St Andrews: Universidade de St Andrews, 1-21 set/2014. Disponível em: < <https://arts.st-andrews.ac.uk/danielebarbaro/>>. Acesso em setembro de 2015.

⁶⁰ Tradução livre do trecho: “*a form of Biblical commentary in use since the Early Middle Ages*” Fonte: Daniele Barbaro (1514-70): in and beyond the text. St Andrews: Universidade de St Andrews, 1-21 set/2014. Disponível em: < <https://arts.st-andrews.ac.uk/danielebarbaro/>>. Acesso em setembro de 2015.

⁶¹ *Daniele Barbaro (1514-70): in and beyond the text*. St Andrews: Universidade de St Andrews, 1-21 set/2014. Disponível em: < <https://arts.st-andrews.ac.uk/danielebarbaro/>>. Acesso em setembro de 2015.

⁶² *Symmetria de Daniel Barbaro*. Nunes, 1982, p. 95/96.

⁶³ *Symmetria de Vitruvio*. Nunes, 1982, p. 96-98.

pratica dela perspettiva, existe a possibilidade de Nunes ter tido contato com ambas as obras. É o que afirma Morais (2014): de acordo com a pesquisadora, Nunes teve como fontes para o *Arte da pintura* tanto o tratado de Vitruvius quanto o *Dela perspettiva* de Barbaro.

As ilustrações da edição italiana traduzida de Vitruvius por Barbaro foram realizadas pelo arquiteto Andrea Palladio.⁶⁴ A Figura 14 corresponde à ilustração da proporção do homem no tratado vitruviano. Nota-se que é exatamente a mesma ilustração apresentada em *La pratica dela perspectiva* (1569) (Figura 12). As ilustrações fazem parte da mesma matriz, e, por sua vez possuem similaridades com a gravura que ilustra o tratado de Nunes na subseção *Symmetria de Daniel Barbaro*⁶⁵ (Figura 13). As gravuras representam um corpo humano masculino de frente, braços e pernas esticados. Há uma cabeça de perfil que demonstra que a gravura de Nunes foi feita de maneira espelhada à de Barbaro, pois se encontra à direita do corpo. Um detalhe importante que é subtraído da gravura de Nunes é o desenho do dedo polegar (*pollex*), que podemos observar claramente nas gravuras de Barbaro. Novamente, conforme já aludido a respeito de Nunes e Arfe, a gravura de Nunes não apresenta escorço. Aliás, suas gravuras possuem detalhes formais característicos, como os pés que pendem para baixo, sem escorço, a face das figuras que não apresenta clareza nos detalhes, linhas mais duras e hachuras que também não contribuem para o entendimento da figura.

Nunes afirmou que Barbaro tratou da *Symmetria* na oitava parte de sua perspectiva, cap. 1. De fato, a oitava parte de *Della perspectiva* é dedicada às medidas do corpo humano. O italiano iniciou seu texto explicando as medidas vitruvianas, partindo depois para uma explicação sobre as medidas propostas por Dürer. Os capítulos 2, 3 e 4 dessa oitava parte são dedicados à medida da cabeça, à divisão dessas partes e seus movimentos. No capítulo 1, Barbaro explicou que Dürer fez uma divisão mais minuciosa de cada parte do corpo, tomando uma medida a partir do próprio corpo, por meio do dedo polegar. Barbaro não deu nenhuma explicação detalhada sobre as divisões do corpo, limitando-se a dizer que o exemplo e a figura demonstrariam o que ele estava dizendo.

Ma Alberto Durero piu minutamente misura ogni particella, come si vede nei suoi scritti. Hora usando io una via di mezzo, che ci può servire al presente bisogno, piglierò la misura del corpo humano da una parte di esso, con la quale l'huomo da

⁶⁴ “In 1556 Francesco Marcolini published in Venice a luxurious folio edition of the Italian translation of Vitruvius’ *De architectura*, with a commentary by Daniele Barbaro and illustrations by Andrea Palladio.” Fonte: Daniele Barbaro (1514-70): in and beyond the text. St Andrews: Universidade de St Andrews, 1-21 set/2014. Disponível em: <<https://arts.st-andrews.ac.uk/danielebarbaro/>>. Acesso em setembro de 2015, p. 15. (Tradução livre da autora.)

⁶⁵ *Symmetria de Daniel Barbaro*. Nunes, 1615, p. 95/96.

se stesso si può misurare [...] & questa è il dito grosso della mano detto pollice, dai Latini. Col quale l'huomo puo comodamente misurare quase tutto se stesso. Lo essemplio & la figura istessa dimostrerà chiaramente quanto ho detto. (BARBARO, 1569, p. 179/180)

Mas Albrecht Dürer mede mais minuciosamente cada parte, como se vê em seus escritos. Indo por um caminho do meio, que atende à atual necessidade, tomo a medida do corpo humano a partir de um pedaço dele, com o qual o próprio homem pode ser medido, [...] e este é o grande dedo da mão, chamado de polegar pelos latinos. Com o qual o homem pode medir-se quase inteiro facilmente. O exemplo e a figura demonstrarão claramente o que eu disse. [Tradução nossa.]

Permanece, portanto, a dúvida se Nunes teria tido acesso direto ao tratado de Barbaro ou o teria conhecido via uma fonte terceira. O fato é que Nunes dividiu o corpo humano em oito rostos, sendo o tamanho do rosto quatro dedos polegares, em concordância com o tratado de Barbaro. No entanto, há uma divergência com relação à largura da cabeça. Nunes escreveu que a largura da cabeça é de três dedos polegares — “*a largura da cabeça tem tres polegares na forma que està estampada*” (NUNES, 1982, p. 95) —, mas conforme pode ser observado na ilustração (Figura 13), a largura da cabeça é dividida em quatro medidas.⁶⁶ A mesma divisão da largura da cabeça em quatro medidas pode ser observada na ilustração do tratado de Barbaro (Figura 12). Teria sido um erro de leitura de Nunes, o que configuraria essa divergência entre as medidas?

2.2.3 Vitruvius

Ainda no tratado *Della perspectiva* (1569), Daniele Barbaro comentou sobre Vitruvius e sua métrica do corpo humano. A julgar pela semelhança do texto de Nunes sobre a *symmetria* de Vitruvius com o texto de Barbaro, acreditamos que o tratadista português tenha se limitado ao *Della perspectiva* para compilar informações a respeito. É importante ressaltar que Nunes citou, na subseção *Symmetria de Vitruvius*⁶⁷, dois humanistas dos séculos XV e XVI: além de Barbaro, Mario Equicola.

Nunes afirmou que “*Daniel Barbaro explicando mais a Vitruvius, diz assi na sua octava parte*” (NUNES, 1982, p. 97). Chama atenção que, no canto direito da página que inicia a oitava parte do tratado de Barbaro, há uma “régua” marcada por números e letras (Figura 15). A mesma régua está presente no tratado de Nunes, ilustrando a *Symmetria de Vitruvius* (Figura 16). Numerada de 1 a 10 e dividida pelas letras *a, o, c, k, d, e, f, g, h, i, b*. O

⁶⁶ A largura da cabeça é demonstrada na imagem da cabeça de perfil, “flutuante” ao lado direito do corpo.

⁶⁷ *Symmetria de Vitruvius*. NUNES, 1982, p. 96-98.

curioso é que a referida régua não foi encontrada em nenhuma das traduções de Barbaro dos livros de Vitruvius.⁶⁸ Em *Della prospettiva* (1569), Barbaro citou tanto Vitruvius quanto Dürer para sua teoria. Se compararmos os textos de Nunes e Barbaro, é possível verificar que Nunes teve acesso ao *Della prospettiva*, tendo traduzido boa parte do texto do italiano para o português. Nota-se que ainda que Nunes acrescentou ao texto a informação “*pondelhe no alto A. & no baixo B*”, o que não existe no tratado do veneziano:

Trecho de *Della prospettiva*, de Barbaro, sobre a teoria de Vitruvius:

[...] *Vitruvio nel terzo libro al primo capo, [...] Sia la linea ab. tanto longa quanto si vuole per l'altezza del corpus & sia partita in otto parti eguali con i punti c, d, e, f, g, h, i, Io metto la parte di sopra segnata per ac. Essere l'altezza della testa dal mento alla sommità. Dapoi particola la istessa linea in dieci parti eguali con i suoi numeri 1, 2, fin'a 10, & apro il compasso quanto è la decima parte della linea divisa in dieci parti, & posto l'uno piede nel punto c, dove è il mento, & voltato l'altro verso a, faccio punto o, lo spacio adunque co, è la decima parte di tutto il corpo [...].*(BARBARO, 1569, p. 179/180)⁶⁹

Trecho de *Symmetria de Vitruvius*, do tratado de Filipe Nunes:

Vitruvio, lib.3.cap.1. [...] Seja hũa linha tão comprida como quereis fazer a altura do corpo, & pondelhe no alto A. & no baixo B. Logo parti esta linha em oito partes iguaes com os pôtos C. D. E. F. G. H. I. & so pôde q a parte decima entre A. C. que he a altura da cabeça, da barba até o alto da cabeça: Depois tornay a partir a mesma linha em dez partes iguaes cõ seus numeros, 1.2.3. & 0 Depois abrio compasso, quãto he dessima parte da linha devidida em dez partes, & pondo o pé no ponto C, ande he a barba, & voltando o outro pé para onde està o A. Faço o ponto O. Assi que o espaço que fica entre C.O. he decima parte de todo o corpo [...].(NUNES, 1982, p. 97)

Barbaro não foi o único teórico a ser citado por Nunes em sua *Symmetria de Vitruvius*. Outro autor citado nessa subseção foi o escritor e humanista Mario Equicola (1470-1525). Nunes indicou que “*Mario Equicola de alueto lib. 2, declarando em sarta ocasião a Vitruvius [...]*” (NUNES, 1982, p. 97). Não é conhecida, no entanto, nenhuma tradução de Equicola dos textos vitruvianos, tampouco algum tratado que possa elucidar sobre o tema das proporções do corpo humano. Equicola foi um humanista ligado à corte de Isabella d'Este, aluno de Ficino, e o teor de seus livros giram em torno da Filosofia Neoplatônica. Todavia, Nunes afirmou que:

Mario Equicola de alueto lib. 2, declarando em sarta ocasião a Vitruvius ajunta, que se o corpo he robusto que terá sete rostos, & se for delicado terá oito & nove. As

⁶⁸ Não foram encontradas ilustrações da régua nas traduções de Vitruvius por Barbaro em latim, nem em italiano. Mesmo assim não pode ser descartada a possibilidade de haver uma edição em que a régua estivesse presente.

⁶⁹ Tradução nossa: “[...] Vitruvius no terceiro livro do primeiro capítulo, [...] Seja a linha ab. tão longa quanto se quer para a altura dos corpos e seja partida em oito partes iguais com os pontos c, d, e, f, g, h, i, Eu coloco a parte de cima marcada por ac. Será a altura da cabeça desde o queixo até a coroa. Depois partir a mesma linha em dez partes iguais com os seus números 1, 2, fin'a 10, e abro o compasso quando é a décima parte da linha dividida em dez partes, e coloque o pé no ponto c, onde é o queixo, e voltado ao verso a, faço ponto o, o espaço portanto co, é a décima parte de todo o corpo [...].”

mulheres de sete rostos o mais das vezes, & até oito. As orelhas bẽ feitas são aquellas cujo circulo he tamanho como o meyo circulo que faz a boca aberta. [...] O imbigo he o centro do homem, porque dahy lançado o compaço aos braços abertos, vem a fazer hum redondo com os peis escanchados. Isto dizem estes dous Autores [Equicola e Vitruvio]. (NUNES, 1982, p. 97)

Curioso é que a teoria vitruviana não apresenta a divisão do corpo humano feminino, como também não menciona essa variação de sete rostos para corpos robustos e oito ou nove para corpos mais delicados. Entretanto, essa parece ser a versão apresentada por Equicola, seguindo pelo texto de Nunes. Equicola foi contemporâneo a Dürer e não foi citado nem por Barbaro, nem por Arfe.⁷⁰ Giuseppe Bossi (1810) esclareceu a questão sobre Equicola ter escrito um texto sobre a teoria da proporção humana de Vitruvio. Segundo Bossi, “outros muitos que no cinquecento escreveram sobre proporção, foram maus copiadores de Vitruvio, ou de Alberti, ou de Dürer, com algumas adições ou alterações [...] Assim fez Mario Equicola, Nicolò Franco, Paolo Pino [...]” (BOSSI, 1810, p. 213).⁷¹ As fundamentações sobre as proporções vitruvianas estão contidas no livro *Di natura d’amore* (1525), de Equicola, que disserta sobre a filosofia do amor e sobre o conceito de beleza. E eis que na seção *Che cosa è bellezza* encontramos a referência a Vitruvio:

La tō mensuratione del mezo della longhezza se piglia dal luogo del membro genitale, il centro del corpo humani naturalmente è l’umbilico. Mettendo l’huomo con le braccia estese tirado dell’umbilico linee alla estremita di pie di, & de dita della mano, travaremo fanno un circulo perfetto. Vitruvio il corpo del huomo dice esser stato da natura cosi composto, che la faccia tutta cioè la punta del mento sino dove finiscono li capelli nella fronte è la decima parte del corpo [...] sel corpo e ben quadrato, & robusto di sette teste il tovarai: se è delicato di otto, & nove, le donne di sette il piu delle volte [...] (EQUICOLA, 1554, p. 145/146)

A metade do comprimento se mede a partir do órgão genital, o centro do corpo humano naturalmente é o umbigo. Colocando o homem com os braços estendidos e fazendo linhas do umbigo às extremidades dos pés e dos dedos da mão, teremos feito um círculo perfeito. Vitruvio diz que o corpo do homem é, por natureza, tal qual uma composição; que a face inteira, que vai da ponta do queixo até onde terminam os cabelos na testa, é a décima parte do corpo [...] se o corpo é bem quadrado e robusto, terá cerca de sete cabeças; se é delicado, terá oito ou nove, e os femininos terão sete na maioria dos casos [...]. [Tradução nossa.]

São notórias as similaridades entre os textos de Nunes e Equicola. Em Nunes, a subseção *Symmetria de Vitruvio* inicia com: “*Vitruvio [...] Diz que de tal modo he cõposto o corpo humano, que da ponta da barbar até onde se neçẽ os cabelos he a decima parte do corpo*” (NUNES, 1982, p. 96), enquanto o texto de Equicola: “*Vitruvio il corpo del huomo dice esser stato da natura cosi composto, che la faccia tutta cioè la punta del mento sino dove*

⁷⁰ Tanto Barbaro quanto Arfe citaram Dürer em seus tratados.

⁷¹ Tradução livre do trecho: “*Altri molti che nel cinquecento scrissero di proporzione, furono per lo più cattivi copiatori or di Vitruvio, or dell’Alberti, or del Durero, con poche aggiunte o variazioni e per lo più con grandi oscurità. Così fecero Mario Equicola, Nicolò Franco, Paolo Pino.*”

finiscono li capelli nella fronte è la decima parte del corpo [...]”(EQUICOLA, 1554, p. 145). As variações sobre a altura do corpo, caso robusto ou delicado, estão presentes no texto de Equicola e seguem as mesmas medidas escritas no *Arte da pintura* de Nunes: “*robusto di sette teste il tovarai: se è delicato di otto, & nove*” (EQUICOLA, 1554, p. 146). Independentemente da fonte usada por Nunes, ela reproduzia uma interpretação de representação da figura humana vitruviana feita por Equicola, cuja origem era *Di Natura d’amore*.

Segundo Ana Paula Pedro (2014), o tratado de Vitruvius sobreviveu ao longo da Idade Média pelas mãos dos monges copistas. Entretanto, seu estudo não parece ter sido apropriado em favor da arquitetura ou das artes visuais. Pedro afirma que o *De Architectura* de Vitruvius foi “redescoberto” na Península Itálica entre os séculos XIV e XV, o que não significa que fosse desconhecido até então, mas que o modo como era lido havia mudado significativamente. A pesquisadora argumenta que, ao contrário dos autores medievais que tratavam o texto de forma separada, sem visar ao tratado como um “todo”, os renascentistas italianos “não mais utilizaram o texto de forma fragmentária, mas passaram a considerá-lo um *corpus* unitário, atentando para as diretivas sobre a *ars aedificatoria* e o comportamento artífice” (PEDRO, 2014, p. 37). Pedro complementa que uma tradução do texto vitruviano gerava grandes dificuldades. Já no século XIV, muito do texto de Vitruvius havia se perdido devido aos danos provocados pelo tempo e às alterações decorrentes da ação dos copistas (PEDRO, 2014).

No tratado de Nunes, como usual na época, a citação a Vitruvius parece mais ter sido um recurso de ordem retórica do que propriamente de interpretação e assimilação de um método de representação da figura humana — ou, no caso, arquitetônico, como fez Alberti (*De re aedificatoria*, 1486). Àquela altura, a representação da figura humana vitruviana já havia se afirmado como autoridade clássica, presença em qualquer tratado que argumentasse o caráter liberal da arte da pintura. Para um primeiro tratado impresso a circular em solo lusitano, seria de se estranhar que Vitruvius, assim como Plínio e outras fontes clássicas, não estivesse presente. Em Nunes, a referência ao arquiteto Vitruvius se mostra como um argumento de autoridade, conferindo maior credibilidade ao texto. O dominicano não deixou de apresentar, em seu tratado, autoridades religiosas e da antiguidade clássica com essa finalidade, e, portanto, encontramos em *Arte da pintura*, além de Vitruvius, nomes como Plínio e S. Gregório Nisseno, que conferem à obra a autoridade e a erudição que Nunes julgou necessárias.

2.2.4 Albrecht Dürer

Do mesmo modo como ocorria com Vitruvius, outro autor que exercia um papel de autoridade com relação à teoria das proporções humanas do século XVI era Albrecht Dürer. Ele também aparece como uma das fontes de Filipe Nunes. Albrecht Dürer (1471-1528) nasceu em Nurembergue, Alemanha. No relato de Joaquim de Vasconcellos (1929), as gravuras de Dürer alcançam Portugal através da linha de comércio entre Portugal e os Países Baixos. No entanto, outro fator muito importante, que justifica sua difusão e popularidade no século XVI, é que Dürer era reverenciado pelos teóricos tridentinos como exemplo a ser seguido para os pintores sacros. De acordo com Hutchison (2013), o Cardeal Gabriele Paleotti incluiu o nome de Dürer em seu capítulo sobre “exemplos de alguns pintores, escultores e outros criadores de imagens que foram aceitos entre os santos e abençoados ou tiveram nome da vida mais exemplar” (HUTCHISON, 2013, p. 4). Hutchison destaca a importância de Dürer no mundo católico romano, no qual suas gravuras desempenharam “um papel importante na formação de jovens artistas na Europa e no Novo Mundo durante séculos. [...] Na América Latina suas estampas, por endosso de Paleotti e Pacheco foram enviadas para acompanhar missionários espanhóis” (HUTCHISON, 2013, p. 5).⁷² Em seu *Arte de la pintura*, Francisco Pacheco promoveu muitos elogios a Dürer, conferindo-lhe a mesma glória de Alberti: “*la gloria de las demostraciones se quedan a Leõ Batista, Alberto, a Alberto Durero, a Iacome Uñola, i otros muchos, [...]*”(PACHECO, 1649, p. 286).

Dürer compôs dois famosos tratados: *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit* (1525) — *Instruções de medição com compasso e régua* — e *Vier Bücher von menschlicher Proportion* — *Os quatro livros da proporção humana*. *Vier Bücher von menschlicher Proportion* foi traduzido para muitos idiomas, como o latim, na tradução de Joachim Camerarius, publicada em 1532; o italiano, com tradução de M. Gio. Paolo Gallucci Salodiano, publicada em 1594; o espanhol, com uma tradução não publicada, mas manuscrita, de autor desconhecido, localizada hoje na Biblioteca Digital Hispánica;⁷³ e, finalmente, o português, traduzido por Luis da Costa, em 1652.

Em *Arte da pintura*, Nunes transcreveu um trecho relativamente grande do tratado de referência do qual retirou a teoria de Dürer. Nunes escreveu que a teoria de Dürer não era muito compreensível “& porque claramente seveja, a porey em latim assi como està sua

⁷² Tradução livre do trecho: “*Dürer's graphic art played an important role in the training of young artists in both Europe and the New World for centuries to come. [...] In Latin America his prints, due to endorsements of Paleotti and Pacheco were sent to accompany Spanish missionaries*”.

⁷³ Ver Anexo M.

tradução em lingua Todesca em latim [...]” (NUNES, 1982, p. 98). É evidente, portanto, que Nunes utilizou um texto em latim para o entendimento da teoria de Dürer. Ao compararmos o texto transcrito por Nunes com o tratado traduzido por Joachim Camerarius, foi possível notar que os textos são equivalentes. Entretanto, pode ser que Nunes não tenha lido diretamente ou tenha tido dificuldades com a versão em latim. Nota-se que o detalhe grafado por Nunes em uma fonte maior que as demais, “*Mensura brachij*”, relativa à medida dos braços, é inexistente na tradução de Camerarius (Tabela 2).⁷⁴

1	<p style="text-align: center;">His sic ordinatis, ita longitudinem membrorum metieris.</p> <p>A syncipite quod bregma dicitur vsque ad medij iuguli summitatem vna pars esto decima & vna vndecima. Ad summos humeros duæ partes. 11. Ad imum mentum vna pars. 7. Summitas verticis media est inter synciput & frontem. A mento vsque ad radices capilli vna decima.</p> <p>Hanc si partitus fueris in tria æqualia spatia, primum frontem, secundum oculos & nasum, tertium os & mentum designabit. A iugulo vsque ad summum pectus vna. 30. Sub alas vna. 13. Ad mammas vna. 10. Infra mammas vna 8, lumbos duæ. 11. A lumbis ad umbilicum vna. 40. Sinus coxarum vna. 30. Imas coxendices vna. 10. Pudenda vna. 8. extremam glandam, vna. 6. Imas nates vna decima & vna. 11. Ab imis natis vsque vbi femina quasi sulcantur, id est ad medium femur vna. 18. A planta ad imum talum vna. 28. A planta ad montem pedis vna. 20.</p> <p style="text-align: center;">[...]</p> <p>Ab humero enim vbi illius caput ad iugulum annectitur ad cubitum vsque, duæ. 11. Caterum ab humero ad imos musculos vna. 10. A cubito ad extremos vsque digitos vna. 4. Ab extremis digitis retro ad extremam manum vna. 10. Et si in vnam. 9. produci non est inconcinnum si cui fortè ita libeat.</p>
2	<p style="text-align: center;"><i>Ita longitudinem membrorum metieris. A syncipite quod bregma dicitur vsque ad medij iuguli summitatem vna pars esto decima, & vna vndecima. Ad summos humeros duæ partes. 11. Ad imum mentum vna pars. 7. Summitas</i></p> <p style="text-align: center;">L 2 verti-</p> <p><i>verticis media est inter synciput, & frontem. A mento vsque ad radices capilli vna decima. Hanc si partitus fueris in tria æqualia spatia, primum frontem, secundum oculos & nasum, tertium os & mentum designabit. A iugulo vsque ad summum pectus vna. 30. sub alas vna. 3. Ad mammas vna. 10. Infra mammas vna 8. Lumbos duæ. 11. A lumbis ad umbilicum vna. 40. Sinus coxarum vna. 30. imas coxendices vna. 10. Pudenda vna. 8. extremam glandam vna. 6. imas nates vna decima & vna 11. Ab imis natis vsque femina quasi sulcantur, id est, ad medium femur vna. 18. A planta ad imum talem vna. 28. A planta ad montem pedis vna. 20. E genu medio vsque supra illud esto vna. 21. Infra vero vna. 4e. Ad imam suram exterius duæ sunt. 19. Interius vna. 8.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Mensura brachij.</i></p> <p><i>Ab humero enim vbi illius caput ad iugulum annectitur ad cubitum vsque, duæ. 11. Caterum ab humero ad imos musculos vna. 10. A cubito ad extremos vsque digitos vna 4. Ab extremis digitis retro ad extremam manum vna. 10. Et si in vnam 9 produci non est inconcinnum si cui forte ita libeat.</i></p>

Tabela 2 — Comparação gráfica entre 1) a tradução de Joachim Camerarius (DÜRER, 1557, p. 1/2) e 2) o texto transcrito por Filipe Nunes (NUNES, 1982, p. 98/99).

⁷⁴ O estudo do trecho transcrito por Nunes, em comparação com a teoria das proporções de Dürer e Nunes, é apresentado no terceiro capítulo da presente dissertação.

Dentre as inúmeras gravuras que compõem os tratados de Dürer em latim, uma em especial (Figura 17) apresenta muita semelhança com a que ilustra o tratado de Nunes (Figura 18). Entretanto, Nunes parece ter dividido a figura de outro modo. Numerada de 1 a 9, a figura de Nunes foi cortada por linhas horizontais, dividindo o corpo pelo número de cabeças. A gravura de Dürer não apresenta essas divisões. Podemos concluir que Nunes pôde apurar sobre Dürer por meio de uma tradução do latim. Entretanto, o tratadista Alemão já se mostrava presente em outras fontes do dominicano, o que o tornava uma fonte essencial para a publicação do primeiro tratado de *Arte da pintura* de Portugal. Ressaltamos que a leitura em latim não deveria ser, para um monge dominicano, um exercício dificultoso. Entretanto, mesmo para um bom conhecedor do latim, a leitura de um texto de Dürer não se revelava tarefa fácil. Conforme apontado por Panofsky (1995), ao contrário do que acontecia com a língua italiana, “na época de Dürer a língua alemã não havia alcançado ainda o que poderíamos chamar de um estágio acadêmico” (PANOFSKY, 1995, p. 255). Dürer foi responsável não só pelo legado em sua arte e tratadística como também com relação ao desenvolvimento da língua alemã. Panofsky apontou que era mais comum, no século XIV, que os humanistas alemães escrevessem seus livros e folhetos em latim, e que “quase todas suas cartas, e só no âmbito da prosa religiosa, não erudita, nem científica, haviam dado o veículo recalcitrante da língua alemã” (PANOFSKY, 1995, p. 255). Esses motivos levaram Dürer a forjar um alemão próprio. Portanto, traduzir Dürer não se configurava em uma tarefa simples.

2.3 A produção tipográfica em Portugal na União Ibérica

É possível que Nunes tenha tido acesso aos tratados que citou como fonte, devido a todas essas semelhanças. No entanto, é importante indagar como se dava a circulação do conhecimento em Portugal e quais as facilidades ou dificuldades que o dominicano teria encontrado para a publicação de seu tratado. De acordo com Coelho, no século XVI, a informação ou formação no mundo lusitano “propagava-se pela imagem e o olhar e predominantemente de boca à orelha. [...] No plano da escrita, a informação assentava no mundo dos textos manuscritos, fortemente maioritários [...]” (COELHO, 2013). A produção de livros era escassa e, até 1535, não ultrapassava a marca dos cinco títulos. Entretanto, Coelho afirma que esse quadro iniciou sua mudança a partir do reinado de D. Manuel. Em 1575, Lisboa tornou-se “centro impressor”. Até 1590, um ano antes de Nunes ingressar para a

ordem dos dominicanos, Portugal estaria com uma produção média de 55 títulos por ano. A Igreja era o principal “cliente” dos impressos em Portugal: “num total, certamente incompleto, de 1904 livros impressos, 651 provinham da Igreja, 369 da Universidade, 236 do Estado. A literatura e a ciência, em minoritárias, somavam 139 obras” (COELHO, 2013).

A produção tipográfica em Portugal era pequena e se concentrava nas grandes cidades, como Lisboa e Coimbra. Se levarmos em consideração a hipótese de que Nunes já possuía a ambição de publicar seu tratado, antes do ingresso na ordem dos dominicanos, a migração para o “centro impressor lusitano” pode ser esclarecedor. De qualquer forma, o incentivo à tipografia a partir do século XVI em Portugal criou um terreno fértil para a publicação do primeiro tratado sobre arte da pintura. Segundo Ana Paula Megiani (2004), a publicação de impressos ganhou um maior incentivo a partir da União Ibérica. A pesquisadora explica que, devido ao extenso território dominado pelos monarcas espanhóis, a imprensa se mostrou um meio eficiente e barato de manter a figura do rei presente. Folhetos, gravuras reproduzindo o rei, suas feitorias e cortejos eram enviados para todos os territórios. De acordo com Silvia Lara (1999), fazer-se presente era uma questão importante para a política das monarquias da época moderna. O poder, nesse tipo de monarquia, era demonstrado por meio da promoção da justiça, das cerimônias, das festas e passeios públicos, e das punições e execuções que deveriam servir de exemplo a todos daquela sociedade.

A Corte e seu cerimonial, as festas, os passeios públicos e as aparições do monarca constituem outras práticas desse modo de conceber a política, que se afirmava e se fazia presente através de dispositivos simbólicos e rituais ativados e reativados em muitas ocasiões. Assim como o cetro e a coroa, outros signos explicitavam e reafirmavam o poder do soberano. (LARA, 1999, p. 20)

Entretanto, a monarquia filipina não promoveria essa presença por meio de cerimônias públicas, mas sim de impressos que seriam distribuídos por todos os domínios. Sendo uma forma de exaltação da Corte e da realeza, os folhetos descreviam festas e cortejos, uma forma de manter presente uma figura que se encontrava constantemente ausente. Para Megiani (2004), Filipe II e Filipe III são reis-mecenas da impressão, promovendo publicações tanto em língua portuguesa quanto em castelhana. É válido ressaltar que, na Espanha, o incentivo às publicações de impressos teve início já no século XV, durante o reinado dos reis católicos Isabel I e Fernando II. De acordo com Gumbrecht (1998), esse incentivo surgiu devido à necessidade de os reis se fazerem presentes em todo o extenso território dominado, que incluía colônias nas Américas e também na Ásia e na África. Outra vantagem apresentada pelo pesquisador era a de poder governar à distância, sem nunca precisar tocar em solo

estrangeiro. Esse também é um dos motivos apontados por Megiani sobre as necessidades filipinas, o que dá a seu livro o nome de *O rei ausente*. Na teoria de Gumbrecht, o livro impresso criou um novo modo de comunicar que não dependia da presença física, e que, nesse universo dos descobrimentos e colonização, foi responsável pelo início da burocracia.

Megiani (2004) aponta que a autopromoção não era o único objetivo do monarca. A Europa do século XVI enfrentava uma grande crise com as revoltas protestantes, e era necessário criar estratégias para que nenhuma dessas “heresias” atingisse a Península. A Inquisição já realizava *visitas* nos portos e também em livreiros e oficinas, a fim de impedir a qualquer custo a entrada e a difusão da ideologia protestante na Península. Segundo Coelho (2013), a censura configurava-se em um dos muitos obstáculos para a publicação de livros em Portugal.

Para aparecer à luz do dia o livro impresso tinha de ultrapassar uma difícil cadeia de obstáculos: primeiramente a disponibilidade financeira e as teias das censuras escondidas nos interesses dos poderes senhoriais e locais. Ultrapassadas as primeiras barreiras, a obra era apresentada à censura do Santo Ofício que encarregava um qualificador da tarefa censória. (COELHO, 2013)

Entretanto, não bastaria apenas punir e censurar a vinda ou publicação desses livros. Então, outra estratégia tomada foi incentivar a publicação de impressos que atendessem aos interesses da Igreja e da Monarquia. Os livros só eram publicados com a concessão de licenças. As licenças régias, por exemplo, davam ao livreiro o direito de publicação exclusiva daquele título por um período de dez anos. Alguns livreiros chegaram a receber então o título de editor régio, uma elevação no *status* social provavelmente muito almejada. O editor Pedro Craesbeeck, responsável pela publicação do tratado *Arte da pintura*, chegou a receber o título de cavaleiro em 1620 (BETHENCOURT, 2000).

Leontina Ventura (1982), em seu estudo introdutório, alega uma possível proximidade de Nunes com o monarca Filipe III, justamente devido à concessão régia que seu *Arte da Pintura* deteve.⁷⁵ Entretanto, o tratado de Nunes não possuía nenhuma dedicatória a uma pessoa específica, muito menos ao monarca. As dedicatórias eram comuns nos tratados, e normalmente indicavam alguma relação do autor com a pessoa-alvo da homenagem. Ventura chama a atenção para os privilégios recebidos pelo editor. Esses privilégios não são

⁷⁵ Leontina Ventura afirma: “ajuizar pelo privilégio que Filipe III lhe concede, bem como pela premeditada intenção que F. N. tem de lhe comprazer, poderemos mesmo considerá-lo como régio protector. Quem sabe se F. N. terá mesmo escrito a instância do monarca ou de alguém ligado à Corte. Ou então se F. N. aspirava a ser empregado por ele, aspiração de qualquer professor das nossas artes” (VENTURA, 1982, p. 29).

concedidos a Nunes, mas ao editor Pedro Craesbeeck. É possível observar que é uma concessão ao “impressor”, que detém o privilegio de publicação do título por dez anos.

Eu el Rey (...) ey por bem, que por tempo de dez annos que começarão da feitura deste; Imprimidor, livreiro, nem outra pessoa algũa de qualquer calidade que seja, não possa imprimir nem vender nestes Reynos, & Senhoritos de Portugal, nem trazer de fora delles o livro que compos intitulado Arte Poética & da Pintura, cõ principios da Perspectiva; salvo aquelles livreiros, & pessoas q para isso tiveram seu poder, & licença perderá para elle todos os volumes o dito livro. (NOTA DE PRIVILÉGIO apud VENTURA, 1982, p. 29, vide nota 38)

Não há, até o presente momento, conhecimento sobre qualquer documento que comprove o envolvimento de Nunes com a monarquia ou com alguma outra figura nobre de sua época. Outro exemplo sobre o cuidado com a publicação de impressos é manifestado nas *Ordenações Filipinas* (1999). No documento consta que nenhum morador ou vassalo daqueles reinos poderia mandar imprimir um livro, dentro ou fora do reino, sem que este tivesse sido visto e examinados pelos desembargadores do paço e pelos oficiais do Santo Offício. Como punição, as *Ordenações* previam que “qualquer impressor, livreiro ou pessoa que sem a dita licença imprimir algum livro ou obra, perderá todos os volumes que se acharem impressos e pagará cinqüenta cruzados, a metade para os Cativos e a outra para o acusador” (ORDENAÇÕES FILIPINAS, 1999, p. 313). Na data de publicação de *Arte da pintura*, todas essas situações descritas eram uma realidade. Para a publicação de seu tratado, Nunes teve de atender aos interesses dos soberanos, passando pela censura inquisitorial e monástica.

Tendo observado que a cultura tipográfica em Portugal passava por mudanças, e que a publicação de um livro estava sujeita a uma série de censuras, além do valor elevado para seu custeio, retomemos a biografia de Filipe Nunes. Considerando a suposição de que o editor do tratado tivesse maior prestígio social que o próprio Nunes, indaguemos qual seria relevância intelectual de Nunes descrita pelos biógrafos e enciclopedistas dos séculos XVIII e XIX.

Nunes foi citado em algumas enciclopédias e livros dos séculos XVIII e XIX que listam autores lusitanos.⁷⁶ Os testemunhos apresentam poucas informações sobre o dominicano e muitas informações repetidas. Convém aqui listar alguns relatos que se destacam e são interessantes pelo fato de podermos deslocar nosso olhar sobre o autor. Em *Bibliotheca Lusitana* (1747), de Diogo Barbosa Machado (1682-1772), Nunes foi citado

⁷⁶ Muitos desses testemunhos já foram catalogados pela pesquisadora Leontina Ventura (1982), sendo separados em referências breves e curtas, elogios, juízos negativos, desafeto e impugnação.

como perito nas artes da pintura e poética: *“foy muito perito nas Artes da Pintura, e Poética, e não menos versado nas letras humanas, e lição dos Santos Padres. Movido de superior impulso professou em idade muito adulta o Instituto da Ordem dos Pregadores”* (MACHADO, 1747, p. 68/69). Já no livro escrito pelo pintor Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823), que trata das vidas de artistas portugueses e estrangeiros que estiveram em Portugal, Nunes foi citado como *“sábio, e muito curioso de Pinturas, e illuminações, de que escreveo hum livrinho, que corre impresso com o titulo de — Arte da Pintura”* (MACHADO, 1823, p. 45). Dentre os juízos negativos da obra, destaca-se o relato do diretor da Academia das Artes, Francisco de Sousa Loureiro (1772-1844), citado pelo historiador Raczinsky em *Dictionnaire histórico-artistique du Portugal* (1847): *“este pequeno livro cujo título parece anunciar ensinamentos interessantes, contém apenas detalhes insignificantes sobre a pintura e sobre a poesia. Todavia, tornou-se raro e tem a reputação de clássico [...] De fato não fornece qualquer ensinamento no que toca aos artistas portugueses”* (RACZINSKY apud VENTURA, p. 14/15, vide nota 15). A julgar por esses testemunhos, Nunes não recebeu grandes elogios entre os teóricos que o sucederam. Seu tratado é julgado como simples e não supera as expectativas.

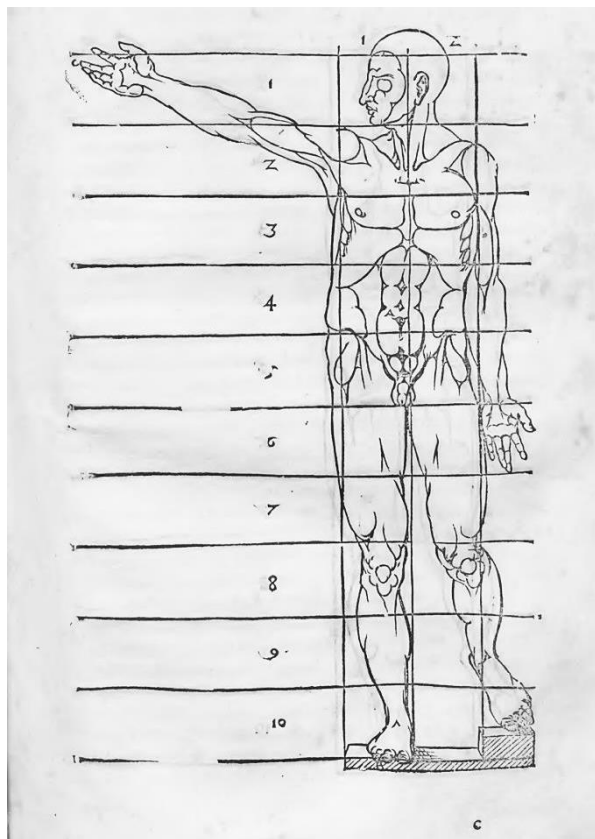


Figura 8 — Proporção do corpo humano masculino. (ARFE, 1585, lib. 2, fol.13)

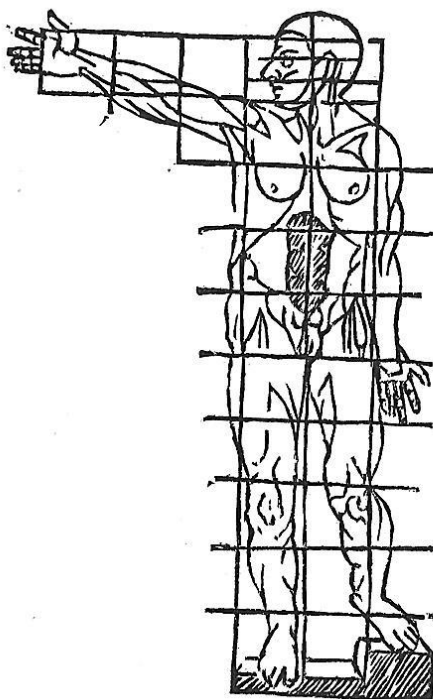


Figura 9 — Proporção do corpo humano masculino. (NUNES, 1982, p.92).

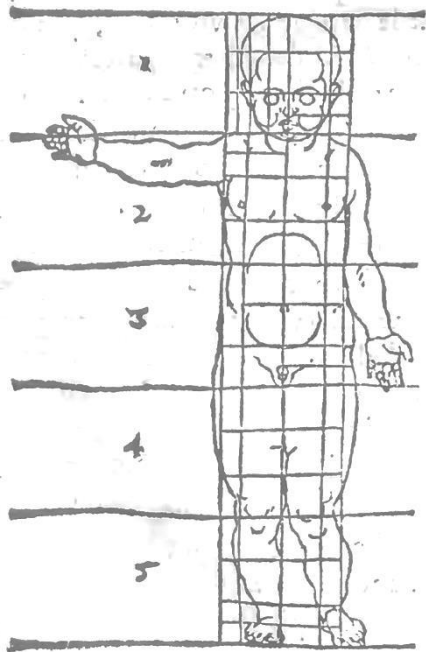


Figura 10 — Proporção do corpo humano infantil. (ARFE, 1585, lib. 2, fol. 40)

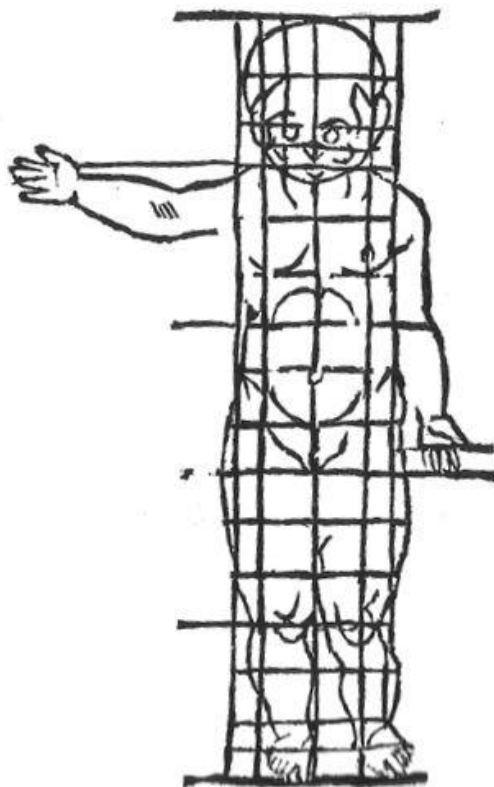


Figura 11 — Proporção do corpo humano infantil. (NUNES, 1982, p.94)

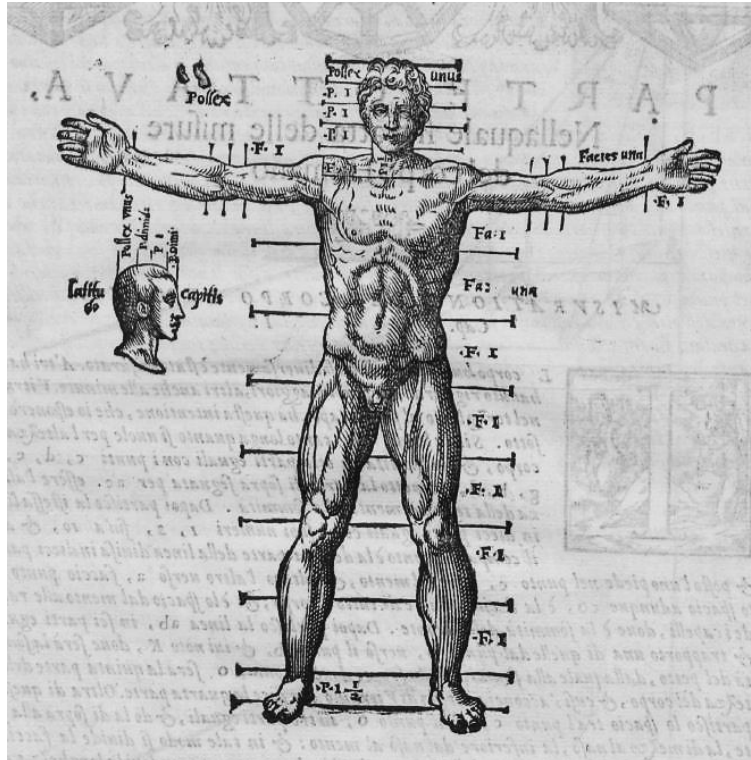


Figura 12 — Proporção do corpo humano masculino. (BARBARO, 1569, p.180)

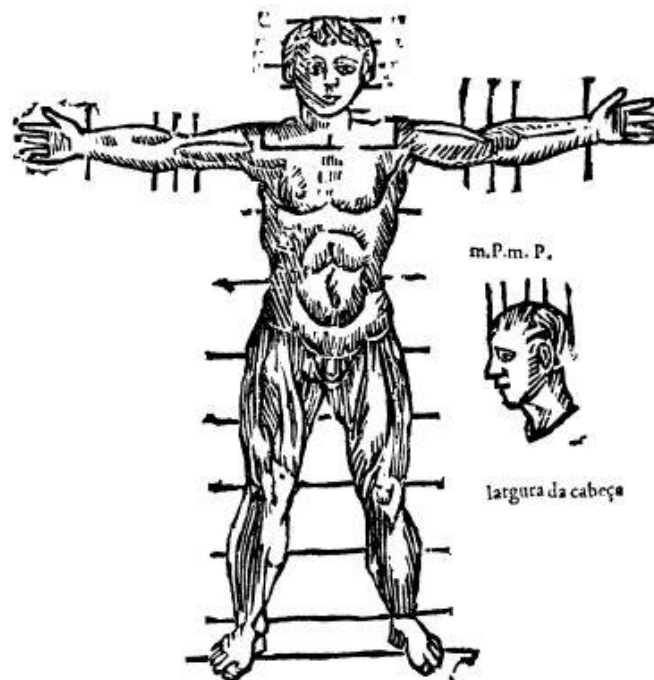


Figura 13 — Proporção do corpo humano masculino. (NUNES, 1982, p.96)

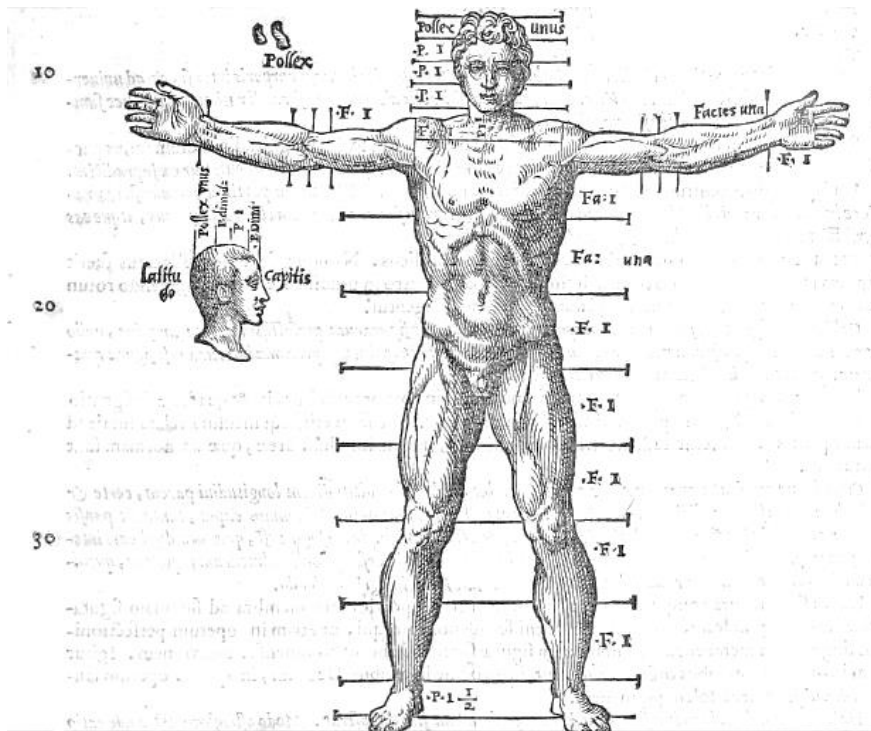


Figura 14 — Proporção do corpo humano masculino. Tratado *De Architectura libri decem, cum commentariis Danielis Barbari, electi Patriarchea Aquileiensis*. (VITRUVIO, 1567)

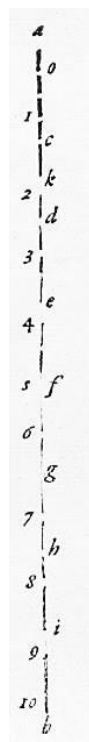


Figura 15 — Ilustração da linha representando *symmetria* de Vitruvius em *La pratica dela perspettiva di monsignor Daniel Barbaro eletto patriarcha d'Aquileia* (BARBARO, 1569, p.179)

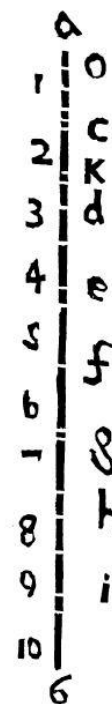


Figura 16 — Ilustração da *Symmetria* de Vitruvius, em *Arte da Pintura symmetria e perspectiva* de (NUNES, 1982. p.98)

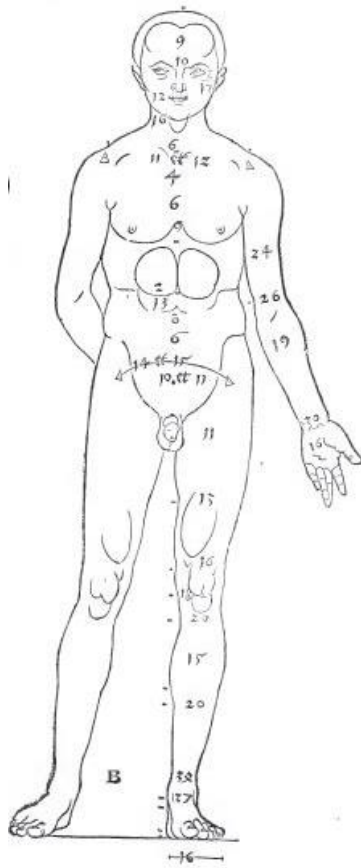


Figura 17 — Proporção do corpo humano masculino. Figura B. (DÜRER,1534)

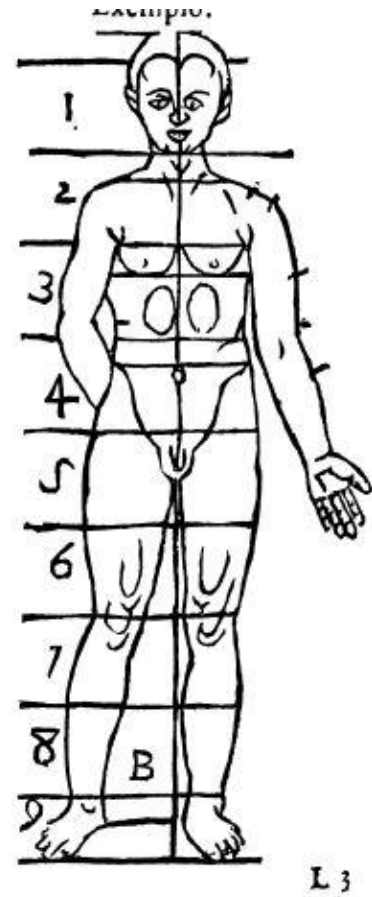


Figura 18 — Proporção do corpo humano masculino (NUNES, 1982, p.100)

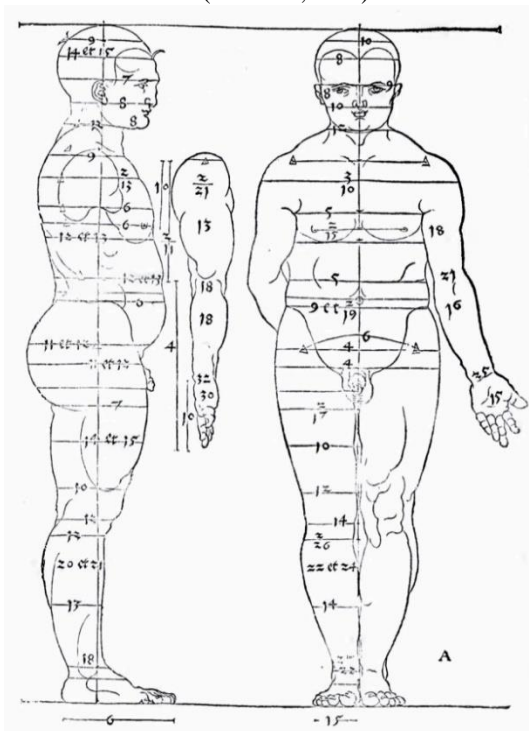


Figura 19 — Proporção do corpo humano masculino. Figura A. (DÜRER,1534)

3 A construção da figura humana: *numerus, pondus e mensura*

[...] Trabalhando com a terra, Butades de Sícion, um oleiro, foi o primeiro a inventar, em Corinto, a arte de modelar retratos em argila, graças a sua filha. Ela, apaixonada por um jovem que partia para o estrangeiro, traçou em uma parede o contorno da sombra de sua face à luz de uma lamparina. Seu pai, aplicando-lhe argila, confeccionou um modelo e o colocou no fogo para endurecer junto com os outros vasos de barro [...]. (PLÍNIO, 2004, p. 86)

Para a pesquisadora Margarida Calado (2011), a descrição de Plínio sobre o nascimento da pintura e da escultura é uma clara demonstração de que a arte descendente da cultura greco-romana, desde seus primórdios, centrou-se no corpo humano. Além de o corpo humano estar no centro da cultura clássica, também se posiciona como elemento mais importante da fé cristã. A representação da figura humana na arte revela uma estrutura complexa que engloba diferentes campos. Estudar a sua construção é buscar entender a compreensão do homem sobre si próprio. Para o pesquisador Baxandall, a “*unidade efetiva das histórias era a figura humana*” (BAXANDALL, 1991, p. 61). Seguindo por esse ponto de vista, as diferentes formas de representação do ser humano na arte demonstram não apenas os diferentes estilos artísticos, mas também um campo maior de conhecimento que atravessa as fronteiras da arte. A forma como uma determinada sociedade pensa sobre o corpo humano influencia sua representação pictórica. A maneira como o pintor se aproxima do corpo humano para representá-lo revela influências de correntes filosóficas ou de referências culturais mais amplas. Se o pintor dissecou corpos mortos, se observa a natureza, se desenha de memória, enfim até onde tais procedimentos nos revelam sentidos e significados da arte e da representação do corpo humano?

Conforme comentado nos capítulos anteriores, o primeiro tratado sobre arte da pintura publicado em Portugal data do início do século XVII (1615). Seu autor foi o dominicano Filipe Nunes, um homem religioso que obteve algum conhecimento sobre pintura que o motivou a escrever um tratado. As ideias e concepções as quais Nunes estava imerso, certamente, influenciaram de maneira decisiva na sua visão sobre a arte da pintura e sobre a construção da figura humana. Nunes dedicou uma seção do tratado apenas à *symmetria*, matéria que serviria tanto aos aprendizes, quanto aos mestres conforme advertência do autor. A *symmetria* em Nunes trata, de forma resumida, da divisão do corpo humano. Mas qual a importância do estudo da *symmetria* para Portugal da época? Traria Nunes alguma novidade em seu conceito de *symmetria* com relação aos demais tratadistas que lhe serviram de

modelo? Até onde a construção da figura humana em Nunes guarda características do seiscentos português?

3.1 O corpo humano na cultura cristã e influências da antiguidade pagã: o corpo são, o pecador e Cristo

Na cultura cristã, a qual Nunes estava completamente imerso, o corpo humano é um elemento muito importante e alvo de muitos debates. Segundo Chastel, “na filosofia do Renascimento, o corpo humano é um objeto privilegiado; ele é definido como instrumento da alma, o seu meio de inserção no mundo sensível. É mais do que isso, porém: representa um modo de organização superior, de valor universal” (CHASTEL, 2012, p. 379). Essa posição do homem como máxima da criação divina não engloba todo o pensamento cristão moderno. O corpo humano tem um papel central na fé, ele está presente em vários aspectos dessa cultura e influencia a postura dos fiéis diante dos seus próprios corpos, tanto quanto influencia as representações pictóricas. É por causa do sacrifício do corpo de Cristo que existe a salvação do ser humano. Na celebração cristã esse corpo sacrificado é consumido e venerado. De acordo com Jacques Gélis (2008) há dois tipos de corpos, o “corpo magnificado do filho encarnado, do encontro do verbo com a carne” (GÉLIS, 2008, p. 19), que representa o sacrifício e a salvação, mas há também o corpo como a veste da alma, o corpo do homem pecador e que o leva a perdição, são as “tentações da carne”.

Entretanto, como máxima da criação divina, o corpo santo é belo e perfeito. Já o “corpo do pecador é só desordem, aviltamento, pois ele não consegue controlar suas paixões, opõe-se ao corpo harmonioso de Adão e Eva antes da queda” (GÉLIS, 2008, p. 21). Poderemos observar mais a diante, como esse pensamento influenciou o estudo da construção da figura humana na arte. Essa visão dual entre o corpo são e o corpo em desordem possui, em sua grande medida, influências da filosofia platônica. Em Fedro (PLATÃO, 2000), o mito da parelha alada faz uma analogia entre a alma e o corpo. A parelha é puxada por dois cavalos, enquanto um é bom, belo e de boa raça, o outro é de natureza completamente oposta. Os dois cavalos fazem analogia ao que é mortal e imortal, como o corpo e a alma. O corpo humano, mortal, de natureza efêmera, sempre precisa satisfazer seus sentidos e paixões terrenas, o que provoca sua queda. Enquanto a alma, racional, busca o encontro dos deuses, pois, a “causa que atrai as almas para a contemplação da Verdade consiste em que só ali encontram o alimento que as pode satisfazer inteiramente, desenvolver as asas, esse alimento que, enfim, liberta as almas das terrenas paixões” (PLATÃO, 2000, p. 63). Para Platão, as necessidades sensíveis do corpo impedem o conhecimento da verdade.

Uma das configurações da beleza é o corpo em sua plena juventude. O corpo físico na doutrina cristã, ao menos a partir da era moderna, é encarado como passagem efêmera. Acredita-se que, assim como Cristo, os seres humanos retornarão à vida no dia do juízo final e seus corpos serão reestabelecidos em toda a sua glória. Segundo Gélis (2008), no período da Contrarreforma, a fim de que os fiéis não se afastassem do temor do pecado, houve um aumento significativo no número de quadros com tema da ressurreição. É interessante o entendimento sobre o corpo do cristão — daquele que será salvo — de que esse retornará não conforme o estado físico de quando morreu, mas em sua plena “glória”, ou seja, no corpo jovem e belo. Explica Gélis:

Ressuscitar-se em esplendor e em glória: corpos desabrochados de homens e mulheres com idade de Cristo no fim de sua missão redentora. Não há aqui, de fato, lugar para corpos de crianças inocentes, nem idosos decrepitos. A ressurreição é uma apoteose de corpos belos a contemplar. (GÉLIS, 2008, p. 93/94.)

O corpo de Cristo é o mais puro e também o mais belo. Segundo Arasse (2008) há um paradoxo com relação entre a representação de Cristo vivo e morto. Ele explica que, na concepção do dominicano Mestre Eckhart, enquanto Cristo era vivo, permanecia como o mais belo dos homens, e durante os três dias que sucederam a sua morte, ele foi o mais feio, a morte como “Deus encarnado assume na sua carne o terrível paradoxo do corpo cristão: imagem da perfeição criada, testemunho da corrupção e da abjeção da morte” (ARASSE, 2008, p. 544). Por outro lado, com o desenrolar dos séculos, a concepção de beleza e do olhar sobre o corpo vão se modificando, e já no período renascentista, a arte “tende a suprimir os estigmas do sofrimento e, renunciando também ao erotismo ambíguo [...] o corpo de Cristo morto — esse corpo em que Cristo é só corpo cadáver — continua belo na morte, apolíneo” (ARASSE, 2008, p. 553). Mesmo assim, apesar das observações de Arasse sobre as modificações da representação do corpo de Cristo morto, não parece haver discussão sobre o quão perfeito ele deveria ser quando representado vivo.

Devido a essa relação do bom e do belo, se faz necessário observar algumas considerações sobre a “estética medieval” dos séculos XII e XIII. Em primeiro lugar, devemos partir da compreensão de que tendo Deus criado o mundo, toda sua criação é boa. Essa relação entre o bom e o belo está para além da tradição bíblica, remete à herança platônica, reforçada e ampliada pelos pensadores romanos e os Santos Padres como Cícero e Santo Agostinho (ECO, 1989).

3.2 O bom, o belo e o virtuoso: Deus e o Demiurgo

É significativo o mito da criação do universo encontrado no *Timeu* de Platão (2011). No diálogo é o personagem Timeu que inicia o discurso sobre a criação do universo. Timeu argumenta que o imutável pode ser apreendido pelo pensamento com auxílio da razão. Conforme o mito, o universo fora criado por uma única “figura”, Demiurgo (o artesão divino). O Demiurgo (que é bom), fazendo uso da razão, cria o universo a partir do que é imutável, utilizando-o como modelo (arquétipo) para sua criação. E assim compõe o universo de forma bela, pois tudo aquilo que o demiurgo conclui é belo: “deste modo, o demiurgo põe os olhos no que é imutável e que utiliza como arquétipo, quando dá a forma e as propriedades ao que cria. É inevitável que tudo aquilo que perfaz deste modo seja belo” (PLATÃO, 2011, p. 94). A figura do demiurgo descrita em *Timeu* fora bastante utilizada por teólogos para fundamentar a crença monoteísta. Veremos mais a diante que essa figura de um “deus criador” é utilizada também como analogia ao artífice e, conseqüentemente, contribui para o virtuosismo da pintura. Mas antes, é interessante analisar outros aspectos deste texto que se relacionam de forma direta com a noção estética do universo e serão refletidas no entendimento da estética dos corpos humanos.

Umberto Eco (1989) explica que no período medieval além dos ensinamentos do livro de *Genesis*, os teóricos do trezentos aprendiam através do livro *Sapiência* (comentado por Santo Agostinho) que o mundo fora criado segundo *numerus, pondus e mensura*, que são categorias cosmológicas. O belo da Escolástica era pensado como propriedade transcendental e estável. Eco explica que o período medieval, principalmente dos séculos XII e XIII, revive a *kalokagathia* grega, algo como, em poucas palavras pode-se dizer sendo o casamento entre o bom e o belo (ou o bom, o belo e o virtuoso). Eco traça o percurso desta visão cósmica de Cícero que afirmou em seu *De natura deorum* que, “de todas as coisas, nada é melhor e mais belo que o cosmo” (CICERO apud ECO, 1989, p. 32); a Pseudo Dionísio Areopagita onde, nas palavras de Eco, o universo se apresenta como irradiador de beleza; até Guilherme de Auxerre, no século XIII, “Na substancia identificam-se sua bondade e beleza [...]” (AUXERRE apud ECO, 1989, p. 33). Eco reconhece que a identificação entre o bom, o belo e o virtuoso geradora de uma estética do Cosmo se dava mais no plano intelectual e sua conceituação partia da tríade sapiencial *numerus, pondus et mensura* (numero, peso e medida). Esses termos poderiam variar, como o usado por Guilherme de Auxerre “*species, numerus, ordo*” (AUXERRE apud ECO, 1989, p. 33), mas “tratava-se sempre de expressões

não coordenadas e sempre empregadas para definir ou a bondade ou a beleza das coisas” (ECO, 1989, p. 33).

Os limites que separam os períodos históricos são tênues, sendo temerário apontar divisões precisas entre os pensamentos e períodos históricos. Não seria possível aqui dizermos “este se configura na visão Escolástica e no século seguinte foi diferente”. Até porque, essa visão de um deus criador de um universo perfeito está presente em toda cultura cristã, e conforme já observado sobre o texto de Platão, essa concepção possui origens mais antigas. É possível notar, no entanto, uma sobrevivência, com transformações e apropriações de um determinado pensamento, e visão estética. Iniciamos aqui com a concepção de criação do universo descrita por Platão e sua relação estética do cosmo, a relação intrínseca do bom e o belo. Imediatamente saltamos para Santo Agostinho, e um novo salto foi feito para o século XIII com o pensamento de Guilherme de Auxerre (d. 1231). Há, nesses três exemplos, uma sobrevivência desta transcendentalidade da beleza. O bem e a beleza, ambos coexistindo, de forma indissociável. A filosofia platônica teve grande influência nas teorias da fé cristã desde sua formação, como instituição organizadora, ainda no período do Império Romano, principalmente com contribuições de Santo Agostinho. No entanto, não devemos pensar que, devido a essa sobrevivência, os valores e as ideias de universo sejam exatamente as mesmas. Muitos elementos da compreensão de origem do universo e outras concepções são de fato sobreviventes da cultura pagã, no entanto não permaneceram inertes. Objetivamos neste trabalho buscar dentro desta linha de pensamento, a visão estética e seus reflexos sobre a construção do corpo.

3.3 Recomendações aos pintores: Observação da natureza ou dom divino

Chastel (2012) afirma que a partir do século XVI italiano, o conceito de beleza metafísica já apresentava mudanças. Nesse período, já não se pode considerar a hipótese de que as especulações humanistas fossem estranhas aos artífices, como comumente é suposto com relação ao período escolástico. Para o pesquisador, deve-se levar em consideração o fato de que a filosofia do amor do neoplatonismo “virou moda na Itália, a partir de 1500, atingindo os círculos aristocráticos e mundanos [...]. Os grandes temas do neoplatonismo já tinham, por meio de Dante, se incorporado à cultura comum e, em particular, à dos ateliês florentinos” (CHASTEL, 2012, p. 374). Com isso, Chastel observa que os valores platônicos não eram

alheios aos artistas, conferindo uma troca que se reflete no fazer artístico do seiscentos italiano.

É interessante a esse respeito refletir que, conforme aludido no capítulo anterior, houve, a partir da União Ibérica, influências artísticas italianas na Espanha e em Portugal. Esse intercâmbio fomentou o desejo dos pintores para o reconhecimento da liberalidade da pintura. Não é possível determinar quais conceitos e pensamentos italianos tiveram real influência no ambiente lusitano. Sabe-se que o mundo ibérico do século XVI ainda carregava em sua organização muitas concepções escolásticas. Tal pode ser atribuído ao pequeno alcance do Humanismo italiano em solo ibérico, ou pelo menos, lusitano. Embora a Ibéria tenha assimilado fortemente as ideias teológicas (e também artísticas) de origem tridentina, as quais não excluem a tradição humanista, quando nos aproximamos do tratado de Nunes é visível certa presença da tradição escolástica.

Antony Blunt (2001) fez férteis observações sobre tratadistas venezianos Antonio Francesco Doni — *Disegno* (1549), São Paolo Pino — *Dialogo di pittura* (1548), Michelangelo Biondo — *Della nobilissima pitura* (1549) e Ludovico Dolce — *L'aretino* (1557). Tais observações nos ajudam a refletir sobre o tratado de Nunes. A respeito dos teóricos venezianos, Blunt afirma que “muito do que eles dizem é simplesmente o assunto tradicional dos primeiros tratados renascentistas. Pino, Dolce e Biondo valeram-se todos extensivamente de Alberti, [...] e os lugares comuns de Plínio e outros escritores antigos preenchem boa parte de ambos os tratados.” (BLUNT, 2001, p. 118). A mesma observação feita por Blunt aos tratadistas venezianos é aplicável no que se refere a Nunes, pois conforme já aludido, o dominicano não parece apresentar novidades teóricas com relação aos tratados já escritos, ele apenas, pode-se dizer, informa ao leitor sobre as teorias e técnicas da pintura existentes. Nunes repete os mesmos lugares-comuns retóricos como passagens mitológicas e histórias da Antiguidade. Nesse sentido, o tratadista português não se distancia de seus contemporâneos ou daqueles que fundaram uma tradição tratadística na Itália humanista. Para Blunt (2001), essa repetição apresentada pelos venezianos representa um campo comum que ocorre a partir do quinhentos:

No *Quattrocento*, as ideias em que os artistas trabalhavam eram tão novas e excitantes que exigiam tratamento teórico. No início do *Cinquecento*, o território recém-descoberto havia sido totalmente absorvido. Havia pouco o que discutir no campo das artes, já que todos concordavam no que dizia respeito a um número mais ou menos fixo de doutrinas elaboradas pela geração anterior. Sendo assim, os críticos só podiam continuar copiando em forma palatável uma quantidade comum de ideias aceitas. (BLUNT, 2001, p. 117.)

Lembremos, no entanto, que os textos dos tratadistas venezianos referidos por Blunt, foram produzidos em meio às seções do Concílio de Trento e ao debate sobre o uso das imagens ali desencadeado, certamente faziam eco aos preceitos tridentinos. É possível pensar também que para esse novo momento os teóricos da arte também tivessem preocupações e aspirações diferentes daqueles primeiros tratadistas. Se por um lado, tanto Alberti quanto Leonardo configuram-se como tratadistas que exerciam atividades intimamente ligadas à pintura, os críticos venezianos citados por Blunt não exerciam a prática da pintura. Como é o caso de Ludovico Dolce, que confere em seu tratado julgamento de caráter crítico. As aspirações de Dolce parecem revelar mais interesse sobre uma moral e estética da pintura do que sobre seus procedimentos técnicos. Segundo Blunt, Ludovico Dolce “desaprova a utilização do escorço quando esse é introduzido de modo irrelevante apenas para exibir a habilidade do artista” (BLUNT, 2001, p. 119). Tal desaprovação remete à preocupação da teoria da arte de origem tridentina de que o fiel se perca na beleza da arte em detrimento da verdade bíblica. Com relação a tal ponto, Raquel Pifano (2010) pondera sobre a ausência da reflexão sobre a invenção artística no tratado de Nunes, considerando a possibilidade de um temor tridentino presente em seu autor.

Poderíamos atribuir ao temor tridentino da invenção do artista a ausência de uma reflexão mais profunda e mais clara não apenas sobre o termo composição, mas sobre a invenção? Lembremos das advertências do Cardeal Palleotti aos pintores de que não alterassem nem inovassem as matérias das pinturas sagradas por falta-lhes autoridade. Só os teólogos teriam tal autoridade. (PIFANO, 2010, p. 646.)

Essa concepção de encarar o artífice não como autor capaz de intervir na obra remete-se a um entendimento de arte similar ao do período medieval. Segundo Eco (1989), na doutrina escolástica “não permitia absolutamente que se encontrasse na obra a marca pessoal do artista; e a isso acrescia-se a habitual desvalorização das artes mecânicas, que induzia o arquiteto e o escultor a não pretender a fama pessoal” (ECO, 1989, p. 153). Filipe Nunes não apresenta, ao contrário do que é observado com relação à Dolce, qualquer crítica e alusão sobre a moralidade da pintura. Nesse sentido, o tratado de Nunes se diferencia entre os tratados de seu tempo, não apenas com relação ao que fora aludido sobre os venezianos, mas conforme observaremos mais a diante, com relação a outros, como Francisco Pacheco. Nunes não aponta preceitos iconográficos, o que era comum encontrar em tratados sobre pintura escritos por clérigos. Sob esse aspecto, é comum que, diante do tratado de Nunes, sejamos levados a refletir sobre seu caráter prático e assim, sobre a possibilidade de Nunes ter exercido o ofício da pintura. Infelizmente essa é uma dúvida que poderá permanecer em

aberto. O pesquisador Sanchis (1999) faz considerações sobre o tratado de Armenini que podem ser transpostas, de certa forma, ao caso de Nunes:

Para muitos os que escreviam sobre pintura ao final do século XVI, no entanto, essa pretensão era uma forma útil e inclusive a única viável de resgatar os frutos de uma época dourada [...] O ofício dos teóricos da arte não era outro que não fosse fixar essas memórias e transmiti-las para a posteridade [...] A atividade do artista se dava assim conceitualmente enriquecida ao receber as contribuições de outras ciências e disciplinas *liberais*, demonstrando a capacidade intelectual da arte e sua nobreza e dignidade. (SANCHIS, 1999, p. 9.)

É possível observar a mudança na visão transcendental da natureza para uma visão empírica, ou seja, concebe-se o conhecimento do mundo observando-o com os próprios olhos entre os tratados do quatrocentos e quinhentos. Em seu *Tratado da pintura*, Leonardo da Vinci, por exemplo, recomenda ao artista a dissecação de cadáveres e principalmente a observação da natureza.⁷⁷

Para realizar perfeitamente os membros dos nus nas atitudes e gestos que possam executar, é necessário que o pintor conheça a anatomia dos nervos, ossos, músculos [...]

E tu, que dizes ser melhor ver fazer anatomia do que ver tais desenhos, dirias bem se fosse possível ver todas essas coisas [...] eu, para obter verdadeiro e pleno conhecimento, desfiz mais de dez corpos humanos [...]. (DA VINCI, 2006, p. 39.)

A recomendação da observação da natureza e do desenho do nu, não necessariamente da dissecação de cadáveres, é recorrente nas prescrições de muitos tratados do século XV, sobretudo. Entre outros, está presente em Alberti que recomenda a observação da natureza para alcançar o primor da pintura: “por isso é importante que os pintores conheçam muito bem os movimentos do corpo; poderão apreendê-los pela observação da natureza embora não seja fácil imitar os muitos movimentos da alma” (ALBERTI, 1992, p. 115).

Ao contrário do que se observa em Alberti e Leonardo, cujos tratados são resultados teóricos resultantes de suas observações do mundo físico, Filipe Nunes possui um posicionamento diferente com relação à formação da imagem para o pintor. Para Nunes a formação do artífice tem uma origem transcendental. Essa vertente de pensamento possui afinidades com a filosofia escolástica e foi assimilada por outros tratadistas do século XVI, além de Nunes. De acordo com Panofsky (2001), a concepção tomista acredita que “a

⁷⁷ Segundo Rafael Mandressi (2008), a necessidade de estudos e dissecações de cadáveres tem início junto com a disseminação de textos de Medicina como os de Galego e outros textos greco-árabes. A dissecação de cadáveres teria começado mais ou menos no fim da Idade Média, não havendo nenhum texto oficial por parte da Igreja que proibisse tal prática. Outra justificativa para o início da dissecação refere-se à cultura e celebração da morte próprias da época. Contudo, Mandressi argumenta que tal justificativa não se sustenta, tendo em vista que “os escritos patrísticos estabelecem, desde o primeiro século, que a sorte do cadáver é sem consequências no que diz respeito à ressurreição. Os corpos mutilados, antes ou depois da morte, diz Tertuliano, recobrarão sua perfeita integridade na ressurreição” (MANDRESSI, 2008, p. 413).

inteligência humana jamais será bem-sucedida em produzir provas diretas para as questões da fé” (PANOFSKY, 2001, p. 19), ela não pode provar sua existência, no entanto pode explicitá-la (*manifestare*). Dessa forma, a *inteligência* humana para Tomás de Aquino seria capaz de produzir provas diretas e completas para tudo o que possa ser demonstrado em uma relação de causa e efeito — como as ciências naturais, a ética e a metafísica. Ela também seria capaz de apresentar *similitudines* por meio de analogias como, por exemplo, “a comparação da criação divina com a obra de um artista terreno” (PANOFSKY, 2001, p. 20). Segundo Eco (1989), havia entre os teóricos do século XIII, uma ideia de que a obra de arte era concebida por um ato de graça, independente da ideia de natureza. Eco explica que a temática de uma *ideia* perfeita a ser produzida na obra de arte foi um problema que perdurou para a estética moderna.

As *Summas* de Aquino não tinham por objetivo explicar a criação artística, muito menos conferir dignidade à arte. Entretanto, essa analogia entre a criação divina e do artista foi muito pertinente aos argumentos posteriores sobre as virtudes do ofício. Francisco Pacheco, tratadista espanhol do século XVI, em sua defesa da pintura sacra, recorreu a essa alusão entre Deus e o artista, para ele o “altíssimo Deus é soberano artífice em fazer santos e quer e ordena que se lhes dê particular reverência e adoração. Os pintores católicos o imitam, fazendo imagens dos mesmos santos e de sua divina majestade” (PACHECO, 2004, p. 83-88). Outro tratadista do século XVI em que também comungara a ideia de que o desenho é formado na mente do pintor é Frederico Zuccaro: “mas é verdade que por esse nome de desenho interno não entendo somente o conceito interior formado na mente do pintor” (ZUCCARO, 2004, p. 41).

Sobre os teóricos da arte do fim do século XVI Lomazzo (1538-1592), Zuccaro (1542-1602) e Armenini (1530-1609), Blunt (2001) indica um traço comum, nomeando-os “maneiristas tardios”. O pesquisador identifica uma abrupta mudança com relação à ideia artística se comparada com o que chamamos de “Alto Renascimento”. Enquanto no período do apogeu renascentista “a natureza era fonte de que, no fim das contas, toda beleza derivava, por mais que fosse transformada pela imaginação do artista” (BLUNT, 2001, p. 186). Na concepção de Lomazzo e Zuccaro “a beleza era algo diretamente instilado na mente do homem pela mente de Deus, e existia lá independentemente de qualquer impressão dos sentidos” (BLUNT, 2001, p. 186). Para Blunt, a concepção de Lomazzo e Zuccaro comungava da “ideia escolástica de que a arte funciona de acordo com princípios idênticos aos da natureza, em lugar da concepção segundo a qual a pintura copia as obras individuais da

natureza” (BLUNT, 2001, p. 186) e, com isso, tanto arte quanto natureza eram controladas pelo intelecto, sendo uma o intelecto do homem e a outra do divino. Blunt chama a atenção para a definição de Armenini sobre a pintura, nesta a natureza não é sequer citada.

Essa vertente de pensamento está presente também em Nunes. O dominicano não indica, por exemplo, em nenhum momento de seu tratado que o artista busque seus exemplos no estudo da natureza. Para Nunes a pintura é tida como arte rara, tanto que chega a ser quase divina: *“he a Pintura Arte taõ rara, & tem tanto que entender, & mostra tanta erudição que deixo de lhe chamar de rara, por lhe chamar quase divina, & não digo muyto pois he taõ rara, & excelente, que toca quase a conhecimento divino [...]”* (NUNES, 1982, p. 69). Essa afirmação de Nunes demonstra a dignidade e virtuosismo da pintura, como também que é uma atividade ligada a um dom superior e divino. Na concepção do dominicano, o artista tem na mente as imagens e através das ideias da mente, põe em prática a Pintura — *“toca quase o conhecimento divino, ter na mente taõ vivas as espécies das cousas, que assi se posão pór em pratica, & Pintura que parece que lhe não falta mais que o spiritu”* (NUNES, 1982, p. 69). A recomendação de Nunes aos pintores é de guardar na mente os ensinamentos técnicos, e não do estudo e observação do mundo natural: *“se o Pintor guardar essa ordẽ em breve tempo alcançará o que há nesta arte”* (NUNES, 1982, p. 90). Nota-se que essa posição é muito diferente do recomendado por Alberti — *“poderão apreendê-los pela observação da natureza”* (ALBERTI, 1992, p. 115). E aproxima-se muito mais da ideia apresentada por Armenini, que deseja que seu tratado possa “abrir os olhos do intelecto”, trazer à mente, ou seja, não se mostra necessária para a pintura que o artista conheça o mundo natural, a beleza não pode ser encontrada aqui, ela está presente na mente:

Quanto mais reflito, jovens estudantes, sobre a beleza e a dignidade desta arte, e acho que como deleite e prazer traz à mente que aqueles que abrigam alguma luz, tanto me mais inflama o desejo de abrir-vos aos olhos do intelecto e ensino e mostrando, seres proveitoso. (ARMENINI, 1999, p. 61.)

Não nos parece temerário afirmar que essas duas posições diante da criação do artista sempre coexistiram. Possivelmente, uma foi mais dominante que a outra em determinada região ou período histórico. No que diz respeito ao tratado de Filipe Nunes, as concepções do autor se aproximam mais da segunda vertente, na esteira de Zuccaro e Armenine. Curioso, entretanto, é como o dominicano se apropria de fontes, podem-se dizer, contrárias a tal vertente, para justamente afirmar uma origem transcendente da criação artística.

3.4 A ideia do número perfeito: o homem é medida para todas as coisas

Ao que tudo indica, para Nunes, a produção pictórica não se dá a partir da observação da natureza, mas sim por meio de um dom divino. Bastava para o pintor o conhecimento das técnicas. É possível observar que a construção da figura humana no *Arte da pintura* (1615) se refere a uma medida transcendental. As medidas do homem não necessariamente equivalem à medida “real” de um ser humano. Segundo Eco, dentre as definições de beleza, a que obteve maior fortuna na Idade Média é a aquela que considerava a beleza do corpo como “a proporção das partes acompanhada por uma certa doçura de colorido” (ECO, 1989, p. 45). Embora oriunda a Santo Agostinho, Eco chama a atenção para raízes mais profundas de tal definição. Esse conceito, mais uma vez, tem suas origens na antiguidade pagã:

Por meio de Pitágoras, Platão, Aristóteles, essa concepção substancialmente quantitativa de beleza havia aparecido recorrentemente no pensamento grego, para se fixar de maneira exemplar [...] no Cânon de Policeto e na exposição que dele havia feito sucessivamente Galeno. [...] O único fragmento que possuímos dele já contém uma afirmação teórica (*o belo surge, pouco a pouco, de muitos números*). (ECO, 1989, p. 45.)

De acordo com Burke (2010), um dos conjuntos de expressões que eram usadas para fazer elogios a uma pintura no renascimento italiano, envolvia a ideia de “ordem”, que consistia em “proporção” e “simetria”. Segundo Burke a “atitude básica do uso desses termos e analogias implica que a beleza obedece a regras, regras que não são arbitrárias, mas racionais e, de fato, matemáticas” (BURKE, 2010, p. 174). É claro que a proporção não é a única expressão que define a beleza para o homem daquele período. É interessante ressaltar que a maior parte das expressões usadas como elogio para a pintura não tem origem nesse meio. Muito antes de se referir à pintura, por exemplo, a expressão “graça” já era comum na corte. Proporção e simetria são termos matemáticos, e até mesmo o uso desses termos para o elogio de uma pintura implica que essa apresenta esse “arranjo” matemático. É interessante pensar que, se a ideia de que a beleza consiste na ordem, então a pintura deveria conter em sua construção preceitos matemáticos. A ideia de que Deus cria o mundo segundo uma ordem matemática, a mesma que se encontra no homem é, conforme temos visto, uma ideia presente no imaginário do homem europeu ocidental.

Baxandall (1991), a fim de compreender o olhar do homem renascentista, observa que as técnicas matemáticas como a geometria e a aritmética, eram comuns ao homem europeu do século XV. Ao menos entre aqueles que praticavam atividades erudita e/ou comercial. Era fundamental aos comerciantes o conhecimento aritmético, “a educação quatrocentista atribuía um valor excepcional a certas técnicas matemáticas, como as técnicas de medir e a regra de

três” (BAXANDALL, 1991, p. 177). Conseqüentemente, esse ambiente se reflete na arte. Para Baxandall, “o estudo das proporções do corpo humano feito pelo pintor era geralmente qualquer coisa de bastante primário em termos matemáticos, comparado com aquilo a que estavam habituados os comerciantes” (BAXANDALL, 1991, p. 176), a relação de proporcionalidade encontrada nas pinturas era facilmente compreendida por eles, pois “dentro do curso normal dos exercícios comerciais fazia-se naturalmente a relação entre as proporções no interior de um contrato e as proporções de um corpo humano” (BAXANDALL, 1991, p. 177). O foco da pesquisa de Baxandall é a Itália humanista, entretanto, é possível considerar que no mundo ibérico esses “exercícios” comerciais estavam tão presentes quanto na Itália.

No tratado de Vitruvius, o *homo bene figuratus* corresponde a uma medida ideal do corpo humano. Sendo assim, ele inscreve-se perfeitamente nas formas geométricas do círculo e do quadrado. De acordo com Ana Pedro “o uso do círculo e do quadrado como princípio para a concepção de diferentes cosmos remonta à *imago mundi* geométrica descrita por Platão” (PEDRO, 2014, p. 129). Em *Timeu*, Platão (2011) explica que os corpos do universo foram formados pela combinação dos quatro elementos que, por sua vez, derivam de formas geométricas, sendo a esfera, entre todas as formas geométricas a que contém todos os elementos. Pedro (2014) relata que na “gênese platônica, o círculo e o quadrado já são associados à divindade do universo e à materialidade da terra respectivamente” (PEDRO, 2014, p. 129). Essa relação entre o universo e o homem é apresentada em Vitruvius de forma a vincular as medidas do homem com a arquitetura dos templos. Como arquiteto suas prescrições tinham como objetivo, não a representação pictórica da figura humana, mas a construção arquitetônica. Conforme Franchastel, “Vitruvius explica como as proporções do templo devem refletir as proporções do corpo humano e essa opinião é, como é muito natural, posta com relação com a grande doutrina do macrocosmo-microcosmo tão prestigiada no fim do século XIV” (FRANCASTEL, 1973, p. 175).

A partir do século XV, o tratado de Vitruvius foi retomado e reinterpretado por humanistas entre eles o italiano Alberti. É possível observar uma sobrevivência e reinterpretação deste conceito vitruviano aplicando-o na pintura. Alberti em *Da pintura*, ao dissertar sobre os conceitos matemáticos aplicados a pintura argumenta, tomando como exemplo o pensamento de Protágoras, que o homem é base de comparação para a medida das coisas, pois:

Faz-se comparação sobre tudo com as coisas mais conhecidas. E como para nós o homem é a coisa mais conhecida, talvez Protágoras, ao dizer que o homem era a

dimensão e medida das coisas, entendesse que todos os acidentes das coisas podiam ser conhecidos, comparadas com os acidentes dos homens. (ALBERTI, 1992, p. 88.)

Ao exemplificar o modo como o pintor deveria proceder na execução de uma pintura, Alberti descreve a forma que ele próprio executava sua pintura — “direi apenas o que faço quando pinto” (ALBERTI, 1992, p. 88). Alberti relata que sua pintura era iniciada com formas geométricas que determinam a perspectiva — “traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta” (ALBERTI, 1992, p. 88). Logo após determinar a perspectiva, o próximo passo de Alberti é determinar a medida do homem:

Aí determino de que tamanho me agrada que sejam os homens na pintura. Divido o comprimento desse homem em três partes, sendo para mim cada uma das partes proporcional à medida que se chama braço, porque, medindo-se um homem comum, vê-se que ele tem quase a medida de três braços. E de acordo com a medida do braço, divido a linha da base do quadrângulo em tantas partes quantas deva ela comportar. (ALBERTI, 1992, p. 89.)

Nota-se que, para Alberti, o homem é a parte principal da pintura. A medida do corpo humano é base para os demais corpos. No conceito albertiano, a figura humana é a parte mais importante da pintura, servindo como medida de referência para a pintura, a figura humana é o princípio condutor. De forma semelhante a Alberti, Juan de Arfe (1535-1600), em seu tratado *Varia commensuracion* (1585), afirma que é a partir do homem que se tira todas as medidas. Todas as regras para imitar um corpo animado de qualquer gênero são derivadas do homem. Pois seu corpo é o recipiente que abriga a alma. Arfe complementa que:

Porque es cosa muy sabida que la estrutura y composicion del cuerpo del Hombre, es donde Natureza puso mas cuidado y mostro mayor artificio que em las de mas obras suyas corruptibles, porque avia de ser vaso è instrumento de una cosa tan excelente como es el Alma racional. (ARFE, 1585, lib. 2, fol. 1.)

Porque é conhecida a estrutura e composição do corpo do homem, é onde a Natureza coloca mais cuidado e mostra maior artificio que nas demais obras que em suas demais obras corruptíveis, porque havia de ser [recipiente?] é instrumento de uma coisa tão excelente como a alma racional. [Tradução livre do trecho.]

Dessa forma, é necessário ao pintor conhecer as medidas do homem, não apenas para que se possa produzir sua figura, mas todos os demais objetos que estarão presentes em um quadro. Panofsky (2012) define a teoria das proporções como uma concepção matemática ligada às artes que se reflete na história dos estilos. A teoria das proporções seria então 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” (PANOFSKY, 2012, p. 90/91). Conforme já observamos aqui, tanto em Alberti quanto em Arfe, a figura humana é base para a medida de todos os demais

corpos em uma pintura, ela é a parte mais importante da pintura. Arasse explica que, a Renascença transforma “o que constituíam as prescrições pedagógicas e técnicas que deveriam permitir aos pintores desenhar facilmente corpos ou rostos corretamente construídos, em uma verdadeira teoria da beleza do corpo humano, investido de uma dimensão metafísica” (ARASSE, 2008, p. 547). Ou seja, a simples descrição das formas do corpo humano relacionada à teoria matemática da proporção transforma-se em uma concepção metafísica da beleza.

Podemos concluir, conforme o que foi apresentado até o momento, que essa dimensão metafísica não pode ser enquadrada apenas no período renascentista, seu germe já havia crescido e desenvolvido desde a antiguidade, e foi absorvida pela cristandade, desde Agostinho até a Escolástica e nos períodos posteriores. A beleza do corpo consiste nessa cultura, portanto, nas proporções, pois “as proporções do corpo refletem a harmonia da criação divina e o vínculo entre o microcosmo e o macrocosmo” (ARASSE, 2008, p. 547).

3.5 Symmetria, proportio, eurythmia e decoro

Conforme já aludido no capítulo anterior, Nunes usa em sua seção sobre *symmetria* a teoria de quatro tratadistas — Juan de Arfe, Daniele Barbaro, Vitruvius e Albrecht Dürer. Na introdução de sua seção, Nunes define *symmetria* como “*proporssão conveniente, que há nas partes, & membros humanos*” (NUNES, 1982, p. 91). Mas qual o significado de *symmetria*? Nunes se apropriaria desse termo da forma correta? Qual seria origem do termo *symmetria*? Há outros termos empregados nessa teoria sobre a medida do corpo humano? De certa forma alguns termos empregados na teoria das medidas do corpo humano possuem um problema com relação à tradução. A maioria dos termos utilizados nesta matéria sofreram modificações, rebatendo diretamente em seus significados. Em seu tratado, Nunes adota o termo *symmetria* a partir do texto de Plínio: “*autor della (como diz Plinio, lib.32.cap. 8 foy Polycleto*”. (NUNES, 1982, p. 91). De acordo com Ana Paula Pedro (2014), “Plínio atenta para o fato de não existir um termo em latim que corresponda exatamente à *symmetria* grega” (PEDRO, 2014, p. 127).

Renata Morais (2014) não acredita que Nunes tenha compreendido a diferença entre “proporção” e “*symmetria*” proposta pelo arquiteto Vitruvius. Segundo a pesquisadora, *symmetria* é em sua essência o princípio estético “o qual privilegia a relação recíproca entre os membros e a harmonia entre as partes e o todo. Em contrapartida, a *propotio* diz respeito

ao método pelo qual as relações harmoniosas, que a *symmetria* define, são pensadas em uma tela, ou bloco de mármore” (MORAIS, 2014, p. 180). Entretanto, a relação entre os termos que são empregados nos estudos da métrica do corpo humano são um tanto complexas a nosso ver para julgar que Nunes o tenha empregado de forma inadequada. Exemplo disso, quando nos debruçamos sobre os tratados que foram referência para Nunes, apuramos termos como *proportion* em Arfe, *mensura* em Barbaro e *symmetria* em Dürer.⁷⁸ Todavia, as demonstrações de Nunes também não se empregam ao termo proporção definido por Morais.

De acordo com Ana Paula Pedro (2014), o termo *symmetria* emerge na extensão figurativa por meio das obras de Policleto, principalmente por meio de seu tratado *Kanon*. No tratado de Vitruvius, é possível encontrar muitos outros termos além de proporção e *symmetria*, entre eles, *eurhythmia* e *decoro*. Alguns desses termos serão empregados por outros tratadistas e aparecem também em textos teológicos e filosóficos. Não se pretende entrar aqui no campo da tradução; todos esses termos sofreram mutações ao longo do tempo e alguns se modificaram bastante com relação ao seu uso original. Entretanto, como todos esses conceitos estão intimamente ligados à teoria da proporção humana, é necessário compreender um pouco as diferenças e semelhanças entre eles. Mesmo conduzindo para esse tipo de reflexão, não seria adequado dizer que este ou que aquele termo seja mais ou menos certo a uma determinada situação. Conforme observado no capítulo anterior, não podemos julgar o século XVI, no qual Nunes estava inserido, como um ambiente homogêneo como se todas as línguas vernáculas estivessem estabelecidas. Devemos ter em mente que justamente naquele momento as línguas vernáculas começavam a se “organizar” e “padronizar”, e um dos fatores contribuintes para tal foi o crescente número de textos vernáculos e principalmente com a contribuição da cultura impressa.

Panofsky (2012) considera que, dentre o grande número de termos, *symmetria* é o mais difícil de definir. Sobretudo quando pensado em comparação com *proportio* (ou proporção), devido ao fato de que esses termos continuaram em uso e tiveram modificações assumindo significados diferentes. Em sua tradução comentada dos dez livros de arquitetura de Vitruvius (2007), o tradutor M. Justino Macie optou por traduzir o termo *symmetria* como “comensurabilidade”. Para Macie, Vitruvius aproxima o termo *symmetria* da ideia de *commodulatio*, que no caso seria um “sistema proporcional de medidas”, tendo, assim, adotado em sua tradução o termo comensurabilidade. Sobre o significado de

⁷⁸ As versões em latim e em toscano do tratado de Dürer utilizam o termo *symmetria*. A versão em tedesco utiliza o termo *proportio* — *Vier Bücher von menschlicher Proportion*.

comensurabilidade, entende-se como aquilo que admite uma medida comum, o termo aparece no Livro V do matemático grego Euclides, e com relação com a matemática (VITRÚVIO, 2007). As observações e traduções de Macie são muito importantes no que diz respeito ao entendimento do texto vitruviano, entretanto, para o presente capítulo adotaremos apenas o termo *symmetria* que já nos traz muitos grupos de interpretação e teorização sobre o estudo da construção da figura humana.

No capítulo 2 do Livro 1, Vitruvius define que *symmetria* “consiste no conveniente equilíbrio dos membros da própria obra e na correspondência de uma determinada parte, dentre as partes separadas, com a harmonia do conjunto da figura” (VITRÚVIO, 2007, p. 76). A definição aproxima-se do conceito elaborado por Panofsky (2004) sobre proporções “objetivas”. Segundo Panofsky, o estudo das proporções possui uma grande diversidade de “caminhos”. Poderia se chegar a uma relação matemática das medidas do corpo através da divisão do todo, ou a partir da multiplicação de uma unidade, o “esforço de determina-las poderia ser guiado por um anseio de beleza, bem como por um interesse pelas ‘normas’ ou, enfim, por uma necessidade de estabelecer uma convenção” (PANOFSKY, 2004, p. 91). Ou seja, cada teoria das proporções guia-se conforme a função e necessidade que se deseja atingir. Com isso Panofsky (2004) conceitua dois tipos de proporções, as “objetivas” e as “técnicas”. Proporções “objetivas” teriam relação com a antropometria, são as relações de medida de um corpo inerte, precede a atividade artística. Proporções “técnicas” teriam relação com os “refinamentos ópticos”, a *eurhythmia*, ela faz parte do processo artístico, do problema de como determinar a escala das partes do corpo na tela que será pintada ou no material que será esculpido, ou gravado.

Para Panofsky (2004) as diferenças entre os termos *symmetria* e *proportion* consistem que, enquanto a *symmetria* pode ser definida como um princípio estético, a *proportion* é o método técnico no qual as relações harmoniosas da *symmetria* são postas em prática. Por essa definição, os termos parecem se complementar de forma que, a *symmetria* consiste na medida harmoniosa entre as partes. E a proporção, como aplicação matemática, consiste na relação entre as medidas. Por exemplo, tomando uma *symmetria* em que a cabeça seja a oitava parte do corpo ($1/8$): dividindo o homem ao meio ($1/2$), os órgãos genitais serão o centro do corpo, note que, tendo dividido o homem ao meio (do pênis para cima e do pênis para baixo), cada uma das partes do homem terá a mesma medida. Dividindo a parte de cima por sua vez ao meio, o centro serão os mamilos, então da cabeça até os mamilos a medida é de $1/4$. E, por fim, dividindo essas últimas partes, da cabeça até os mamilos, em duas partes, terão a medida

de 1/8 com relação à medida total do corpo, esse 1/8 será do topo da cabeça até o fim do queixo. Existe uma proporção entre essas medidas, pois da cabeça até os mamilos é a medida de 1/4 do corpo, dos mamilos até os órgãos genitais, também é a medida de 1/4; da cabeça até os órgãos genitais terá portanto 2/4 que é o mesmo que 1/2. O mesmo acontece com a medida da cabeça, que, sendo 1/8 do corpo, da cabeça até os órgãos genitais contém 4 cabeças, 4/8 que é proporcional à metade do corpo ($4/8 = 1/2$).

Segundo Panofsky (2004), a teoria clássica das proporções utilizada pelos gregos estabelecia uma relação entre os “membros anatomicamente diferenciados e distintos um dos outros, e o corpo inteiro” (PANOFSKY, 2004, p. 102), isso significa que a teoria dos gregos não estabelecia um módulo absoluto. O pesquisador chega a essa conclusão através da análise do texto de Galeno que declara que a beleza consiste na proporção de “um dedo para outro, de todos os dedos para o resto da mão, do resto da mão para o pulso, desses para o antebraço [...]” (GALENO apud PANOFSKY, 2004, p. 101), o que demonstra uma diferenciação orgânica. É a partir de um determinado tamanho de uma parte do corpo que se define a medida do homem. Segundo Panofsky esse mesmo método de relacionar as dimensões entre si será empregado posteriormente por Dürer. Conforme é possível observar, a *symmetria* e a proporção são, portanto, uma relação harmoniosa definida matematicamente entre os membros do corpo. Entretanto essa relação só irá existir em um corpo estático, é uma relação antropométrica. Mas para a aplicação dessa harmonia, na pintura, escultura e arquitetura, era necessário o ponto de vista do espectador, e assim entramos no campo da *eurhythmia*.

Panofsky (2004) indica que a *eurhythmia* “depende da aplicação apropriada dos ‘refinamentos ópticos’ que, aumentando ou diminuindo as dimensões objetivamente corretas, neutralizam as distorções subjetivas da obra de arte” (PANOFSKY, 2004, p. 105). No tratado de Vitruvius o termo *eurhythmia* é definido como “*forma exterior elegante e o aspecto agradável na adequação das diferentes porções*” (VITRÚVIO, 2007, p. 75) é verificada quando há uma justa proporção entre altura com relação, à largura e comprimento. A *eurhythmia* é necessária quando a *symmetria* não é capaz de expressar a figura de maneira correta para o espectador. Na arquitetura ela é empregada levando em consideração o ponto de vista do “espectador”, criando, por exemplo, uma maior distância entre colunas de um templo, à medida que elas se distanciam do espectador. Com relação à pintura, um corpo em movimento precisa ser representado com proporções diferentes daquelas que conhecemos do corpo inerte, os braços já não possuem a mesma medida, nem o tronco, nem as demais partes do corpo.

Conforme aludido, Nunes escreve como significado de *symmetria*, a “porposição conveniente, que há nas partes, & membros humanos” (NUNES, 1982, p. 91). Até o momento foi possível pensar sobre o significado de *symmetria*, *proporção* e *eurythmia*. Mas o que significaria “proporção conveniente”, o que quer dizer conveniente? É possível que significado de conveniente no tratado de Nunes esteja ligado ao termo “decoro”. Segundo Rodrigo Bastos, “em sua gênese antiga, o decoro [...] designava ‘o conveniente’, o que convém’ [...]” (BASTOS, 2009, p. 41). Ana Paula Pedro (2014), explica que o “decoro implica mostrar-se convenientemente e consta da manifestação exterior da *virtù*, de modo a individualizar os diferentes seres” (PEDRO, 2014, p. 263). O decoro seria uma associação entre a conveniência e a virtude. Em seu tratado, Vitruvius (2007) exemplificou que decoro na arquitetura seria, por exemplo, aos deuses Minerva, Marte e ao semideus Hércules, levanta-se templos dóricos, devido à força, e a Vênus, Flora e às Ninfas das Fontes, os templos devem ter características do coríntio, devido à delicadeza, “os templos a elas levantados se revestem de uma justa conveniência, sendo mais gráceis e floridos, assim ornados de folhas e de volutas” (VITRÚVIO, 2007, p. 77).

O significado de *decoro* no contexto pós-Trento recebe uma conotação moral. Os preceitos iconográficos descrevem o que é conveniente para a pintura de um determinado tema. No tratado de Nunes, essa atribuição moral dada ao termo decoro é inexistente. Grosso modo, pode-se dizer que o sentido se mantém, “pessoas em diferentes circunstâncias, com diferentes posições e idades, nos diferentes lugares e momentos não devem receber o mesmo tipo de palavras e ideias, tão pouco de gestos” (PEDRO, 2014, p. 262). Uma das questões é com relação à visão da nudez. O Cardeal Frederico Borromeo (1564-1631) escreveu em seu tratado *De pictura sacra* (1624) que o decoro é a qualidade que proporciona prazer nas pinturas. Para Borromeo o decoro dependia em parte da evitação da nudez, para o Cardeal, a nudez é desnecessária e inadequada para a verdade dos ensinamentos da Igreja.⁷⁹

Arasse (2008) explica que o desenho do nu foi ampliado a partir da Renascença, entretanto, sempre devia estar associado a um tipo de imagem, como a ninfa, ou uma alegoria, de modo a justificar a nudez. Na iconografia cristã são muitos os temas onde foi possível encontrar espaço para a nudez. Nas histórias do antigo testamento, como a criação de Adão e Eva, e também nas histórias dos santos como São Sebastião. Mas aos poucos vai encontrando outros espaços como a do Cristo crucificado, e Davi e Golias. Entretanto, segundo Arasse

⁷⁹ Tradução livre do trecho: “*Decorum [...] depends partly on the avoidance of nudity. Nudity is of necessity unsuited for truth of a church teaching*” (BORROMEIO, 2010, p. 21).

(2008), a ampliação da nudez para dentro de temas sacros cria um fenômeno paradoxal, pois “longe de incitar à devoção como podia fazê-lo antes, o tratamento artístico ‘moderno’ do corpo nu suscita, no fiel ou no devoto, um efeito que desvia a imagem de sua função” (ARASSE, 2008, p. 555).

O tema da nudez foi debatido no Concílio de Trento, a nudez foi então proibida nas igrejas. O Cardeal Borromeo adverte aos artistas que se o renomado pintor Grego, Apelles, vivesse naqueles tempos, “ele não pintaria santos homens e mulheres com o mesmo traje com que vestia esses deuses sem sentido, mas iria instaurar dignidade, decoro e circunstâncias contemporâneas” (BORROMEIO, 2010, p. 23)⁸⁰. É certo, embora o estudo das proporções tenha gerado ilustrações com figuras nuas nos tratados, essa não era tida como ofensivas. Mesmo assim, Pacheco, em seu tratado, na seção sobre as partes do desenho, afirma que não é necessária para seu livro a exibição de uma figura nua em três perfis, pois desta já existem muitos desenhos, e recomenda ao leitor que recorra a Arfe e a Dürer.⁸¹ Não se pode atribuir à ausência de figuras humanas nuas no tratado de Pacheco a um aspecto moral, tal qual se deu com relação à condenação de figuras nuas dentro de templos e igrejas. No entanto, uma vez que a nudez recebe essa conotação moral, sendo condenada sua representação em ambiente religioso, não era necessário para o artista do final do século XVI, o estudo direto da natureza, sobretudo porque “grandes mestres” já o haviam feito.

3.6 A teoria das proporções em *Arte da Pintura*

Conforme aludido, as formulações de Nunes sobre a construção do corpo humano restringem-se a um sistema métrico do corpo engessado em uma ordenação matemática à maneira de cada mestre. A seção *Das partes, em que se devidem hum corpo humano, no Pintura, & Escultura* (NUNES, 1982, p. 91), é dedicada a essa matéria. Ao confrontar o conteúdo de *Arte da pintura* referente à representação do corpo humano com os tratados de lhe serviram como fonte teórica, percebe-se que Nunes simplesmente compila muito resumidamente o que lhe parece ser essencial para o entendimento do leitor. Lembremos que no prólogo, Nunes alerta que escreve para os iniciantes. Nunes restringe-se à divisão do corpo humano em cabeças, o ponto de onde parte a medida e o fim, e a divisão da cabeça ou rosto.

⁸⁰ Tradução livre do trecho: “If Apelles were alive today he would not paint male and female saints in the same attire with which he clad those meaningless gods but wouldddd instaed cosider dignity, decorum, and contemporary circumstances.”

⁸¹ Tradução livre do trecho: “Y aunque es cosa sabida, que no carezco tanto de la noticia del Debuxo, que pueda rehusar poner en esse libro, una figura desnuda por tres perfles, en que señalar los medidas, y en que formar los musculos ciertos de la Anatomia” (PACHECO, 1649, p. 243).

Com relação à divisão do corpo humano as prescrições de Nunes não se diferem do que é possível encontrar nos tratados de Vitrúvio ou de Daniele Barbaro. Entretanto, quando comparado com os tratados de Arfe e Dürer, revela certa “pobreza”, tanto no que diz respeito às ilustrações, quanto, sobretudo, ao volume de informações, ou melhor, ausência dela, da teoria das proporções humanas. É preciso lembrar que com relação a esses últimos Nunes apresenta um posicionamento teórico oposto, Dürer e Arfe são observadores do mundo natural, e seus tratados são reflexos desse estudo. Do ponto de vista de enunciados amplos, não há em *Arte da pintura* grandes diferenças com relação aos temas dos outros tratados da época, todavia, em uma visada mais próxima, é flagrante a falta de detalhamento em seu método de representação da figura humana e sua noção de *symmetria*, o que nos leva a supor não apenas uma grande distância de uma reflexão teórica complexa como de um domínio da prática do desenho.

Vejamos como Nunes expôs a relação de medidas do corpo humano a partir de cada tratadista: Juan de Arfe, Daniele Barbaro, Vitrúvio e Albrecht Dürer (Tabela 3):

	Arfe	Barbaro	Vitrúvio (com observações de Mario Equicola)	Vitrúvio (com observações de Barbaro)	Dürer
Corpo masculino	10 rostos	8 rostos (divisão pelo dedo polegar)	10 partes	10 partes	9 rostos
Corpo feminino	10 rostos	-	7 ou 8 rostos.	-	9 rostos (com as advertências de Arfe)
Corpo infantil	5 rostos	-	-	-	-

Tabela 3 — Relação da divisão do corpo humano conforme descrição em *Arte da pintura* de Filipe Nunes.

Na subseção *Symmetria de João Darfe*, Nunes indica que a figura humana possui dez rostos, sendo a medida de um rosto desde o nascimento do cabelo até a ponta da barba. A partir desta medida, a metade do corpo se dá até o nascimento das pernas. Essa medida corresponde aos órgãos genitais, na proporção vitruviana o pênis será a parte que fica no centro do corpo humano, quando inscrito no quadrado, e o umbigo quando inscrito no círculo. Na teoria das proporções há certa divergência entre a divisão do corpo por “rostos” ou “cabeças” e sobre qual ponto define a metade do corpo humano. Entretanto, na exposição da teoria de Arfe, a definição de rosto segue a proposta vitruviana. Arfe acrescenta à medida do homem um terço para cima da testa onde se observa os cabelos (Figura 8 e Figura 9). A proporção dos meninos é a metade da medida do homem adulto, entretanto, nota-se que a definição de rosto para o corpo infantil é diferente “*da barba até o alto da cabeça*” (NUNES, 1982, p. 93), sem o acréscimo de um terço. Já na *Symmetria de Daniel Barbaro*, o total do

corpo é equivalente a oito rostos, sendo o rosto dividido por quatro dedos polegares. Essa divisão por oito está também presente em Vitrúvio, entretanto são as divisões do corpo pela medida das cabeças e não do rosto.

No tratado de Vitrúvio (2007), o arquiteto romano define em seu terceiro livro, a proporção como a relação modular na qual se define o sistema simétrico que será empregado. Vitrúvio segue então com as proporções do corpo humano a seguir:

1/10	O rosto (desde o queixo até o alto da testa)
1/10	A mão (desde o pulso até a ponta do dedo médio)
1/8	A cabeça (do queixo até o cocuruto da cabeça)
1/6	Da parte superior do peito até a raiz dos cabelos
1/4	Do meio do peito ao cocuruto da cabeça
1/6	O pé
1/4	O antebraço (o cúbito)
1/4	Largura do peito

Tabela 4 — Proporção vitruviana.

De acordo com Panofsky (2004), as proporções apresentadas no tratado de Vitrúvio apresentavam certa contradição com relação à medida do rosto e da cabeça — 1/10 e 1/8 do corpo — com as medidas que descrevem a distância entre a parte superior do peito até a raiz dos cabelos e a distância entre o meio do peito até o cocuruto da cabeça — 1/6 e 1/4 do corpo. Panofsky explica que na Renascença italiana, teóricos das artes como Leonardo da Vinci, introduziram várias correções para as medidas vitruvianas. Partindo destas observações de Panofsky, imaginamos que essa “contradição” poderia se dever ao fato de que, a relação das medidas 1/8 e 1/4 são proporcionais. Pois 1/8 a medida da cabeça (que vai do queixo até o cocuruto), e 1/4 a medida do meio do peito até o cocuruto. A relação de 2 cabeças termina no meio do peito e torna-se 2/8 que é igual a 1/4. Entretanto não é possível a mesma relação de 2/10 para 1/6 (a medida de dois rostos não equivale à medida que vai da parte superior do peito até a raiz dos cabelos).

A subseção que causa mais curiosidade no tratado de Nunes é a *Symmetria de Alberto Dureiro*. Nunes inicia a subseção afirmando que a *figura B* do tratado de Dürer lhe pareceu mais conveniente — “*Alberto Dureiro no primeiro livro de sua Symmetria na figura B. segunda me pareceo mais conveniênte, & melhor que todas as mais que uza*” (NUNES, 1982, p. 98). Entretanto Nunes considera que a repartição de Dürer não se deixa bem entender, daí a necessidade de transcrevê-la tal qual está escrita, para que o leitor constate a verdade em sua afirmação. A partir da tradução do trecho transcrito por Nunes, nos foi possível analisar

algumas questões relevantes.⁸² A primeira coisa a se considerar é que o trecho transcrito por Nunes não parece corresponder à *figura B segunda* escolhida pelo dominicano. Na verdade, a figura escolhida por Nunes segue o mesmo princípio proporcional, entretanto, apenas com base nesta figura seria mais difícil compreender o trecho transcrito. A segunda constatação é que a divisão do corpo humano feita por Dürer não era a mais convencional entre as teorias. Ao contrário do que os outros tratadistas apresentam, Dürer promove sua teoria com base em uma “régua”.

No início de seu tratado, Dürer explica que para fazer um retrato da figura humana, o artista deve primeiro traçar uma régua que defina o tamanho total que terá o corpo. A partir daí, Dürer orienta o leitor a dividir a linha em duas partes e assim sucessivamente:

La linea, che dimostra la grandezza di questa figura, si deve dividere diligentemente prima in due parti, dipoi in tanti [...]. Tutte queste parti deono essere proportionate a quella lunga linea [...]. (DÜRER, 1594, fol. 1.)

A linha que demonstra a magnitude desta figura, deve dividir cuidadosamente pela primeira vez em duas partes, depois em muitos,[...]. Todas essas partes devem ser proporcionais àquela linha longa. [Tradução livre do trecho.]

Esse é o princípio da proporção áurea e também remete à teoria vitruviana, na qual a metade do corpo se dá no início das pernas, e a metade das pernas, por exemplo, serão os joelhos. O que podemos compreender até o momento do texto de Dürer é que essa sequência de divisões é a proporção longitudinal que rege todos os grupos de corpos adultos que são desenhados por ele no tratado. Os corpos irão variar, portanto, nas medidas horizontais, o que provoca a aparência de mais longilíneos ou achatados.

Transcrevemos aqui a tradução do trecho transcrito por Nunes em *Arte da pintura*. As figuras e Figura 21 seguem a descrição das medidas. Para uma melhor orientação foi feita uma intervenção na tradução do texto e nas figuras, apresentado cada medida de uma cor (a cor de cada fonte do texto possui uma linha correspondente). Observe que foram necessárias ao menos três imagens para o entendimento do trecho transcrito. O trecho encontra-se incompleto e não resume o tratado de Dürer, descrevendo o tamanho de cada medida do corpo com base na “régua” que o leitor deveria já ter (a régua que é dividida cerca de 50 vezes). A primeira parte da transcrição pode ser acompanhada pela imagem que contém a figura humana de costas (Figura 21), note que além das régua numeradas há também uma sequência de palavras em latim que correspondem às partes do corpo humano como, nariz (*nasus*),

⁸² Por meio de uma parceria com a professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, Dra. Charlene Martins Miotti, foi possível obter uma tradução do texto transcrito por Nunes e, assim, projetar as possíveis impressões que o dominicano poderia ter sobre o tratado de Dürer.

púbis, etc. Duplicamos essas réguas para a Figura 20, para critério de comparação. Nota-se que elas coincidem com as linhas que dividem a figura horizontalmente. A segunda parte da transcrição trata da media dos braços e pode ser acompanhada pela Figura 20.

Assim medirás o comprimento dos membros. Da parte dianteira da cabeça (chamado de “bregma”⁸³) até a parte mais alta do meio da clavícula: uma seja a décima parte e a outra a décima-primeira. Até o ponto mais alto dos ombros, duas (partes). 11. Até a parte mais baixa do queixo, uma (parte). 7. O ponto mais alto do topo da cabeça é a média entre a parte dianteira e a fronte (testa). Do queixo até das raízes do cabelo, uma décima (parte). Se tiveres dividido essa parte em três seguindo tais medidas, desenharás em primeiro lugar a testa, em segundo os olhos e o nariz, em terceiro a boca e o queixo. Da clavícula até o centro do peito, uma (parte). 30. Sob as axilas, uma (parte). Até os mamilos, uma (parte). 10. Debaxo das mamas, uma (parte). 8. Até os músculos lombares, duas partes. 11. Dos músculos lombares até o umbigo, uma (parte). 40. Até a curva dos quadris, uma (parte). 30. Até a parte mais baixa das coxas, uma (parte). 10. Até as partes pudendas (genitálias), uma (parte). 8. Até a extremidade da glande, uma (parte). 6. Até a parte mais baixa das nádegas, uma décima parte e uma décima-primeira. Da parte mais baixa das nádegas até onde, na mulher, quase são fendidas, isto é, até a metade do fêmur, uma (parte). 18. Da sola (do pé) até o ponto mais baixo do calcanhar, uma (parte). 28. Da sola até a curva do pé, uma (parte). 20. Partindo do meio do joelho até acima dele, faça-se uma (parte). 21. Também abaixo dele, uma (parte). 40. Até a parte mais baixa da panturrilha mais externa, façam-se duas (partes). 19. Da mais interna, uma (parte). 8.

Medida dos Braços [Figura 20]

Do ombro, na verdade, do lugar onde seu vértice é conectado à clavícula até o cotovelo, duas (partes). 11. As outras partes, do ombro até as últimas articulações, uma (parte). 10. Do cotovelo até as pontas dos dedos, uma (parte). 4. Das pontas dos dedos retos até a extremidade da mão, uma (parte). 10. Entretanto, em uma 9 prolongar-se não é deselegante se por acaso a alguém assim agrade.⁸⁴

⁸³ *Anat.: área da superfície do crânio onde se encontram as suturas sagital e coronal.* (Anotação de Charlene Martins Miotti.)

⁸⁴ Por meio de uma parceria com a professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, Dra. Charlene Martins Miotti, foi possível obter uma tradução do texto transcrito por Nunes e, assim, projetar as possíveis impressões que o dominicano poderia ter sobre o tratado de Dürer.

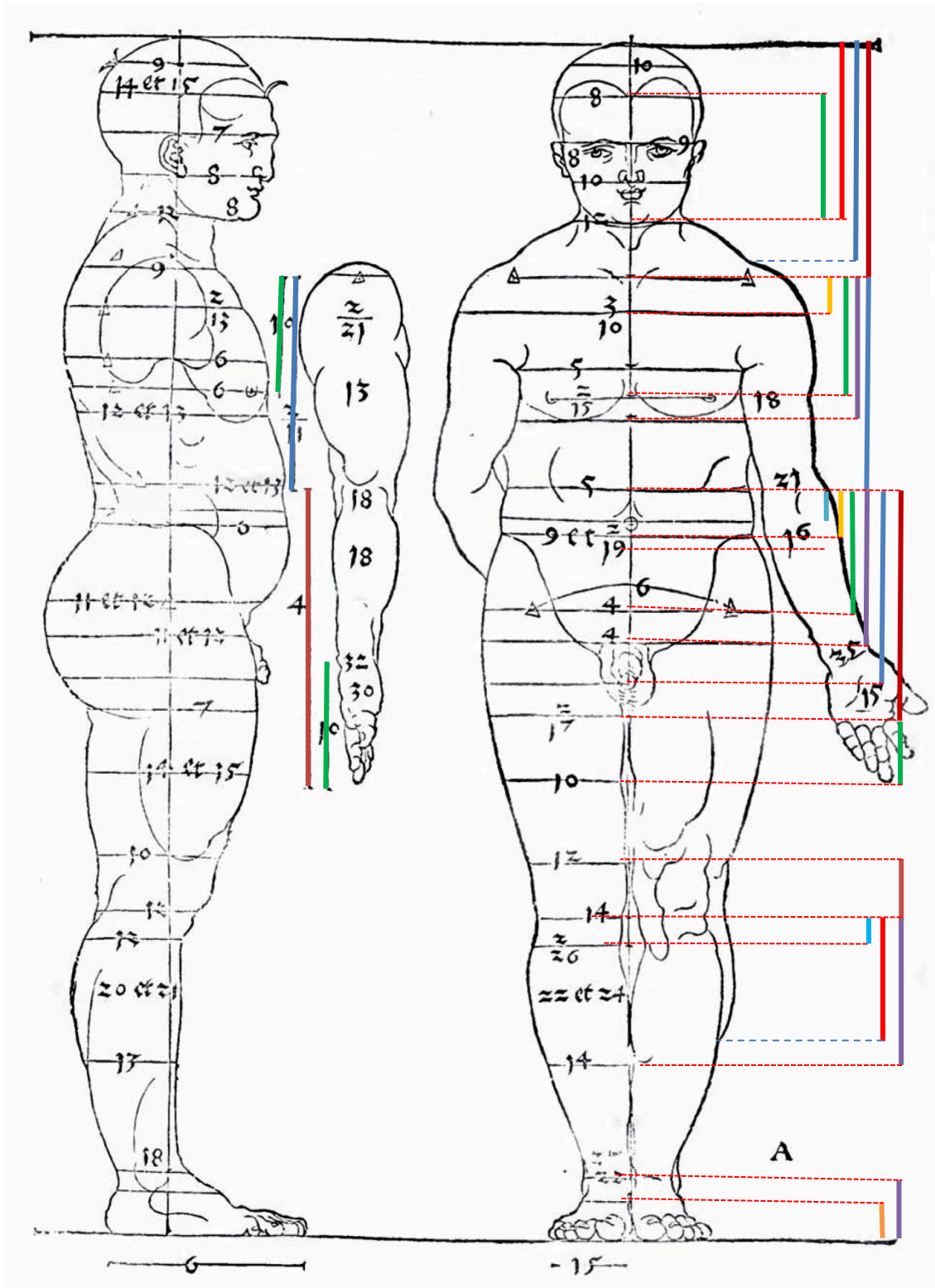


Figura 20 — Figura humana “A” de Albrecht Dürer (DÜRER, 1534).

Altitudines membrorum virilium.

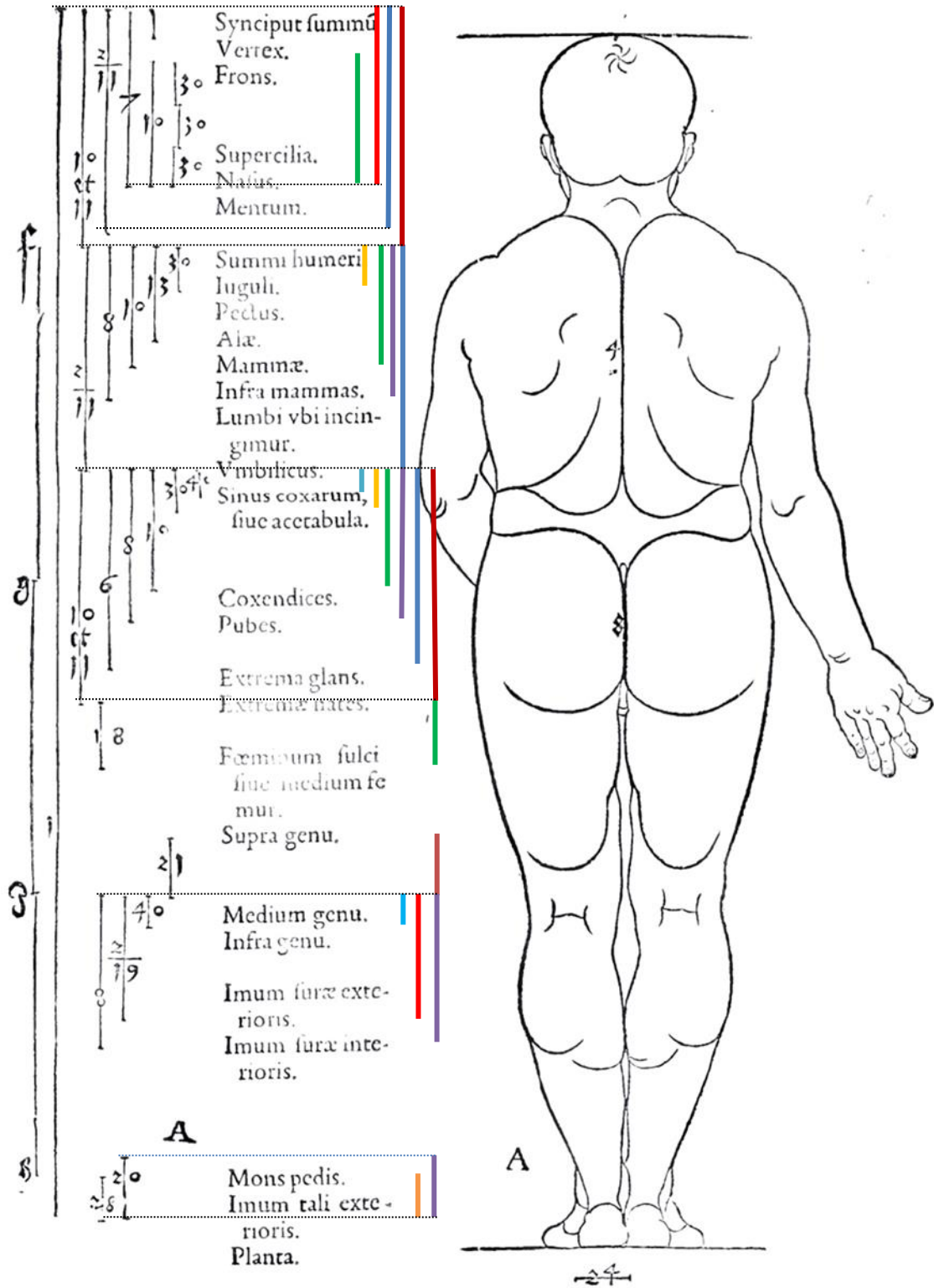


Figura 21 — Figura humana "A" (costas) de Albrecht Dürer (DÜRER, 1534).

Constatamos então por meio dessas comparações dois fatos importantes. O primeiro é que a forma como o tratado de Dürer apresenta sua teoria da proporção humana não era usual entre os tratadistas. Parece ser inviável a Nunes traduzir em seu tratado uma teoria como a de Dürer, tal qual havia feito com relação aos outros tratadistas. Entretanto, conforme aludido no capítulo anterior, o pintor alemão ainda se faz necessário como fonte importante de autoridade. Podemos especular sobre a possibilidade de que Nunes não tivesse obtido a erudição necessária para a leitura de um tratado em latim? Certamente de todos os tipos de textos escritos em latim, àquele que é uma tradução em latim do alemão devesse apresentar maiores dificuldades. Mesmo Daniele Barbaro, que sabemos ter sido um homem de grande erudição, formado na Universidade de Pádua, quando cita Dürer em seu *Della perspectiva* (1563) não se detém em promover maiores explicações.

Ainda na subseção *Symmetria de Alberto Dureiro*, após a transcrição do trecho em latim, Nunes escreve: “*mas eu usando da licença que ele dá aos que quiserem repartir as suas figuras de outro modo reparto assi a sua segunda figura*” (NUNES, 1982, p. 99). A partir desse ponto, Nunes traria então uma nova divisão para a figura de Dürer. Ele a divide em nove rostos. Mas qual seria a referência do dominicano para essa divisão em nove rostos? Conforme é possível observar na Tabela 3, nenhuma das outras fontes teóricas de Nunes utilizam essa divisão por nove. Teria Nunes lido o tratado de Dürer? A tentativa de encaixar a divisão de Nunes na figura de Dürer pode ser um erro tal qual acontece quando força-se a encaixar a proporção áurea em qualquer pintura europeia do século XV. Mas qual a origem dessa divisão da figura humana em nove partes?

Segundo Panofsky (2004), na teoria bizantina das proporções “as dimensões do corpo como aparecem em um plano [...] eram expressas em comprimentos de cabeça, ou, mais exatamente de face” (PANOFSKY, 2004, p. 110). Panofsky afirma que essa divisão do comprimento total do corpo em nove unidades, sendo uma unidade equivalente à medida do rosto está presente no *Manual do pintor do Monte Atos*. Para o pesquisador, o cânone de Monte Atos embora tenha recebido influência de fontes italianas em suas edições sobreviventes, a “maior parte do conteúdo básico do documento parece remontar à prática da Alta Idade Média” (PANOFSKY, 2004, p. 112, vide nota 29). As proporções do corpo humano no cânone do Monte Atos, conforme aludido, divide o corpo em nove rostos, sendo que para três rostos destinados ao torso e quatro para as pernas (dois para a parte de cima e dois para a parte de baixo). Ainda, para completar o comprimento total do corpo, são acrescentados “1/3 ao topo da cabeça, 1/3 à altura do pé e 1/3 ao pescoço” (DAS

HANDBUCH DER... apud PANOFSKY, 2004, p. 112). Para o comprimento do antebraço, braço e das mãos, o cânone destina para cada parte a medida de um rosto, e a largura da metade do peito teria $1 \frac{1}{3}$.⁸⁵

As medidas escritas no cânone do Monte Atos possuem similaridades com a divisão que Nunes escreve na subseção *Symmetria de Alberto Dureiro*. O tratadista também divide a figura em nove rostos, destinando três para o tronco e quatro para as pernas, sendo dois para as coxas e dois para as pernas. Nunes acrescenta as medidas de $\frac{1}{3}$ ao pescoço e $\frac{1}{3}$ a altura do pé, mas o outro $\frac{1}{3}$, que no Monte Atos é destinado à altura topo da cabeça, Nunes acrescenta do alto até o final das mamas. Nunes também acrescenta a medida das pernas de meio terço, para o tornozelo. O comprimento dos braços é, tal qual o cânone do Monte Atos, a medida de três rostos, desde o antebraço até a mão. Tais similaridades não demonstram, no entanto, que *Manual do pintor do Monte Atos* teria sido fonte para Nunes, mas sim, que, ao promover a divisão da figura “ao seu próprio modo”, o dominicano opta por uma divisão que segue os moldes bizantinos, talvez prática tradicional no mundo lusitano.

Ainda sobre a subseção *Symmetria de Alberto Dureiro*, é importante observar que uma “preferência” ao tratadista espanhol Juan de Arfe. No final da subseção o dominicano indica que com as mesmas medidas por ele escritas deve-se fazer a divisão das mulheres, entretanto, com as advertências de Juan de Arfe já referidas. O dominicano indica conhecer a divisão do corpo humano infantil de Dürer, mas considera melhor a divisão feita por Juan de Arfe — “*Não ponho aqui a repartição que faz dos meninos, porque melhor he a de João Darfe*” (NUNES, 1982, p. 100). Permanece a indagação sobre a preferência de Nunes pela divisão feita por Arfe em detrimento da de Dürer. A respeito disso, podemos levantar duas hipóteses. A primeira é a de que Nunes tenha tido dificuldades em compreender a teoria das proporções de Dürer. Tendo visto que, em vez de traduzir o tratado, como fez com os demais autores, Nunes promove outra divisão do corpo a partir da figura do tratadista alemão. A segunda hipótese é a de que Nunes tenha compreendido e tido mais afinidades com a teoria do espanhol Juan de Arfe, devido a uma proximidade linguística e cultural.

⁸⁵ Segundo Panofsky (2004) um pintor que possuiu bastante influencia da teoria bizantina e do cânone de Monte Altos foi Cennino Cennini. Salvo algumas diferenças, Cennini compartilhava do mesmo sistema, de acordo com Panofsky “esse cânone bizantino de 9 comprimentos de face penetrou na teoria da arte dos períodos sucessivos, desempenhando um papel importante até os séculos XVII e XVIII” (PANOFSKY, 2012, p. 113 vide nota 30). Dos outros tratados que revelam uma tendência de esquematização planimétrica, posteriores a Cennini, encontram-se Mario Equicola, Giorgio Vasari, Raffaele Borghini e Daniele Barbaro. Sobre Barbaro, Panofsky explica que, em *La pratica dela prospettiva*, “transmite — juntamente com o código vitruviano — um cânone ‘de sua própria autoria’ que, entretanto, difere do tipo bem conhecido das nove-teste [faces] apenas pelo fato de $\frac{1}{3}$ de uma *testa* [...] ser elevado ao *status* de um módulo e chamado de *pollice* (polegar)” (PANOFSKY, 2012, p. 113 vide nota 30). Como esse sistema de nove rostos diferencia-se do que foi convencionalizado por Policleto e Vitruvius com as frações ordenadas, Panofsky acredita que esse sistema tenha origens de algum cânone oriental.

A construção do corpo humano no *Arte da pintura* segue um preceito matemático que tem suas raízes na antiguidade clássica, com Policleto, pois produz a divisão do corpo a partir de uma parte do próprio corpo. Nunes apresenta a divisão à maneira de diferentes mestres, atitude típica do final século XVI, quando se julgava terem já sido estabelecidas todas as regras e preceitos da pintura. Contudo, vale salientar que nota-se forte influência de valores medievais da representação da figura humana em todo o tratado de Nunes. Seria expressão do ambiente intelectual e artístico em que vivia Filipe Nunes?

Considerações finais

O tratado *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* de Filippe Nunes é, pode-se dizer, um registro histórico de teorias e técnicas pictóricas que circularam no mundo Ibérico do final do século XVI e início do século XVII. Seu pequeno volume de informações sintetizadas é reflexo de um ambiente social em que a pintura não era tida como atividade intelectual. A formação dos artistas portugueses neste período se dava por meio das oficinas, em um sistema no qual o conhecimento oral e visual era passado de mestre a aprendiz. No entanto, o tratado busca apresentar a pintura como arte liberal. Ocorreram, nessa virada de século, grandes mudanças que foram muito significativas para o mundo português, como a integração entre Espanha e Portugal, devido a União Ibérica e, principalmente, os ecos e frutos gerados pela contrarreforma. É possível inferir que Filippe Nunes, imerso em todo este ambiente, sentiu a necessidade de escrever em um tratado seus conhecimentos sobre a pintura. Segundo Nunes, os motivos que o levaram a escrever o tratado foram, dentre eles, “*a falta há de quem trate esta matéria*” (NUNES, 1982, p.69). Nunes expõe aos leitores o fato de que a tratadística pictórica portuguesa era escassa, praticamente inexistente. Deve ser considerado que, mesmo Portugal tendo os manuscritos de Francisco de Holanda como legado anterior a Nunes, o dominicano não demonstra ter tido conhecimento desta tratadística. Foi desejo de Nunes movimentar a atividade pictórica portuguesa? É provável que sim, seu tratado é dedicado aos aprendizes, para que estes aprendam mais rapidamente o ofício. Talvez por uma experiência pessoal, Nunes ainda denuncia que redigiu seu tratado “*para q assi não custe tanto a os aprendises a quẽ ordinariamente os Mestres escondem os segredos da Arte*” (NUNES, 1982, p.69).

Nunes ingressa na ordem dominicana em idade madura, provavelmente próxima aos 20 anos de idade. É uma idade atípica e provavelmente lhe fora exigido certo domínio do latim, reza e canto. Não exerceu cargos altos dentro da hierarquia do mosteiro até a data de publicação do tratado, no entanto é possível especular sobre a erudição do tratadista. Nunes foi residente em dois mosteiros dominicanos que possuíam uma rica tradição intelectual, situados em cidades que proporcionavam essa circulação de conhecimentos – no caso, as cidades de Lisboa e Coimbra. No século XVI, a cidade de Coimbra abrigava grande número de colégios, entre eles o de São Tomás, que fazia parte do mosteiro dominicano. A julgar pelas fontes que cita em seu tratado, é possível constatar que nem todas são meras reproduções de fundo retórico de segunda ou terceira mão, havendo, portanto a possibilidade

do dominicano ter lido ao menos trechos dos livros de origem estrangeira. Quatro anos após a publicação de seu tratado, Nunes fora nomeado subprior do mosteiro de S. Domingos de Lisboa, o que demonstra certo prestígio do dominicano entre os seus.

Na posição de monge dominicano, o tratado de Nunes é envolto por valores tridentinos. A pintura é tida como arte rara e divina, na seção *Louvres da Pintura*, o dominicano reforça as virtudes da pintura de instruir, deleitar e mover. A seção *Louvres da Pintura* é praticamente uma tradução de textos do livro escrito pelo erudito espanhol Gaspar Gutierrez de los Rios, *Noticia general para la estimación de las artes y la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles*, publicado em Madrid em 1600. Assim, levanta-se mais uma observação a respeito do tratado de Nunes, a defesa sobre a liberalidade da pintura. Essa defesa segue os moldes tridentinos, mas sua “raiz” é, muito provavelmente, hispânica. Em 1560, Filipe II estabelece a sede de sua corte em Madrid, e em 1563 iniciou a construção do monastério de *El Escorial*. Tanto a construção do monastério, quanto a corte demandava pintores e outros artistas mais qualificados. Essa demanda promoveu a migração de pintores italianos para a Espanha e também promoveu a pintura local. Com o intercâmbio entre os artistas italianos e ibéricos, fomentou-se na Espanha do seiscentos um desejo pelo reconhecimento da pintura como atividade liberal. Segundo Serrão (1983), mais devido a uma necessidade econômica de livrarem-se dos encargos de ofício, do que por um entendimento da intelectualidade da atividade pictórica. O fato de Nunes usar como principal fonte de sua defesa da pintura um tratado espanhol reforça a ideia de integração entre Portugal e Espanha neste período. Também nos permite entrever que em *Arte da Pintura* os valores liberais da pintura têm uma origem hispânica e não lusitana. É necessário ter em mente que, a reivindicação do estatuto da pintura no tratado de Nunes, apresenta uma origem hispânica, entretanto isso não se configura como uma regra geral e uniforme em relação à formação dessas ideias dentro do território lusitano. Há uma notável necessidade de tradução por parte de Nunes dos conhecimentos e técnicas pictóricas estrangeiras, principalmente as hispânicas.

Conforme aludido, a formação do pintor em Portugal se dava através das oficinas, onde os pintores podiam habilitar-se em três diferentes modalidades, sendo que apenas a pintura a óleo recebia o título de liberal. Em *Arte da Pintura*, Nunes define a pintura como sendo a representação de uma forma lançada certas linhas e traços. Isso significa que a pintura é desenho, Nunes escreve que a pintura diferencia-se pelo modo de colorir em óleo, tempera e iluminação, mas é a mesma pelo “lineamento”, pois todos os modos de colorir guardam o

mesmo desenho. Nunes também escreve sobre as virtudes da pintura, demonstrando seu caráter liberal. É a partir deste ponto que encontramos os primeiros frutos do tratado. O discurso de Nunes em defesa da pintura serviu ao pintor Miguel da Fonseca para sua defesa de todos os modos de pintura, no ano de 1622. Fonseca protestava contra a cobrança de tributos aos pintores que não executavam a modalidade a óleo. E em relação aos preceitos técnicos ensinados por Nunes, como a mistura de pigmentos, estima-se que o *Arte da Pintura* tenha atravessado o atlântico, sendo encontrado evidências de sua existência e utilização pelos pintores coloniais. Foi o caso apresentado pela pesquisadora Santiago (2009), sobre indícios de que o pintor Xavier Carneiro (1765-1840) possuía um exemplar de *Arte da Pintura*, muito provavelmente, o tratado escrito por Filipe Nunes. As técnicas escritas por Nunes na terceira parte do tratado são muito significativas para a história da pintura. O *Arte da Pintura* é pioneiro em muitos aspectos, foi o primeiro tratado português a relatar técnicas como a construção de uma câmara escura com lente. E um dos poucos sobreviventes a descrever a construção da *tabula scalata*. Tecnologias vindas dos Países Baixos para o mundo Ibérico, muito provavelmente a partir do reinado de Carlos V. O alcance de um tratado impresso como o de Nunes é muito maior que o de manuscritos, é possível que as técnicas ensinadas em *Arte da Pintura* não fossem estranhas aos pintores do século XVI, mas certamente seriam úteis para os aprendizes.

Todo o tratado é dedicado aos aprendizes, no entanto, segundo o prólogo, dois assuntos podem servir aos mestres, a *perspectiva* e a *symmetria*. Justamente as duas matérias ligadas à matemática e ao desenho. Pode-se encarar uma crítica de Nunes aos mestres pintores que não dominam o desenho ao escrever que “*que ainda Pintores que sabem muyto bem colorir, os não sabem, dõde vem aver tantas imperfeições nas figuras*” (NUNES, 1982, p.69). E por isso o reforço da importância da *symmetria*, pois a través dela estes saberão executar bem uma figura. É válido lembrar que, de acordo com Pifano (2013), é provável que os pintores a óleo tivessem recebido as liberações dos encargos de ofício em Portugal, justamente por ser exigido destes, no exame de habilitação do ofício, a feitura de uma figura humana. O desenho da figura humana era a expressão máxima da pintura, e segundo Alberti todos os elementos contidos em um quadro deveriam derivar das medidas do homem. Essa concepção de Alberti a respeito das medias humanas advém das concepções contidas no tratado de Vitruvius em que o corpo humano é a base para toda a arquitetura.

O tratado *Arte da Pintura* de Filipe Nunes pode ser entendido como um manual básico para a pintura. Através do tratado de Nunes, o artífice poderia adquirir conhecimentos

primários para iniciar o ofício da pintura, como a mistura de pigmentos, alguns preceitos sobre perspectiva, o desenho da figura humana e noções sobre o virtuosismo da pintura. A seção que se dedica à divisão e medidas do corpo humano – *Das partes, em que se divide hum corpo humano, na Pintura, & Escultura* – tem como fonte a teoria de quatro tratadistas: Juan de Arfe, Daniele Barbaro, Vitrúvio e Albrecht Dürer. Conforme demonstrado nos Capítulos 2 e 3, é muito provável que Nunes tenha lido diretamente o tratado de alguma das fontes citadas, enquanto outras, como o caso de Vitrúvio, Nunes tenha adquirido conhecimento da teoria por uma fonte de segunda ou terceira mão. As teorias apresentadas por Nunes sobre a *Symmetria de João Darfe* (Juan de Arfe) são retiradas do tratado *De varia commensuracion para la Esculptura y Architectura* (1585), do escultor espanhol Juan de Arfe. Nunes traduz e resume as teorias do corpo humano masculino, feminino e infantil de Arfe. É possível notar uma afinidade de Nunes pela teoria de Arfe na subseção *Symmetria de Alberto Dureiro*, pois conforme já aludido, o dominicano deixa de apresentar as divisões do corpo à maneira de Dürer, por preferir a de Arfe. Nunes escreve nessa subseção que “*Não ponho aqui a repartição que faz dos meninos, porque melhor he a de João Darfe*” (NUNES, 1982, p. 100).

Há uma preferência de Nunes pela tratadística espanhola. O dominicano usou como fonte autores espanhóis em seus dois tratados, arte poética e arte da pintura. Aludindo inclusive em seu *Prólogo aos leitores* que prefere não trazer exemplos diferentes dos castelhanos “*por ser mais vulgar e também porque já pode ser que, se os buscara na língua portuguesa dos mesmo, não achara de toda a sorte*” (NUNES apud GOMES, 1996, p.23). Ou seja, caso se procure exemplos em língua portuguesa, não haveria de encontrar algo que superasse os tratados espanhóis? Percebe-se então uma maior afinidade de Nunes com os autores espanhóis, mas o nome mais citado no tratado *Arte da Pintura*, configurando-se assim, sua principal fonte, foi o Cardeal Daniele Barbaro.

O tratado *La pratica della perspectiva* (1569), foi uma das principais fontes de Nunes. Barbaro é citado nas seções *Que coisa seja sombra, & lux na Pintura, & donde se dão*⁸⁶, *Das partes, em que se divide hum corpo humani, na Pintura, & Escultura* (subseções *Symmetria de Daniel Barbaro* e *Symmetria de Vitruvio*)⁸⁷, *Pera fazer hum paynel do mesmo modo com duas figuras* (na subseção *Outra invenção destas figuras*)⁸⁸ e *Modo fácil para copiar hũa*

⁸⁶ NUNES, 1982, p.89

⁸⁷ NUNES, 1982, p.p.91-100

⁸⁸ NUNES, 1982, p.p.131-132

*cidade, ou qualquer cousa*⁸⁹. Segundo Renata Morais (2014), o tratado de Barbaro também fora fonte para a seção *Princípios da Perspectiva necessarios pera a pintura*⁹⁰. Devido ao volume de citações e as similaridades do texto, julgamos que o dominicano tenha obtido acesso direto ao *Della perspectiva*. O tratado de Barbaro fora uma fonte muito significativa para o *Arte da Pintura*, pois, é através deste tratado que Nunes escreve a construção de uma câmara escura. Não é possível afirmar os motivos concretos da escolha de Nunes pelo tratado de Barbaro. No entanto, sabe-se que Barbaro era uma fonte de autoridade, tendo desempenhado um papel político e religioso muito significativo no século XVI. Barbaro fora embaixador de Roma na Inglaterra, participou do Concílio de Trento, fora patriarca de Aquileia. Além disso é autor de várias obras como o tratado *Della perspectiva* e também fora tradutor de *Vitrúvio*. Formou-se na Universidade de Pádua, e tinha relações de amizade importantes como com a do Cardeal Granvelle. Todos esses fatores contribuem para a noção de que a fama de Barbaro não se restringisse ao território local e fosse bem quisto entre os religiosos de sua época e posteriormente. Das fontes de Nunes para a teoria das proporções vitruvianas, identificamos a utilização dos autores Daniele Barbaro (*Della perspectiva* – 1569) e Mario Equicola (*Di natura d'amore* – 1525).

A referência ao tratadista Albrecht Dürer por Nunes parece ter sido mais uma questão de dar ao tratado mais uma fonte de autoridade e erudição. Nunes não fora capaz de sintetizar a teoria do tratadista alemão como fez com as demais fontes. Em vez disso o dominicano propôs outra forma de divisão do corpo humano, a partir da gravura de Dürer. E esta divisão revela mais uma vez uma sobrevivência medieval no pensamento pictórico de Nunes, que, muito provavelmente advém de uma tradição portuguesa. A subseção *Symmetria de Alberto Dureiro* apresenta uma métrica do corpo humano que segue um modelo próximo ao bizantino que é encontrado por sua vez no *Manual do Pintor do Monte Atos*. Todas as gravuras de corpo humano do tratado *Arte da pintura* possuem aspectos formais que são mais familiares aos desenhos das figuras medievais, com pés que pendem para baixo e também a falta de apresentação de um escorço.

A construção da figura humana no tratado de Nunes revela traços de pouco estudo e observação da natureza. A própria posição do tratadista é a concepção de que a pintura é um dom divino e que as imagens produzidas pelo artista provêm desta ligação direta entre o humano e o divino, e não através da observação da natureza. É sim uma concepção

⁸⁹ NUNES, 1982, p.133

⁹⁰ NUNES, 1982, p.p.77-88

sobrevivente das ideias escolásticas medievais, mas que foram reforçadas no período pós-Trento.

Arte da Pintura de Filippe Nunes não se configura em um grande tratado e não traz nenhuma novidade em relação a teorias e técnicas pictóricas. No entanto, ele tem a sua importância para a história da arte e tratadística, pois reflete o cenário artístico lusitano do século XVI. O tratado também é pioneiro em trazer informações traduzidas para a língua portuguesa e existem fortes indícios de que ele tenha cruzado o atlântico, o que contribui para a ideia de que seu conhecimento tenha sido disseminado. Em relação a figura humana, a seção que trata da *Symmetria* ainda é pouco explorada entre os estudiosos de Nunes. A construção da figura humana, em relação ao estudo da métrica, teorias da proporção e *symmetria* ainda é um campo pouco explorado entre os pesquisadores brasileiros. Assim esta pesquisa tem pretensão de ser um ponto inicial para a exploração não apenas do tratado de Nunes, mas também da construção da figura humana.

Referências bibliográficas

AGUILAR, Jurandir Coronado. Cap. I: Monarquia hispânica e política americana. In.: *Conquista espiritual: a história da evangelização na Província Guairána obra de Antônio Ruiz de Montoya, S.I. (1585-1652)*. Premio Bellarmino 2001. Roma: Editrice Pontifica Università Gregoriana, 2002.

ARASSE, Daniel. A carne, a graça, o sublime. In.: CORBIN, A. COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges (org). *História do Corpo: da renascença às luzes*. Trad. Lúcia M. E. Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. P.p. 535-620.

BASTOS, Rodrigo Almeida. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). São Paulo, USP, 2009.

BAUMGARTEN, Jens. A teologia pós-tridentina da visibilitas e o Laocoonte. In.: MARQUES, Luiz (org). *A fábrica do antigo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. (coleção Palavra da arte) p.p. 205-219

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença*. Trad. Maria Cecília Preto R. Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991 (Oficina das artes; v.6).

BERBARA, Maria. Francisco de Hollanda e a “teoria artística” Michelangiana. In.: *II Encontro de História da Arte - Teoria e História da Arte: Abordagens Metodológicas - 2006*. Atas (online). Campinas, SP: Unicamp, 2006. P.p. 55-70. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/cha/eha/atasIIeha.html>>. Acesso em dezembro de 2016

BERNARDO, Luís M. *História da luz e das cores*. 2ª ed. Porto: Universidade do Porto, 2009.

BETHENCOURT, Francisco. As Visitas. In.: *Historia das Inquisições: Portugal, Espanha e Itália - Século XV-XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. P.p. 186-218.

De volta a luz: um olhar sobre a Collecção D. Thereza Christina Maria. 2010. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/projetos/200anos/therezaChristina.html>> . Acesso em 7 de abril de 2016.

BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BRAGA, Sofia. SERRÃO, Vítor. Um tratado desconhecido de Félix da Costa Meesen\1639-1712. In.: *ARTIS: Revista de História da Arte e Ciências do Patrimônio*. N.2, 2004.

BROWN, Jonathan. *Pintura Espanhola 1500-1700*. Trad. Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac & Naify. 2011.

BURKE, Peter. *O Renascimento italiano: cultura e sociedade na Itália*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

CALADO, Margarida. Desenhar o corpo: uma metodologia de ensino constante na arte ocidental. In: C. Azevedo Tavares (Ed.). *Representações do corpo na ciência e na arte*. Lisboa: Fim de Século, 2011. P.p.109-124

CANTÓN, F. J. Sanchez. *Los Arfes: escultores de plata y oro (1501 – 1603)*. Madrid: Saturnino Calleja, 1920. Disponível em: < <https://archive.org> >. Acessado em setembro de 2015.

CARVALHO, Lúcia Maria Ribeiro. A Construção do Convento de S. Gonçalo de Amarante In.: *Estudos em homenagem ao Professor Doutor José Amadeu Coelho Dias*. Vol 2. PORTO: Universidade do Porto, 2006. P.p. 51-66. Disponível em < <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4427.pdf>>. Acesso em março de 2016

CALAFATE, Pedro (dir.). *História do pensamento filosófico português*. Vol. 2: Renascimento e contra-reforma. Lisboa: Caminho, 2011.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de agudeza em Portugal*. 2004. Tese (Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas . Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000318262>>. Acesso em maio de 2016.

CHASTEL, André. O reino das imagens. In.: *Arte e humanismo em Florença na época de Lourenço o Magnífico: estudos sobre o Renascimento e o humanismo platônico*. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2012. P.p. 217 - 438

COELHO, António Borges. A imprensa. In.: *Na esfera do mundo: história de Portugal*. Volume IV. Alfragide: Caminho, 2013 (e-book)

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. In.: *Conservar Património*, Lisboa, 6, 2007, pp. 39-51. Disponível em < <http://revista.arp.org.pt/pt/revistas/6.html>>. Acesso em dezembro de 2015.

Daniele Barbaro (1514-70): in and beyond the text. St Andrews, Universidade de St Andrews, 1-21 Setembro 2014. Disponível em: < <https://arts.st-andrews.ac.uk/danielebarbaro/>>. Acesso em setembro de 2015.

DARNTON, Robert. História da leitura. In.: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p.p. 199-236

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Trad. Mario Sabino Filho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

Enciclopédia Católica Popular. Prior Velho: Paulinas. Disponível em: <<http://www.ecclesia.pt/catolicopedia/>>. Acesso em março de 2016.

FRANCASTEL, Pierre. Aspectos sociais da simetria do século XV ao século XX. In.: *A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Estudos 21). P.p. 171-201

GÉLIS, Jacques. O corpo, a Igreja e o sagrado. In.: CORBIN, A. COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges. *História do Corpo: da renascença às luzes*. Trad. Lúcia M. E. Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. P.p. 19-130.

GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Filipe Nunes, Arte Poética [1615]: Um Tratado maneirista de métrica*. Estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas. Dissertação (Mestrado em Letras). Coimbra: FLUC, 1996.

GOMES, Saul António. Os dominicanos e a cultura em tempos medievais: o caso português. In.: *Revista Biblos*. Vol 7. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009. p.p. 261-294. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14195/0870-4112_7_12>. Acesso em janeiro de 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HUTCHISON, Jane Campbell. *Albrecht Dürer: a guide to rearch*. New York: Routledge, 2013.

HSIA, Ronnie Po-chia. *La Controriforma: il mondo del rinnovamento cattolico (1540-1770)*. Trad. Elena Bonora e Carmen Menchini. Bologna: Società editrice il Mulino, 2009.

KLEIN, Robert. Pompônimo Gaurico e seu capítulo “Da perspectiva”. In.: *A forma e o inteligível: escritos sobre o renascimento e a arte moderna*. Trad. Cely Arena. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. (Clássicos; 13). P.p 219-286

KLEINER, Fred S. High renaissance and mannerism in northern Europe and Spain. In.: *Gardener's Art through the Ages*. Boston: Wadsworth Publisher, 2014. P.p 533-553

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. A figura humana. In.: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais*. Trad. Magnólia Costa. Vol.6: A figura humana. São Paulo: Ed. 34, 2004. P.p. 9-13

LARA, Silvia Hunold (org). *Ordenações Filipinas: livro V*. Introdução Silva Lara Hunoid. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LEÓN, Manuel Pino. Anamorfosis e imágenes reversibles descritas en la literatura española del Siglo de Oro. In.: *Actas del V Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2015)*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2016. (Coleção BIADIG - Biblioteca Áurea Digital), 36, Publicaciones Digitales del GRISO, pp. 119-136. Disponível em: <<http://dadun.unav.edu/handle/10171/42149>>. Acesso em Janeiro de 2017.

Livro das constituições e ordenações da ordem dos frades pregadores. Publicado por ordem de Frei Carlos Afonso Azpiroz Costa, Mestre da Ordem. Cúria Generalícia. Roma, 2010.

Disponível em: < <http://www.dominicanos.org.br/site457/arquivos/LCO2013.pdf>>. Acesso em dezembro de 2016.

LOUSA, Maria Teresa. *Francisco de Holanda e a Ascensão do Pintor*. 2013. Tese (Doutorado em Belas Artes, especialidade em Ciências da Arte). – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa.

MANDRESSI, Rafael. Dissecções e anatomia. In.: CORBIN, A. COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges. *História do Corpo: da renascença às luzes*. Trad. Lúcia M. E. Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. P.p. 411-440

MAÑOSO, Carlos Javier. La custodia processional de Ávila de Juan de Arfe (1571). In.: Simpósio 1/4-IX-2003, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Symposium, *A Religiosidad y ceremonias em torno a la eucaristia*, (Atas) San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-Maía Cristina, v.2, 2003, pp.803-838. Disponível em: <dialnet.unirioja.es>. Acesso em junho de 2015.

MARCIEL, Justino M. Os tratados pré-vitruvianos de arquitetura. In.: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (org.). *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. p.p. 43-50

MEGIANI, Ana Paula Torres. *O rei ausente: festa e cultura política nas visitas dos Filipes a Portugal (1581 e 1619)*. São Paulo: Alameda, 2004.

MORAIS, Renata. *A compreensão de Filipe Nunes acerca da Pintura e dos seus elementos técnico-científicos no tratado de arte da pintura, symmetria e perspectiva, Lisboa, 1615*. 2014. Dissertação (História Social da Cultura) – Programa de Pós Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MORAIS, Renata N. G. Reflexões sobre a construção perspectiva no tratado Arte da Pintura, perspectiva e simetria de Filipe Nunes. In.: MELLO, Magno Moraes (org.). *Formas, imagens, sons: o universo cultural da obra de arte*. 1 ed. Belo Horizonte: Clio Editorial, 2014. V1.

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.p. 51-61

MORENO, Carmen Heredia. Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio. In.: *Revista Archivo Español de Arte*. Madrid v. 76, n. 304, p. 317-388, 2003. Disponível em: <<http://xn--archivospaoldearte-53b.revistas.csic.es/>>. Acessado em junho de 2015.

MORENO, Carmen Heredia. *La fortuna crítica Juan de Arfe y Villafañe*. In.: *Revista Archivo Español de Arte*. Madrid v.79, n 315, p. 313-319, 2006. Disponível em: <<http://xn--archivospaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/issue/view/3>>. Acesso em fevereiro de 2016.

Mosteiro de São Domingos de Coimbra – Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Disponível em: < <http://digitalq.arquivos.pt/details?id=1457964> >. Acesso em janeiro de 2016.

Mosteiro de São Gonçalo de Amarantes – Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Disponível em: < <http://digitarq.arquivos.pt/details?id=1458148>>. Acesso em janeiro de 2016.

Mosteiro de São domingos de Lisboa – Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Disponível em: < <http://digitarq.arquivos.pt/details?id=1457992> >. Acesso em janeiro de 2016.

NASCIMENTO, Cristiane M. R. Arte e Engenho no tratado Da Pintura Antiga de Francisco de Holanda. In.: *Revista de História da arte e Arqueologia*, Campinas, n.19, p.55-64, Jan/Jun de 2013. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/revista19.htm>>. Acesso em setembro de 2015.

Obras Raras – Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.bn.br/explore/acervos/obras-raras>>. Acesso em abril de 2016

PANOFISKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média*. Tradução: Wolf Hönke. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PANOFISKY, Erwin. A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos. In.: *Significado nas artes visuais*. 3ªed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.p.89-148

PANOFISKY, Erwin. Durero como teórico del arte. In.: *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. p.p. 253-292.

PANOFISKY, Erwin. Michel Ângelo e Dürer. In.: *Idea: a evolução do conceito de belo*. (trad. Paulo Neves) São Paulo: Martins Fontes, 1994. (coleção Tópicos). P.p. 111-124.

PEDRO, Ana Paula G. *A ideia de ordem: symmetria e decor nos tratados de Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano*. São Paulo: Ed. Usp, 2014.

PENNICK, Nigel. Vitruvius. In.: *Geometria sagrada: simbolismo e intenção nas estruturas religiosas*. São Paulo: Pensamento, 2002. P.p. 68-73

PEREIRA, José Fernandes. De artesão a artista. In.: MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (org.). *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. P.p. 89-101

PIFANO, Raquel Q. Arte e catequese: a escultura devocional de Aleijadinho. In: *Cultura Visual*, n. 16, dezembro/2011, Salvador: EDUFBA, 2011. P.p. 11-23.

PIFANO, Raquel Q. Desenho e Idéia na Tradadística Lusitana de Pintura. In.: *XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, outubro de 2011. Anais (online) Campinas, SP: CBHA, 2011. P.p. 311 - 322. Disponível em: <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2011/anais/mesas.html>>. Acesso em fevereiro de 2016.

PIFANO, Raquel Q. Desenho e Composição em Filipe Nunes: subsídios para se definir artista colonial. In: *XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2011, Rio de Janeiro. Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: CBHA, 2010. v. 01. P.p. 641-646.

PIFANO, R. Quinet. O ofício da pintura em Portugal e o projeto da Academia de Pintura. In.: *Saeculum* (UFPB) , v. 28, P.p. 137-154, 2013.

PIFANO, Raquel Q. Ut Pictura Poesis no tratado de Philippe Nunes. In: *XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2004. Anais (online). Belo Horizonte, MG: CBHA, 2004. Disponível em: <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/anais2004.html>>. Acesso em fevereiro de 2016.

PIRES, Celestino. Os teólogos portugueses e a graça no Concílio de Trento. In.: *Lusitana Sacra: Primeira Série 1* (1956). 96-101

PORTÚS, Javier. Los orígenes: 1600-1724. In.: *El concepto de pintura española. história de un problema*. Madrid: Editora Verbum, 2011. P.p. 17-86

REIS, Lysie. Os “homens rudes e muito honrados dos mestres”. In.: Revista da Faculdade de Letras, *Ciência e Técnicas do Patrimônio*. I Série, vol. IV. Porto: Universidade do Porto, 2005. P.p. 235 - 259. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id04id110id2119&sum=sim>>. Acesso em outubro de 2016.

RICO, Viuda de. *Libros impresos y manuscritos de los siglos XV al XVIII*. Madrid: Travessía del Arenal, 1909. p.15. Disponível em: <<https://books.google.com.br>>. Acesso em setembro de 2015.

ROMANO, Mariana Trujillo. Diálogo de Pintura: circulação, consumo e colecionismo na Espanha Filipina. In.: *XXVI Simpósio Nacional de História ANPUH*, 2011, São Paulo. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História ANPUH. São Paulo: ANPUH, junho de 2011. Disponível em: <<http://www.snh2011.anpuh.org/site/anaiscomplementares>>. Acesso em maio de 2016.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Usos e impactos de impresos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777- 1830)*. Belo Horizonte, 2009. 364 p. (Tese de doutorado pela UFMG).

SANTOS, Iveraldo. A linguagem na escolástica medieval. In.: TÔRRES, Moisés Romanazzi. (coord.). *Mirabilia 16* (2013/1): a filosofia monástica e escolástica na idade média/Monastic and Scholastic Philosophy in the Middle Ages. Jan-Jun 2013. P. p. 134 - 155. Disponível em: <<http://www.revistamirabilia.com/issues/mirabilia-16-2013-1>>. Acesso em agosto de 2016.

SANTOS, Rogéria Olímpio dos. *O Álbum das antigualhas de Francisco de Holanda*. 2015. Tese (Doutorado em História). – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora

SERRANO, Maria Jesús Sanz. Juan de Arfe y Villafa'ie y la Custodia de Sevilla. *The Burlington Magazine*. Londres: Burlington Magazine Publications, v. 121, n.919, p. 658-661, outubro de 1979. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/879723>>. Acesso em agosto de 2016.

SERRÃO, Vitor. A defesa da pintura como arte liberal e nobre. In.: *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1983. P.p. 229-238

SERRÃO, Vitor. Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o maneirismo e o barroco (1563-1750). In.: GOUVEIA, A. C. et. al. (coord). *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas: olhares novos*. Lisboa : Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de História Religiosa, 2014. (Estudos de história religiosa ; 17). P.p. 103-132

SERRÃO, Vitor. Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português: entre Giraldo Fernandes de Prado (1560-1561) e o anónimo autor do Breve Tractado de Iluminação (c. 1635), In.: MOREIRA, R. e RODRIGUES, A. D. (org.). *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011. P.p. 73-87.

VENTURA, Leontina. Estudo Introdutório. In.: NUNES, Philippe. *Arte da pintura e symmetria, e perspectiva*. Porto: Paisagem, 1982. (Ed. Fac-simile de 1615, com estudo introdutório de Leontina Ventura).

Tratados e fontes de época

ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura* (trad. Ant3nio da Silva Mendonça). Campinas: Unicamp, 1992.

ARFE, Juan. *De varia commensuracion para la Esculptura y Architectura*. Sevilha: Andrea Pefcioni e Juan de Leon, 1585. Disponível em: < <https://archive.org/stream/hin-wel-all-00001408-001#page/n10/mode/2up> >. Acessado em setembro de 2015.

ARMENINI, Giovanni Battista. *De los verdaderos preceptos de la pintura*. Introduç3o, traduç3o e notas M^a Carmen Bernárdez Sanchís. Madrid: Visor Libros, 1999.

AQUINO, S3o Tom3s de (c. 1224-1274). Suma teol3gica (1265 – 1273). Trad. Paulo S3rgio de Vasconcelos. In.: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol 2: a teologia da imagem e o estatuto da pintura. S3o Paulo: Editora34, 2007.

BARBARO, Daniel. *La pratica della perspettiva di monsignor Daniel Barbaro eletto patriarca d'Aquileia*. Veneza: Appresso Camillo, & Rutilo Borgominieri fratelli, al segno di S.Giorgio, 1569. Disponível em: <<https://archive.org/details/hin-wel-all-00001756-001>>. Acesso em novembro de 2015.

BARBARO, Daniel. *In tr3s libros rethoricorum Aristotelis comentaria*. Lugduni: S3bastien Gryphium, 1544.

BELLORI, Giovanni Pietro. A Id3ia do pintor, do escultor e do arquiteto, obtidas das belezas naturais e superior 3 natureza. In.: PANOFSKY, Ewin. *Idea: a evoluç3o do conceito de belo*. (trad. Paulo Neves) S3o Paulo: Martins Fontes, 1994. (coleç3o T3picos). P.p. 143-156

BORROMEO, Frederico, 1564 - 1631. [De pictura sacra. English & Latin] *Sacred painting; Museum*. Editado e traduzido por Kenneth S. Rothwell, Jr; introduç3o e notas de Pamela M. Jones. (The I Tatti Renaissance Library; 44). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2010.

BOSSI, Giuseppe. *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*. Libri quattro. Milão: Della Stamperia Reale. 1810.

DA VINCI, Leonardo. Tratado da Pintura. 1490-1517 (trad. Magnólia Costa). In.: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 6: a figura humana. São Paulo: Ed. 34, 2004. P.p. 36-48

DA VINCI, Leonardo. Tratado da Pintura (“o verdadeiro mestre é universal”). 1490-1517 (trad. Magnólia Costa). In.: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 10: os gêneros pictóricos. São Paulo: Ed. 34, 2006. P.p. 19-30

DOLCE, Lodovico. Carta a Gasparo Ballini. Trad. Ana Elvira Luciano Gebara. In.: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: Textos essenciais*. Vol. 6: A figura humana. São Paulo: 34, 2004. P.p. 56-62

DÜRER, Albrecht. *Clarissimi pictoris et geometrae Alberti Durer, de varietate figurarum et flexuris partium ac gestibus imaginum, libri duo, qui prioribus de symmetria quandam editis, nunc primum in latinum comuersi accesserunt*. Trad. Joachim Camerarius. Norimbergae: Hieronymum Formschneyder, 1534.

DÜRER, Albrecht. *Di Alberto Durero pittore, e geometra chiarissimo. Della simmetria deicorpi humani Libri Quattro*. Novamente tradotti dalla lingua Latina nella Italiana. Trad. D.A.M. Gio. Paolo Gallucci Salodiano. Veneza: Appresso Roberto Meietti, 1594.

DÜRER, Albrecht. Instruções sobre a maneira de tomar medidas – carta a Willibald Pirckheimer. 1525 (trad. Cláudia Cavalcanti e Magnólia Costa). In.: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 3: a idéia e as partes da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004. P.p. 27-29

EQUICOLA, Mario. *Libro di Natura d'Amore di Mario Equicola. Di nuovo com somma diligenza ristampato e corretto da M. Lodovico Dolce*. Veneza: Gabriel Giolito de Ferrari e irmão. 1554. Disponível em < https://books.google.com.br/books?id=dTheAAAACAAJ&dq=Amore+Equicola&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s >. Acesso em dezembro de 2016.

GUTIÉRREZ DE LOS RIOS, Gaspar. *Noticia general para la estimación de las artes y la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles*. Madrid: Pedro Madrigal, 1600. Disponível em: < <https://archive.org/details/noticiageneralpa00guti> >. Acesso em abril de 2016.

LOMAZZO, G. P. Do modo de conhecer e de construir as proporções conforme a beleza. In.: PANOFISKY, Ewin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. (trad. Paulo Neves) São Paulo: Martins Fontes, 1994. (coleção Tópicos). P.p. 125-141

MACHADO, Cyrillo Volkmar Machado. *Collecção de memórias, relativas as vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal, recolhidas, e ordenadas*. Lisboa: Victorino Rodrigues da Silva, 1823. P. 45.

MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana*. Tomo II. Lisboa: Oficina de Ignacio Rodrigues, 1747. P.p. 68-69. Disponível em: <<https://archive.org/details/bibliothecalusit02barbuoft>>. Acesso em 16 de março de 2016.

NUNES, Philippe Nunes. Arte da pintura, symmetria e perspectiva. Lisboa, 1615. In.: NUNES, Philippe. *Arte da pintura e symmetria, e perspectiva*. Porto: Paisagem, 1982. (Ed. Fac-simile de 1615, com estudo introdutório de Leontina Ventura).

NUNES, Filippe. *Arte da pintura, symmetria e perspectiva*. Lisboa, Officina de João Baptista Alvares, 1767. Disponível em: <<http://purl.pt/777>>. Acesso em abril de 2015.

Ordenações Filipinas: livro V. LARA, Silvia Hunold (org). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura, su antiguedad y grandezas*. Sevilla: Simon Faxardo, impressor de libros, a la cerrajería. 1649. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=TBFPAAAAcAAJ&dq=inauthor:%22Francisco+Pacheco%22&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s >. Acesso em novembro de 2016.

PACHECO, Francisco. *A arte da pintura* (1638). Trad. Ângela Brandão. In.: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol 2: a teologia da imagem e o estatuto da pintura. São Paulo: Editora34, 2007. P.p. 83-88

PALLAVICINO, Sforza. *Istoria del Concilio di Trento scritta da Sforza Pallavicino*. Mendrisio: Tipografia Della Minerva Ticinese, 1836. (v.8). p. 213. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=gVVdK_xPnNQC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0 >. Acessado em setembro de 2015.

PLATÃO. *Fedro ou da beleza*. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. 6ª ed. Lisboa: Guimarães Editoras, 2000.

PLATÃO. *Timeu - Crítias*. Tradução e notas Rodolfo Lopes. Coord. Maria do Céu Fialho. Dir. Delfim F. Leão. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011. (Coleção Autores Gregos e Latinos, Série Textos).

PLÍNIO, o Velho (23-79). História natural. Trad. Magnólia Costa. In.: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais*. 2ªed, vol.1: o mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2007. P.p. 73-86

PLINY. *The Natural History of Pliny*. Tradução, notas e ilustrações de John Bostock e H. T. Riley. Vol VI. Londres: Enry G. Bohn, Yourk Street, Convent Garden. 1857. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=9zwZAAAAYAAJ&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em dezembro de 2016

VASARI, Giorgio. As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos. 1568. In.: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 1: O mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004. P.p. 19-22

VASARI, Giorgio. As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos. 1568. In.: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 9: O desenho e a cor. São Paulo: Ed. 34, 2004. P.p. 27-29

VASCONCELLOS, Joaquim de. *Albrecht Dürer e a sua influência na Península*. 2ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidades, 1929.(Renascença Portuguesa. Estudos sobre as relações artísticas de Portugal nos séculos XV e XVI)

VIDE, Sebastião Monteiro da. *Constituições primeiras do Acerbispo da Bahia*. Bruno Feitler, Evergton Sales Souza. Estudo introdutório. Istvam Jancsó, Pedro Puntoni (org). São Paulo: Ed. Usp. 2010

VIGNOLA, Giacomo Barozzi da. *Le due regole dela prospettiva pratica*. Roma: Nella Stamparia Camerale, 1611. Disponível em: <<https://archive.org/stream/ledueregoledella00vign#page/n3/mode/2up>>. Acesso em janeiro de 2017

VITRÚVIO, M. *De Architectura libri decem, cum commentariis Danielis Barbari, electi Patriarchea Aquileiensis*. Veneza: Franciscum Franciscium Senensem, & Ioan. Crugher Germanum, 1567. Disponível em: <<https://archive.org>>. Acesso em novembro de 2015.

VITRÚVIO, Pollio. *Tratado de arquitetura*. (trad. Introdução e notas M. Justino Macie). São Paulo: Martins, 2007. (Coleção Todas as Artes).

ZUCCARO, Frederico. Idéia dos pintores, escultores e arquitetos (1607). Trad. Beatriz Blay e Ana Elvira Luciano Gebara. In.: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 3: A idéia e as partes da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004. P.p. 40-54

Dicionários de época

CAVORRUVIAS OROZCO, Don Sebartian de (1539-1613). *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Melchor Sanchez, 1873. Disponível em: <<https://archive.org/details/tesorodelalengua00covauoft>>. Acesso em abril de 2016.

BLUTEAU, Pe. D. Raphael. *Vocabulario portuguez & latino*. (vol I, A-K). Lisboa : Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00299210#page/1/mode/1up>>. Acesso em março de 2016.

BLUTEAU, Pe. D. Raphael. *Vocabulario portuguez & latino*. (vol II, B-C). Coimbra : Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/002994-02>>. Acesso em março de 2016.

BLUTEAU, Pe. D. Raphael. *Vocabulario portuguez & latino*. (vol III, D-E). Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/002994-03>>. Acesso em março de 2016.

BLUTEAU, Pe. D. Raphael. *Vocabulario portuguez & latino*. (vol IV, F-J) Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1713. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/002994-04>>. Acesso em março de 2016.

BLUTEAU, Pe. D. Raphael. *Vocabulario portuguez & latino*. (vol IV, O-P) Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade. 1720. Disponível em: <<https://archive.org/details/RaphaelBluteauVolIVILetrasOPVocPort.Latino>>. Acesso em março de 2016.

BLUTEAU, Pe. D. Raphael. *Vocabulario portuguez & latino*. (vol VII, Q-S) Lisboa : Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, 1720. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/002994-07>>. Acesso em março de 2016.

ANEXOS

Anexo A – Ficha do catálogo do site da Biblioteca Nacional de Portugal. Tratado Arte da Poética e da Pintura, symmetria, com princípios da perspectiva (1615). Fonte: <http://catalogo.bnportugal.pt/>

ARTE POETICA, E DA PINTURA, E SYMMETRIA, COM PRINCIPIOS DA PERSPECTIVA / COMPOSTA POR PHILIPPE NUNES NATURAL DE VILLA REAL

AUTOR(ES): Nunes, Filipe, 15 -16 ; Craesbeeck, Pedro, fl. 1597-1632, impr.
 PUBLICAÇÃO: Em Lisboa : por Pedro Craesbeeck, 1615
 DESCR. FÍSICA: [6]. 74, [1 desdobr.] f. : il. ; 4o (20 cm)
 REF.EXT.: Barbosa Machado 2, 69
 Antonio, N. Nova 2, 251 refere f. desdobr.
 Inocêncio 2, 304
 Gubian 523
 Reservados de Évora 128
 Santos, M. Bibliogr. geral 1, 2532 menciona existência de 1 f. dupla não fol., entre f. 37 e 38, com versos em castelhano, a 4 coln.
 Pinto de Matos 468
 BM. STC Span. and Port. 1601-1700 N 59
 NOTAS: Filipe Nunes é o nome do dominicano Fr. Filipe das Chagas antes de professor
 Antes do pé de imprensa: "Com as licenças necessarias"
 Depois do pé de imprensa, Taxa sem valor
 Cólofon
 Obra com dois rostos: o primeiro com medalhão oval inscrito em moldura rectangular de fantasia com jarro regando flores no campo e legenda "Poco a Poco"; o segundo para a "Arte da pintura...", p. 39, com jarra de flores decorada com cabeças humanas
 Assin.: A1//6, A-C//4, D-F//8, G-P//4, Q//2

[Adicionar à lista](#)

Propor correção do registo	Ver formato UNIMARC	Exportar registo em ISO2709	Exportar registo em MarcXchange	Guardar em formato RI
Exemplares				
Cota	Colecção	Tipo Acesso	Estado	
L. 2001 P.	Fundo Geral Monografias	Sem Acesso	Microfilmado	
F. 7234	Microfilme	Microfilme na Sala de Leitura Geral	Disponível	
RES. 202 V.	Impressos Reservados	Sem Acesso	Microfilmado	

Anexo B – Ficha do catálogo do site da Biblioteca Nacional de Portugal. Manuscrito do tratado de Filipe Nunes, Arte da Pintura. Fonte: <http://catalogo.bnportugal.pt/>

ARTE DA PINTURA [MANUSCRITO] / [FILIPE NUNES]

AUTOR(ES): Nunes, Filipe, 15 -16
 ANT.POSSUIDOR(ES): Livraria D. Pedro V, ant. possuidor
 PUBLICAÇÃO: [18-]
 DESCR. FÍSICA: 66 p., [1] f. ; 16 cm
 NOTAS: Texto descrevendo técnicas de pintura e de fabrico de tintas. Trata-se de cópia de parte do texto «Arte da pintura», publ. in: Arte poetica e da pintura, e symmetria, com principios da perspectiva / composta por Philippe Nunes... - Em Lisboa : por Pedro Craesbeeck, 1615
 Compra à Livraria D. Pedro V, Leilão 13/15 Mar.1995, no 586
 Filipe Nunes, o autor, figura habitualmente como Filipe das Chagas, nas obras de índole religiosa
 Publ. em 1615; ed. fac-simile: Porto, 1982 (estudo introd. de Leontina Ventura)
 ASSUNTOS: Pintura -- Tintas -- Fabrico -- [Manuscritos]
 Pintura -- Técnicas -- [Manuscritos]
 CDU: 75.02(0.032)

[Adicionar à lista](#)

Propor correção do registo	Ver formato UNIMARC	Exportar registo em ISO2709	Exportar registo em MarcXchange	Guardar em formato RI
Exemplares				
Cota	Colecção	Tipo Acesso	Estado	
COD. 13109	Manuscritos Reservados	Reservado, sob autorização	Disponível	

Anexo C – Ficha do catálogo do site da Biblioteca Nacional de Portugal. Tratado Arte da Pintura symmetria e perspectiva (1767). Fonte: <http://catalogo.bnportugal.pt/>

ARTE DA PINTURA, SYMMETRIA, E PERSPECTIVA / COMPOSTA POR FILIPPE NUNES, NATURAL DE VILLA-REAL

AUTOR(ES): Nunes, Filipe, 15 -16 ; Álvares, João Baptista, fl. 176-, impr.
 EDIÇÃO: Novamente impressa, com boas estampas, correcta, e accrescentada com o seu Index
 PUBLICAÇÃO: Lisboa : na Oficina de Joaõ Baptista Alvares, 1767
 DESCR. FÍSICA: [12], 116 p. ; 8o (14 cm)
 REF.EXT.: Inocêncio 2, 304
 Pinto de Matos 468 refere com erro na data
 NOTAS: Por baixo do pé de imprensa: "Com as licenças necessarias"
 CDU: 75(=1.469)(083.82)
 7.02
 END. WWW: <http://purl.pt/777>

[Adicionar à lista](#)

[Propor correção do registo](#) | [Ver formato UNIMARC](#) | [Exportar registo em ISO2709](#) | [Exportar registo em MarcXchange](#) | [Guardar em formato RIS](#)

Exemplares

Cota	Colecção	Tipo Acesso	Estado
B.A. 1604 P.	Fundo Geral Monografias	Sem Acesso	Digitalizado

Anexo D – Ficha do catálogo do site da Biblioteca da Universidade de Coimbra. Tratado Arte da Poética e da Pintura, symmetria, com princípios da perspectiva (1615). Fonte: http://webopac.sib.uc.pt/search*por/a?a

Autor: Chagas, Filipe das, 15--16--
 Título: Arte poetica, e da pintura, e symmetria, com principios da perspectiua / Composta por Philippe Nunes...
 OUTROS TITULOS: Arte poética, e da pintura, e simetria com principios da perspectiva.
 Publicação/Produção: Em Lisboa : por Pedro Crasbeeck, 1615.
 Descrição Material: [6], 74 f. ; 4º (19 cm).
 Nota: No rosto medalhão oval inscrito em moldura rectangular de fantasia com jarro regando flores no campo e legenda "poco a poco".
 "Arte da pintura ..." com p. de tit. própria com jarra decorada com cabeças humanas contendo flores.
 Referenciado em: B. Machado II, p. 69.
 Inocêncio II, 304.
 Outro Autor: Craesbeeck, Pedro, fl. 1597-1632, impressor.
 Lima, Henrique de Campos Ferreira, 1882-1949, antigo possuidor.
 Cónegos Regrantes de Santo Agostinho. Convento de Santa Cruz, Coimbra, antigo possuidor.
 CDU: 82 -1.09 "17"
 742
 75.02

Biblioteca	Cota	Nota de exemplar	Disponibilidade	Cat.
UC Bib Geral (B.Joanina)	1-4-10-181(2)	Aparado. - Manchas de acidez e humidade. - Enc. com: "Luzes da poesia descubertas no Oriente de Apollo nos influxos das Muzas divididas em tres luzes essenciaes .../ Manoel da Fonseca Borralho. - Enc. em pele marmoreada com lombada grav. a ferros dourados	DISPONÍVEL	NÃO AUTOR
UC Biblioteca Geral	1-5-3-297		DISPONÍVEL	NÃO AUTOR

Anexo E – Ficha do catálogo do site da Biblioteca da Universidade de Coimbra. Tratado Arte da Pintura symmetria e perspectiva (1767). Fonte: http://webopac.sib.uc.pt/search*por/a?a

Autor	Chagas, Filipe das, 15---16-- O.P.
Título	Arte da pintura, symmetria e perspectiva / composta por Filippe Nunes, ...
OUTROS TÍTULOS	Arte da pintura, simetria e perspectiva.
Edição	Novamente impressa, com boas estampas, correcta, e acrescentada com o seu index.
Publicação/Produção	Lisboa : na Officina de João Baptista Alvares, 1767.
Descrição Material	[12], 116 p. : il. ; 8º (14 cm).
Referenciado em	Inocêncio II, 304.
Outro Autor	Álvares, João Baptista, fl. 1768, impressor.
CDU	75

Biblioteca	Cota	Nota de exemplar
UC Bib Geral (B.Joanina)	1-(d)-5-25	Aparado, canto superior direito da p. de tit. cortado. - Manchas de acidez, humidade e picos de insectos. - Enc. em pele marmoreada com lombada grav. a ferros dourados

Anexo F – Fichas do catálogo do site da Biblioteca Nacional da Espanha. Tratado Arte da Poética e da Pintura, symmetria, com princípios da perspectiva (1615). Fonte: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>

Ver signatura /s	Registro del catálogo
----------------------------------	---------------------------------------

Arte Poética de Poesia et da Pintvra. Symmetria e Perspectiua [Texto impreso]

Editor: P. Crasbeeck
Fecha de pub: 1615
Páginas: p.
Info de item: 2 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos.

Más información de ejemplares
BNMADRID
Localización: R/9131. La portada es manuscrita
Info de encuadernaci: Perg^o

Fondos

Sede de Recoletos	Código de barras	Tipo de préstamo	Localización
R.MICRO/9012	1000342576	Reproducción en microforma	Sala Cervantes
Nota: Reproducción de R/9131 (83 fotogramas)			
R/9131	512599-1001	Fondo antiguo (anterior a 1958)	Sala Cervantes
Nota: Ejemplar reproducido			

Ver signatura /s	Registro del catálogo
----------------------------------	---------------------------------------

Arte Poetica, é da Pintura, é Symmetria, con principios da Perspectiva [Texto impreso]

Editor: Por Pedro Crasbreck
Fecha de pub: 1615
Páginas: p.
Info de item: 2 ejemplares disponibles en Sede de Recoletos.

Más información de ejemplares
BNMADRID
Localización: R/4954
Info de encuadernaci: Perg^o

Fondos

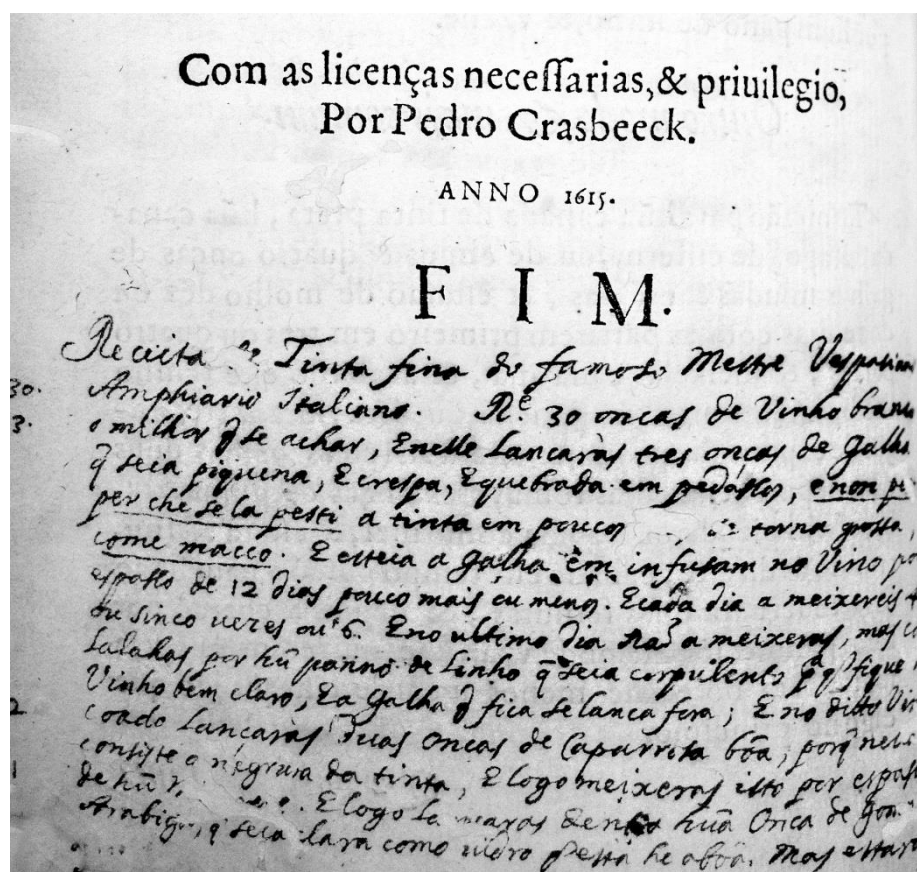
Sede de Recoletos	Código de barras	Tipo de préstamo	Localización
R.MICRO/2786	1000342810	Reproducción en microforma	Sala Cervantes
Nota: Reproducción de R/4954 (72 fotogramas)			
R/4954	512600-1001	Fondo antiguo (anterior a 1958)	Sala Cervantes
Nota: Ejemplar reproducido			

Anexo G – Fichas do catálogo do site da Biblioteca Nacional do Brasil. Tratado Arte da Poética e da Pintura, symmetria, com princípios da perspectiva (1615). Fonte: <http://catcrd.bn.br/>

Autoria:	Nunes, Filipe
Título:	Arte poetica e da pintura e symetria, com principios da perspectiva. / Composta por Phillippe Nunes...
Imprenta:	Lisboa : Pedro Crasbeeck, 1615.
Notas:	Outros exemplares : 3, 4, 20 ; IV 63, 2, 26 e 27, 2, 5e 5a Coll. J.A.Marques Projeto Especial (2001)
Localização:	167, 2, 4 3, 4, 20 IV 63, 2, 26 27, 2, 5e 5a

Autoria:	Nunes, Filipe
Título:	Arte poetica, e da pintura, e symmertria, com principios da perspectiva. / Composta por...
Imprenta:	Lisboa : Pedro Crasbeeck, 1615.
Descrição física:	in (4o.)
Notas:	Coll. Thereza Christina Maria Projeto Especial (2001)
Localização:	3, 4, 20

Anexo H – Fotos das últimas páginas do exemplar do tratado tratado Arte da Poética e da Pintura, symmetria, com princípios da perspectiva (1615) pertencente à coleção Thereza Christina Maria da Bilioteca Nacional do Brasil. E autorização de cópia.



2^a pinta de leite, com leite de vaca e leite de
dois mais, forte e depois apertado e depois
faturado com leite há de ser com leite de vaca
e leite de dois, depois de beber, depois de beber
água, adhe de beber de vaca, há de ser de
dois, depois de beber, depois de beber, depois de beber
adhe de beber de vaca, há de ser de dois, depois de beber
sem ter de beber.

Deixar de beber com leite de vaca, há de ser de
dois, depois de beber, depois de beber, depois de beber
de vaca, há de ser de dois, depois de beber, depois de beber
sem ter de beber, há de ser de vaca, há de ser de dois
de beber de vaca, há de ser de dois, depois de beber, depois de beber
com leite de vaca, há de ser de dois, depois de beber, depois de beber
com leite de vaca, há de ser de dois, depois de beber, depois de beber.

Deixar de beber, há de ser de vaca, há de ser de
dois, depois de beber, há de ser de vaca, há de ser de dois
de beber de vaca, há de ser de dois, depois de beber, depois de beber
de beber de vaca, há de ser de dois, depois de beber, depois de beber
de beber de vaca, há de ser de dois, depois de beber, depois de beber
de beber de vaca, há de ser de dois, depois de beber, depois de beber
de beber de vaca, há de ser de dois, depois de beber, depois de beber.

Anexo I – Ficha do catálogo do site da Biblioteca Nacional de Portugal. Tratado Quilatador de la Plata, Oro, y Piedras (1572) de Juan de Arfe. Fonte: <http://catalogo.bnportugal.pt/>

QUILATADOR DE LA PLATA, ORO, Y PIEDRAS / COMPUESTO POR IOAN ARPHE DE VILLAFANE

AUTOR(ES): Arfe y Villafañe, Juan, 1535-?. Fernández de Córdoba, Diego, 1561-1599, impr.; Fernández de Córdoba, Alonso, fl. 1572, impr.
 ANT.POSSUIDOR(ES): Manuel, Francisco de Melo, 1773-1851, antL possuidor
 PUBLICAÇÃO: Impreso en Valladolid : por Alonso y Diego Fernandez de Cordoua, 1572
 DESCR. FÍSICA: [4], 71, [1] f. : il. ; 4o (20 cm)
 REF.EXT.: Alcocer 271
 Simón Díaz BLH V 4125
 Palau 16053
 BN-Tip. Esp. XVI 147
 NUC NA 388613
 BN-Cat. Livro Científico sécs. XV e XVI 72

[Propor correção do registo](#) | [Ver formato UNIMARC](#) | [Export](#)

Exemplares

Cota	Colecção	Tipo Acesso
S.A. 4206 P.	Fundo Geral Monografias	Reservado, sob autorização

Anexo J – Ficha do catálogo do site da Biblioteca Nacional de Portugal. Tratado In tres libros rhetoricorum aristotelis commetaria (1544) de Daniele Barbaro e Sébastien Gryphius. Fonte: <http://catalogo.bnportugal.pt/>

IN TRES LIBROS RHETORICORUM ARISTOTELIS COMMENTARIA

AUTOR(ES): Barbaro, Daniel, 1513-1570; Gryphius, Sébastien, fl. 1524-1556, impr.
 PUBLICAÇÃO: Lugduni : apud Seb. Gryphium, 1544
 DESCR. FÍSICA: 8o
 NOTAS: Baudrier VIII 185

[Adicionar à lista](#)

[Propor correção do registo](#) | [Ver formato UNIMARC](#) | [Exportar registo em ISO2709](#) | [Exportar registo em MarcXchange](#) | [Guardar em formato RIS](#)

Exemplares

Cota	Colecção	Tipo Acesso	Estado
L. 1513 P.	Fundo Geral Monografias	Reservado, sob autorização	Disponível

Anexo K – Ficha do catálogo do site da Biblioteca Nacional de Portugal. Tratado das proporções humanas de Albrecht Dürer traduzido por Joachim Camerarius, 1534. Fonte: <http://catalogo.bnportugal.pt/>

CLARISS[IMMI] PICTORIS ET GEOMETRAE ALBERTI DURERI, DE VARIETATE FIGURARUM ET FLEXURIS PARTIUM AC GESTIB[US] IMAGINUM, LIBRI DUO, QUI PRIORIB[US] DE SYMMETRIA QUONDAM EDITIS, NUNC PRIMUM IN LATINUM COMUERSI ACCESSERUNT / [TRAD. JOACHIM CAMERARIUS]

AUTOR(ES): Dürer, Albrecht, 1471-1528; Vidua Dureriana, 1528-1534, ed. com.; Camerarius, Joachim, o Velho, 1500-1574, trad.; Formschneider, Hieronymus, 1525-1522, impr.
 PUBLICAÇÃO: [Norimbergae : impensis viduae Durerianae : per Hieronymum Formschneyder], 1534
 DESCR. FÍSICA: [102] f. : muito il. ; 4o (30 cm)
 REF.EXT.: BM [STC GER] 256
 Adams D 1049
 BM 56 749
 NUC ND 405829
 Bayerische Staatsbibliothek, München (HPB)
 BN-Cat. Livro Científico sécs. XV e XVI 274
 CONTÉM: [De symmetria partium]. - Norimbergae : in aedib[us] viduce Durerianae, 1532

[Adicionar à lista](#)

[Propor correção do registo](#) | [Ver formato UNIMARC](#) | [Exportar registo em ISO2709](#) | [Exportar registo em MarcXchange](#) | [Guardar em formato F](#)

Exemplares

Cota	Colecção	Tipo Acesso	Estado
F.R. 569	Microfilme	Microfilme na Sala de Leitura Geral	Disponível

Anexo L – Ficha do catálogo do site da Biblioteca da Universidade de Coimbra. Alberti Dureri Institutionum geometricarum libri quatuor, 1605. Fonte: <http://webopac.sib.uc.pt/>

Autor
 Dürer, Albrecht, 1471-1528.

Título
 Alberti Dureri Institutionum geometricarum libri quatuor, in quibus, lineas, superficies, & solida corpora, ita tractavit, ut non Matheseos solum studiosis, sed & pictoribus, Fabris aeriis ac lignariis, lapicidis, statuariis, & universis demum qui circino, gnomone, libellâ, aut alicui certâ mensurâ opera sua examinant, sint summè utiles & necessarij versi olim é germanicâ in linguam latinam, & nunc iteratò editi, servato ordine & figuris, sicut ab ipso authore expressae fuerunt.

TÍT. PARALELO
 Institutionum gometricarum libri quatuor

Publicação/Produção
 Arnheimiae in Ducatu Geldriae : ex officina Johannis Janssonii, bibliopolae, 1605.

Descrição Material
 [1 br., 6], 185, [5 br.] p. : il., diagramas, gravuras ; 2º (32 cm)

Nota
 Assin.: []/1, A//12, A-P//6, Q//4.

Conteúdo
 Na p. de tít. tem grav. o monograma "AD"
 Contém as primeiras [2] f. iniciais a Dedicatória de Dürer a Willibald Pirckheimer, excertos do dialogo De recta latini, graesique sermonis pronunciatione de Erasmo de Roterdão e a dedicatória do editor Chrétien Wechel a Almarico Bouchard.

Nota
 Dados do colofón: "Arnheimiae apud Ioannem Ioannis. Anno 1605"

Referenciado em
 Copac (<http://copac.ac.uk>)
 ICCU (<http://opac.sbn.it/>)
 Library of Congress (<http://catalog.loc.gov/>)
 Sudoc (<http://www.sudoc.abes.fr/>)
 Brunet, 2, p. 914
 Unterweisung der Messung.
 Wechel, Chrétien, 1495-1554, editor literário.
 Pirckheimer, Willibald, 1470-1530, pessoa a quem é dedicada a obra.
 Jansson, Jan, 1588-1664, impressor, livreiro.
 Erasmo de Roterdão, Desidério, 1469-1536, autor da introdução, etc.
 Real Colégio de São Pedro de Coimbra, antigo possuidor.

Tradução de
 Outro Autor

Biblioteca	Cota	Nota de exemplar	Disponibilidade	Cat. Empréstimo
UC Biblioteca Geral	R-57-1	A última f., em branco. - Erros de foliação, p. [60] num. 51, [64] num. 56, [91] num. 51, [92] num. 29, [168] num. 108, [169] num. 166, p. [174] e [175] não numeradas e a p. 185 v. em branco. - Manchas de acidez, humidade e acidez de tinta. - Pert.: "Da Livraria do Colegio Real". - Na p. 51 [i.e. 64] desenho geométrico delineado a tinta. - Enc. em perg. colorido na tonalidade verde com o nome do autor e o título delineado a ouro na lombada.	DISPONÍVEL	NÃO AUTORIZADO

Anexo M – Ficha do catálogo do site da Biblioteca Digital Hispánica. Tradução manuscrita de *Vier Bücher von menschlicher proportion* para o Espanhol, de autoria desconhecida (1601-1700?). Fonte: <http://bdh.bne.es/>



Ver Obra

Vista de resultados:

Título uniforme [Vier Bücher von menschlicher Proportion. Español]
Título Libros de la simetría, Primero y segundo de Alberto Durero, excelentísimo pintor y geómetra
Autor Dürer, Albrecht (1471-1528)
Fecha entre 1601 y 1700?
Datos de edición S.XVI
Tipo de Documento Manuscrito
Materia Arte - Teoría
Descripción física 88 h.
Signatura MSS/9103
PID bdh0000089004
CDU 75

Registro bibliográfico en el Catálogo
 Inventario General de Manuscritos

Anexo N – Fichas do catálogo do site da Biblioteca Nacional de Portugal. Tratado de Arquitetura de Vitruvius, traduzido e comentado por Daniele Barbaro. Fonte: <http://catalogo.bnportugal.pt/>

M. VITRUVII POLLIONIS DE ARCHITECTURA LIBRI DECEM, CUM COMMENTARIIS DANIELIS BARBARI, ELECTI PATRIARCHAE AQUILEIENSIS: MULTIS AEDIFICIORUM, HOROLOGIORUM, ET MACHINARUM DESCRIPTIONIBUS, & FIGURIS, UNÀ CUM INDICIBUS COPIOSIS, AUCTIS & ILLUSTRATIS

AUTOR(ES): Vitruvius, séc. 1 a.C.; Barbaro, Daniel, 1513-1570, coment.; Franceschi, Francesco dei, fl. 1562-1599, impr.; Criegher, Giovanni, fl. 15--., impr.
ANT.POSSUIDOR(ES): Cónegos Regrantes de Santo Agostinho. Mosteiro de São Vicente de Fora (Lisboa), ant. possuidor
PUBLICAÇÃO: Venetiis : apud Franciscum Franciscium Senensem, & Ioan[nem] Cruher Germanum, 1567
DESCR. FÍSICA: [10], 375 p. : il. ; 2o (29 cm)
REF.EXT.: BM (STC IT) 735
 Adams V 909
 NUC NV 202995
 BN-Cat. Livro Científico sécs. XV e XVI 850

Adicionar à lista

Propor correção do registo | Ver formato UNIMARC | Exportar registo em ISO2709 | Exportar registo em MarcXchange | Guardar em formato RIS

Exemplares

Cota	Colecção	Tipo Acesso	Estado
B.A. 259 V.	Fundo Geral Monografias	Reservado, sob autorização	Disponível

I DIECI LIBRI DELL'ARCHITETURA / M. VITRUVIO ; TRADUTTI ET COMMENTATI DA MONSIGNOR BARBARO...

AUTOR(ES): Vitruvius, séc. 1 a.C.; Barbaro, Daniel, 1513-1570, coment.; Marcolini, Francesco, 1535-1659, impr.
PUBLICAÇÃO: In Venetia : per Francesco Marcolini, 1556
DESCR. FÍSICA: 274, [18] p. : il. ; 2o (39 cm)
REF.EXT.: BM (STC IT) 735
 NUC NV 203025
 BN -Cat. Livro Científico sécs. XV e XVI 849
NOTAS: Título recuperado a partir de bibliografia
 Nome do autor retirado da página 5
CDU: 7

Adicionar à lista

Propor correção do registo | Ver formato UNIMARC | Exportar registo em ISO2709 | Exportar registo em MarcXchange | Guardar em formato RIS

Exemplares

Cota	Colecção	Tipo Acesso	Estado
B.A. 30 A.	Fundo Geral Monografias	Sem Acesso	Microfilmado
F. 1675	Microfilme	Microfilme na Sala de Leitura Geral	Disponível

Anexo O – Ficha do catálogo do site da Biblioteca da Universidade de Coimbra. Tratado de Arquitetura de Vitruvius, traduzido e comentado por Daniele Barbaro (1556). Fonte: <http://webopac.sib.uc.pt/>

Autor
 Vitruvius, fl. séc. 1 a.C.

Título
 I dieci libri dell'architettura / di M. Vitruvio ; tradutti et commentati da monsignor Barbaro ... Con due tavole, l'una di tutto quello si contiene per i capi nell'opera, l'altra per declaratione di tutte le cose d'importanza.

Publicação/Produção
 In Vinegia : per Francesco Marcolini, 1556.

Descrição Material
 274 [i.e. 292], [16] p. : il., diagramas, gravuras, portadas arquitetónicas ; 2º (40 cm)

Nota
 Frontispício arquitetónico xilogravado.
 M. de impr. xilogravada na última folha com a divisa "Veritas".
 Grav. com parte móvel na f. 39.
 Grav. das f. 69 e 70, f. 78, CXXV e CXXVII desdobr.
 Numeração romana nas p. 125/128.
 Marca tipográfica usada pelo editor Comin da Trino com a divisa inscrita em filacteria "Deus adjuvat volentes" na p. 274.
 Dados do colofon: "In Venetia : per Francesco Marcolini, 1556"
 Assin.: A//8, B//6, C//7, D-G//8, H//6, I//8, K-L//9, M-Q//8, R//6, S-T//8, V//4.
 Copac (<http://copac.ac.uk>)
 Catálogo Coletivo do Património Bibliográfico Espanhol (<http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html>)
 Barbaro, Daniele, 1513-1570, tradutor, comentador de texto escrito.
 Marcolini, Francesco, 1500?-1560?, impressor.
 Antas, Antonio da Rocha d', outro.
 Berrier, D., antigo possuidor.
 Cónegos Regrantes de Santo Agostinho. Convento de Santa Cruz, Coimbra, antigo possuidor.
 72 Vitruvius
 72.01

Referenciado em

Outro Autor

CDU

Biblioteca	Cota	Nota de exemplar	Disponibilidade	Cat. Emprestimo
UC Biblioteca Geral	R-55-19	F. de guarda inicial quase solta. - P. de tit. restaurada; última f. restaurada. - P. 85/86 rasgadas no canto superior. - Faltam as f. inum. com as assin. [T//5 e T//6] do índice. - F. 274 [assin. T//4] e f. inum. do cad. com a assin. [T//7] repetidas. - Erros de foliação afetando a contagem, numeração repetida das p. 39/40, p. [114] num. 214, numeração repetida das p. 125/128, p. [134] num. 133, numeração repetida das p. 134/135; p. 155/157 deslocadas entre as p. 148 e a p. 149, p. [158/160] num. 167/169, p. 160 repetida, p. [165] num. 265, p. [224] num. 212, p. [249/250] num. 253/254, p. [264] num. 164, p. [269] num. 69; p. 273/274 repetidas, p. [7/8] do índice repetidas. - Erros nas assinaturas do cadernos, f. com a assin. 1//4 com num. repetida, f. com a assin. K//3 com num. repetida; f. com as assin. [L//6 e L//7] deslocadas entre as f. com as assin. L//2 e L//3. - Nota ms. "O 1º Oficial A d'Antas". - Aparado. - Manchas de acidez, fungos e humidade. - Pert.: "S.ta Cruz de Coimbra"; "D. Berrier". - Enc. em pele, cantos mut., lombada com rótulo em pele castanha com o tit. e autor na 2ª casa e restantes casas grav. a ferros dourados, mut. na parte superior	DISPONÍVEL	NÃO AUTORIZADO