

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

**Antiguidade da Arte da Pintura,  
sua nobreza, divino e humano que a exercitou,  
e honras que os monarcas fizeram a seus artífices**

Félix da Costa Meesen - 1696

Texto Modernizado e Análises

Versão Corrigida

(Versão original encontra-se na unidade que aloja o Programa de Pós-graduação)

MONICA MESSIAS SILVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
“Culturas e Identidades Brasileiras” do Instituto de  
Estudos Brasileiros (USP-São Paulo), para a obtenção do  
título de Mestre em Filosofia. Área de concentração:  
ESTUDOS BRASILEIROS. Linha de pesquisa: Brasil: a  
realidade da criação, a criação da realidade.

ORIENTADOR: PROF. DR. LUIZ ARMANDO BAGOLIN

**São Paulo**

**2018**

SILVA, Monica Messias. *Antiguidade da Arte da Pintura, sua nobreza, divino, e humano que a exercitou, e honras que os monarcas fizeram a seus artífices, Félix da Costa Meesen – 1696: Texto Modernizado e Análises*. Dissertação de Mestrado Apresentada ao Programa de Pós-Graduação “Culturas e Identidades Brasileiras” do Instituto de Estudos Brasileiros, por meio da linha de pesquisa “Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade”, sob orientação do professor Dr. Luiz Armando Bagolin. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.

DATA DA BANCA:

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

AVALIAÇÃO:

*A todos os meus mestres: meus pais, amigos, e meus professores.*

## AGRADECIMENTOS

A Pedrina, minha mãe, e a Sebastião, meu pai (*in memoriam*), por tudo.

A Luiz Armando Bagolin, meu orientador, por fazer com que eu tomasse conhecimento do tratado de Félix da Costa Meesen e proporcionar que eu pudesse aprender sobre doutrinas escritas a respeito das Artes.

A Mayra Laudanna, pela franca arguição em meu exame de qualificação.

A Marcelo Módolo, por participar duas vezes em arguições da presente dissertação, a primeira a convite do curso de pós-graduação *Estudos Brasileiros: Projetos e Metodologias*, oferecido pelo IEB, e a segunda em meu exame de qualificação, cujos apontamentos foram decisivos para a escolha da presente transcrição.

A Paulo Teixeira Iumatti, professor e mediador do curso *Estudos Brasileiros: Projetos e Metodologias*, pelas observações sinceras e pontuais em meu projeto na sua fase inicial.

A Marcos Martinho dos Santos, por sempre se dispor a conversar sobre textos da Antiguidade e Retórica Antiga.

A Vitor Manuel Guimarães Veríssimo Serrão, professor da Faculdade de Letras de Lisboa, e a Ricardo Ventura, pelo acolhimento e ajuda na pesquisa sobre Félix da Costa Meesen.

A Rosalina Burgos, Maria Walburga dos Santos, Maíra Pássaro, Silvana Sarti, Cleide Riva Campelo, Paulo Macambyra, Nathalia Krzcsimovski, Paulo Cezar de Oliveira, José Carlos de Campos Sobrinho, Ademar Castelo Branco, Francisco Neto, Odoir Moreno Maturana Júnior, Peterson Ruiz, Marcio Messias Silva, Sandro Messias Silva e Fernanda Pires do Amaral, por toda contribuição e amizade.

Tudo se penetra. A leitura dos clássicos, que não falem de poentes, tem-me tornado inteligíveis muitos poentes, em todas as suas cores.

BERNARDO SOARES, *LIVRO DO DESASSOSSEGO*, P. 233.

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivos: em primeiro lugar, realizar uma transcrição modernizada do tratado *Antiguidade da Arte da Pintura, sua nobreza, divino, e humano que a exercitou, e honras que os monarcas fizeram a seus artifices*, 1696, de Félix da Costa Meesen; em segundo lugar, apresentar uma análise de elementos retóricos do texto, para isso levando em consideração a tradição de leitura à época de Félix da Costa Meesen. O tratado é um dos primeiros documentos a reivindicar a criação de uma Academia de Artes em Portugal, o que de fato só aconteceria em meados do século XIX. Para assegurar seus argumentos, Félix da Costa aplica no discurso do tratado escolhas elocutivas a partir do gênero *epidítico*, como por exemplo, quando opera *lugares-comuns* de Plínio, o Velho. Esses *lugares-comuns* elevam a Pintura a altos patamares. O tratado conta atualmente apenas com uma publicação: uma edição fac-similar seguida de uma tradução para o inglês sob a organização de George Kubler, de 1967, por meio da *Yale University Press*, da Universidade de Yale – EUA. A versão digitalizada do tratado está disponível no site *Beinecke Rare Book & Manuscript Library* da Biblioteca da Universidade de Yale. O códice é de difícil acesso a demais leitores que não possam compreender manuscritos seiscentistas. Justificamos, assim, nossa transcrição modernizada porque acreditamos que ela fará com que esta obra de Félix da Costa, de grande relevância por abordar a tratadística sobre a Arte da Pintura, ganhe mais consulentes.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Pintura. Retórica. Lugar-comum. Epidítico.

ABSTRACT: The present work has as its objectives: firstly, to carry out a modernized transcription of *The Antiquity of the Art of Painting, its nobility, the divine, and the human who practiced it, and the honors that monarchs made to their artificers*, 1696, by Felix da Costa Meesen; Secondly, to present an analysis of the rhetorical elements of the text, taking into account the reading tradition at the time of Félix da Costa Meesen. The treatise is one of the first documents to argue for creation of an Academy of Arts in Portugal, which in fact, only happened in the mid-nineteenth century. Félix da Costa uses eloquent choices from the *epideictic* genre in the discourse of the treatise to ensure his arguments, specially, when he operates in Pliny the Elder *commonplaces*. These *commonplaces* elevate the painting to high levels. The treatise currently has only one publication: a facsimile edition followed by an English translation under George Kubler organization, 1967, Yale University Press, Yale University - USA. The digitalized version of the treatise is available on Yale University Library website at Beinecke Rare Book & Manuscript Library. The book is difficult to access for readers who can not understand seventeenth-century manuscripts. We justify, therefore, our modernized transcription because we believe that it will make this work of Félix da Costa, of great relevance for the Art of Painting, gain more readers.

KEYWORDS: Art. Painting. Rhetoric. Commonplace. Epideictic.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. DO MANUSCRITO E SEUS RESPECTIVOS FÓLIOS.....	17
2. RETÓRICA, LUGAR-COMUM E O <i>ANTIGUIDADE DA ARTE DA PINTURA</i> .....	20
2.1. DA ANALOGIA ENTRE O <i>ANTIGUIDADE DA ARTE DA PINTURA</i> E A ESTRUTURA RETÓRICA.....	24
2.2. DO PROÊMIO.....	28
2.3. O <i>LUGAR-COMUM</i> DEUS PICTOR.....	34
3. A HISTÓRIA NATURAL DE PLÍNIO, O VELHO, E OS <i>LUGARES-COMUNS</i> SOBRE A ARTE DA PINTURA.....	37
4. SIMILITUDE E ELOGIO.....	44
5. DA TRANSCRIÇÃO MODERNIZADA.....	47
CRITÉRIOS DE TRANSCRIÇÃO.....	50
SINAIS DE TRANSCRIÇÃO ADOTADOS.....	51
ANTIGUIDADE DA ARTE DA PINTURA (TRANSCRIÇÕES).....	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	231
REFERÊNCIAS.....	232

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
Serviço de Biblioteca e Documentação do  
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo  
© reprodução total

S586

Silva, Monica Messias

Antiguidade da arte da pintura, sua nobreza, divino, e humano que a exercitou, e honras que os monarcas fizeram a seus artífices - Félix da Costa Meesen - 1696 : texto modernizado e análises / Monica Messias Silva -- São Paulo, 2017.

Orientador : Prof. Dr. Luiz Armando Bagolin.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade.

Versão do título para o inglês: The antiquity of the art of painting, its nobility, the divine, and the human who practiced it and the honors that monarchs made to their artificers, 1696, by Felix da Costa Meesen : modernized text and analysis.

Descritores: 1. Costa, Félix da, 1639-1712. 2. Arte 3. Pintura 4. Retórica 5. Manuscritos 6. Discurso I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Título.

IEB/SBD50/2017

CDD 759.69



## INTRODUÇÃO

O tratado manuscrito *Antiguidade da Arte da Pintura, sua nobreza, divino, e humano que a exercitou, e honras que os monarcas fizeram a seus artífices*, 1696, de Félix da Costa Meesen, tem atualmente publicada apenas uma edição fac-similar com tradução para o inglês editada em 1967, organizada por George Kubler, por meio da *Yale University Press*, da Universidade de Yale – EUA<sup>1</sup>. Pretendemos, com a sua transcrição modernizada, facilitar a leitura do tratado em sua língua original. A tradução para o inglês do livro de Félix da Costa facilita o acesso ao pensador das Artes, no entanto, não nos traz uma edição que preserve as escolhas elocutivas do texto em Língua Portuguesa.

Importante é, além do mais, expor as preliminares da presente dissertação. Para realizá-la, foi preciso que eu iniciasse estudos em retórica, e assim melhor compreender a recepção de leitura à época de Félix da Costa. Antes, durante o período de graduação, pouco foi o contato que tive tanto com a retórica, quanto com a tratadística como um todo, uma vez que as pesquisas que fiz durante a graduação eram voltadas à *edição semidiplomática* de manuscritos dos séculos XVIII e XIX, e se limitavam a um levantamento de *corpus* linguístico.

Quanto aos textos em latim, estes não foram traduzidos, tendo sido mantidos conforme aparecem no manuscrito.

No entanto, o apreço pelo *trabalho* em editar manuscritos suscitou o desejo de transcrever o *Antiguidade da Arte da Pintura*, e então partir para o estudo do desconhecido: a retórica antiga.

Grande é o repertório que aborda a retórica, assim como é grande a tratadística sobre Pintura, por isso, devido a limitações de vária ordem, o recorte proposto restringe-se a análises de operações de *lugares-comuns*, principalmente procedentes de Plínio, o Velho. Dessa forma, pôde ser feita com maior cautela a edição, que é modernizada, e por isso, requer cuidado para que se evite ao máximo alterações nas escolhas elocutivas do texto.

O presente trabalho não teve financiamento para ser desenvolvido, o que dificultou perfazer o caminho investigado por Kubler quando propôs sua edição em inglês, que incluiu duradoura viagem a Portugal. Tampouco foi possível fazer uma consulta *in loco* junto ao tratado, que está em Yale, nos Estados Unidos. Entretanto, em abril de 2016 fiz uma viagem de

---

<sup>1</sup> KUBLER, G. *The antiquity of the art of painting by Felix da Costa*. New Haven: Yale University Press, 1967.

uma semana a Portugal para a apresentação da comunicação *O discurso sobre a Arte da Pintura em Portugal no fim do século XVII*, no Congresso Internacional “GENIUS LOCI: lugares e significados”<sup>2</sup>, organizado pelo Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Aproveitei a ocasião para ir também à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, oportunidade esta em que pude conversar com Ricardo Ventura e com o professor Vitor Serrão, pesquisadores de Félix da Costa. Ambos disseram que de todas as investigações feitas sobre o *Antiguidade da Arte da Pintura*, o que se sabe do manuscrito é apenas a respeito da edição organizada por George Kubler e da permanência da única versão em Yale. O professor Vitor Serrão tem em vias uma investigação para verificar se talvez o manuscrito tivesse sido comprado por Jerônimo Ferreira das Neves, um comerciante do século XIX, antes de ter chegado a Yale.<sup>3</sup>

Quanto a uma possível tradução e análises das notas de Kubler, e também cotejar os tratados de Vicente Carducho e Gaspar Gutiérrez de Los Ríos com o tratado de Félix da Costa, trabalho evidentemente necessário para uma edição, estes não puderam ser realizados como era previsto, devido ao tempo, destinado aos estudos voltados à retórica mais a transcrição do *Antiguidade da Arte da Pintura*. Era necessário “escolher dentro do tempo”, o que justifica a dissertação limitar-se às análises das operações discursivas de excertos do tratado.

Quanto aos outros tratados de Pintura comentados, o tratado *Da Pintura*, do italiano Leon Battista Alberti, “o primeiro texto, na literatura artística, a constituir a Pintura como objeto de teoria e doutrina sistematizadas”<sup>4</sup>, é referência que consideramos como base do *modus operandi* da tratadística sobre Pintura. Todavia, Félix da Costa não cita o nome de Alberti em seu manuscrito, assim como também não faz referência ao tratadista português Francisco de Holanda<sup>5</sup>, que escrevera o tratado “Da Pintura Antiga” no século anterior ao de Félix da Costa. Entretanto, abordamos brevemente os dois tratadistas em nosso trabalho, aquele devido a sua importância quanto à tratadística sobre Pintura e este quanto à sua importância em Portugal.

---

<sup>2</sup> Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. **GENIUS LOCI: lugares e significados**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2016.

<sup>3</sup> Nessa ocasião em que visitei a Universidade de Lisboa, o professor Vitor Serrão disse que ainda não se foi além no que diz respeito à recensão presente na edição de George Kubler, além de uma investigação em andamento a fim de verificar se o manuscrito teria passado por Jerônimo Ferreira das Neves antes de chegar a Yale (comunicação pessoal).

<sup>4</sup> KOSSOVITCH, L. Apresentação. ALBERTI, L. B. **Da Pintura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. p. 9.

<sup>5</sup> HOLANDA, F. **Da pintura antiga**. Introdução e notas de Angel Gonzáles Garcia. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.

Nesse ínterim, quando acompanhamos a edição estabelecida por George Kubler, embora ele reconheça, igualmente como nós, a presença tanto de elementos da Antiguidade quanto de autoridades como Holanda e Alberti, o que o editor leva em consideração são as referências nas margens do manuscrito concernentes aos comentários que compõem o discurso de louvor à Arte da Pintura. Kubler afirma ser a construção do discurso do *Antiguidade da Arte da Pintura* uma *bricolage*<sup>6</sup>; conquanto, verificamos um anacronismo nessa interpretação, uma vez que o conceito de *bricolage* surgiu somente no século XX. À época de Félix da Costa as leituras feitas, assim como os paradigmas seguidos eram outros. Os textos eram ou dos humanistas que emulavam os clássicos, ou os próprios textos da Antiguidade. O *Antiguidade da Arte da Pintura* segue um paradigma de argumentação conforme o gênero *epidítico*, cuja *inventio* elege *lugares-comuns* que são unidades achadas em autoridades creditadas, conforme demanda a *endoxa* pré-estabelecida.

Dado o exposto, chamamos nosso trabalho de *transcrição modernizada*, ou ainda *texto modernizado* para que nosso trabalho não seja atrelado a uma equivocada interpretação ligada à *edição crítica*. Segundo Cambraia<sup>7</sup> (2005), quanto a uma edição modernizada, “trata-se geralmente de uma edição em que se realizam modernizações, sobretudo linguísticas, em textos antigos. Já uma *edição crítica* “caracteriza-se pelo *confronto de mais de um testemunho, geralmente apógrafos, no processo de estabelecimento do texto*, com o objetivo de se reconstituir a última forma que seu autor lhe havia dado” (Cambraia<sup>8</sup>, 2005).

Não se pode negar, dentro do contexto apresentado, o trabalho duplicado que existe quando, além de uma análise, há também a cautelosa *transcrição modernizada* de um texto seiscentista. Transcrever um texto é relê-lo, relê-lo, e, a cada equívoco ainda persistente, ter consciência de que ainda se faz necessário relê-lo e compará-lo com seu original, pois os nomes das *personas* e as palavras e enunciados transcritos requerem, antes, uma investigação. E isso

---

<sup>6</sup> Lévi-Strauss foi o primeiro a utilizar o termo *bricolage* a fim de definir o que seria um conhecimento primitivo, na obra “O Pensamento Selvagem” [1962]. O pensamento selvagem seria uma “intuição” do *bricoleur* a partir de toda gnose já obtida desde os primórdios da humanidade, perpassando todo saber humano e suas descobertas científicas. Essa intuição, portanto, no dado momento contemporâneo à sua produção intelectual, produz uma obra a partir de dados diversos. “Essa ciência do concreto devia ser, por essência, limitada a outros resultados além dos prometidos às ciências exatas e naturais, mas ela não foi menos científica, e seus resultados não foram menos reais. Assegurados dez mil anos antes dos outros, são sempre o substrato de nossa civilização. Aliás, subsiste entre nós uma forma de atividade que, no plano técnico, permite conceber perfeitamente aquilo que, no plano da especulação, pôde ser uma ciência que preferimos antes chamar de “primeira” que de primitiva: é aquela comumente designada pelo termo *bricolage*.” LÉVI-STRAUSS, C. **O Pensamento Selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989. pp. 31-32.

<sup>7</sup> CAMBRAIA, C. N. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 89.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 104.

leva tempo. Por isso, faz-se necessário se deixar à experiência da leitura do texto modernizado, e assim poder aproveitar de forma facilitada o acesso ao *Antiguidade da Arte da Pintura*, que é, pois, o principal propósito em nosso trabalho.

Precede, assim, a nossa transcrição, integrando-a, um estudo que tem em vista analisar os operadores discursivos do tratado, aplicados de acordo com a *chave do decoro*, conforme o gênero *epidítico*, também chamado *demonstrativo*. Nesse *modus operandi* discursivo, a persuasão provém do discurso *epidítico* junto do *ético*, como se verifica em Aristóteles<sup>9</sup>, (Retórica, 1, 8). A composição do *Antiguidade da Arte da Pintura* em gênero *epidítico* nos situa junto a um tratado aparatoso, ostentoso, que segue outras autoridades, muitas vezes, buscando emulá-las. Félix da Costa, por meio de exemplos da Antiguidade, organizou um tratado que visava à aprovação da construção de uma Academia de Artes em Portugal, e para isso, ele aplicou *lugares-comuns* de Plínio, o Velho, na linha de seus argumentos reiteradamente, entre outras autoridades, a fim de elevar a Pintura a altos patamares, e entre as Artes Liberais. O manuscrito é composto por *colações* e *emendas*, em cujo contexto há breves narrativas da Antiguidade sobre os nobres e sua apreciação à Pintura. No que diz respeito à nobreza, esta é uma virtude em Aristóteles, atrelada à ascendência, uma vez que, quanto aos nobres, “seus primeiros antepassados se distinguiram pela virtude” (Retórica<sup>10</sup>, 1, 5).

No discurso do tratado vemos uma *similitude* entre Nobreza e Pintura, o que é feito por meio da aplicação de um *lugar-comum*, pois a Pintura é em tamanho grau elevada que é adorada pelos nobres. Quando Félix da Costa (fólio 58r) cita a visita que Alexandre, o Grande, fez a Apeles – referência de Plínio, o Velho<sup>11</sup> (*História Natural*, XXXV, 85) –, está operando um *lugar-comum* para mostrar como a Arte, na Antiguidade, era apreciada por nobres.

Documento dirigido ao Conselho de Estado Português, o tratado foi um pedido de apoio à Coroa Portuguesa para que esta subsidiasse a Pintura e a Escultura conforme princípios franceses (Kubler<sup>12</sup>, 1967).

---

<sup>9</sup> ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006. p. 74.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>11</sup> PLINE, L' Ancien. **Histoire Naturelle**. Livre XXXV. Texte établi, traduit et commenté par Jean-Michel Croisille. Paris: Les Belles Lettres, 1985. p. 73.

<sup>12</sup> KUBLER, G. Preface. **The antiquity of the art of painting by Felix da Costa**. New Haven: Yale University Press, 1967. p. vii.

Nosso trabalho, destarte, analisa como as operações discursivas do gênero *epidítico* compõem o texto do tratado, rastreando, a partir da tradição de leitura à época de Félix da Costa, *lugares-comuns* empregados para elogiar a Pintura.

O *Antiguidade da Arte da Pintura, sua nobreza, divino, e humano que a exercitou, e honras que os monarcas fizeram a seus artífices*, doravante referido apenas como *Antiguidade da Arte da Pintura*, também tem a sua versão manuscrita digitalizada disponível na seção *Beinecke Rare Book & Manuscript Library* da Biblioteca da Universidade de Yale<sup>13</sup>. O *Antiguidade da Arte da Pintura* foi doado por um estudante da Universidade de Yale, Robert J. Schoelkopf Jr., em 1956, ao acervo da mesma universidade – Yale University Library (Kubler<sup>14</sup>, 1967) – e encontra-se atualmente sob o *call number* GEN MSS VOL 144.

O manuscrito estava desaparecido desde 1823, quando poucos de seus fólhos tinham sido publicados por Cyrillo Volkmar Machado (Kubler<sup>15</sup>, 1967). Podem ter existido duas ou três cópias do manuscrito, mas ao que se sabe há apenas esta versão acondicionada na Biblioteca da Universidade de Yale (Kubler<sup>16</sup>, 1967). Quanto aos fólhos publicados por Cyrillo Volkmar Machado, seriam referências feitas às vidas de pintores portugueses mencionados no *Antiguidade da Arte da Pintura* por Félix da Costa (Kubler<sup>17</sup>, 1967). Mais tarde, outros escritores, tais como Atanazy Raczynski, procuraram pelo tratado de Félix da Costa, mas o trabalho foi em vão (Kubler<sup>18</sup>, 1967).

Antes de 1892, Sousa Viterbo também acessou o manuscrito do *Antiguidade da Arte da Pintura*. A edição de Viterbo sugere uma diferença da edição de Cyrillo Volkmar Machado, inferindo ser este, talvez, o trabalho descuidado de um copista, e por isso omitindo palavras. No título da edição de Volkmar Machado há a descrição “e sua nobreza”, que difere do manuscrito de Yale, o qual não possui a conjunção “e” (fólio 7r). Há também variações do discurso entre as transcrições de Viterbo e de Machado, assim como alterações de pontuações. Viterbo<sup>19</sup> (1920) ainda afirma que Félix da Costa seria pouco versado no conhecimento da língua

---

<sup>13</sup> O fac-símile do códice *Antiguidade da Arte da Pintura* pode ser acessado virtualmente. COSTA, Félix da. **Antiguidade da arte da pintura**: [Portugal], [1696]. Disponível em: <[http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3590734?image\\_id=1392595](http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3590734?image_id=1392595)>. Acesso em: jul. 2014.

<sup>14</sup> KUBLER, G. Preface. **The antiquity of the art of painting by Felix da Costa**. New Haven: Yale University Press, 1967. p.vii.

<sup>15</sup> *Ibid.* loc. cit.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>17</sup> *Ibid.* loc. cit.

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 10-11.

<sup>19</sup> VITERBO *apud* KUBLER, *ibid.*, p. 11.

portuguesa, chegando a essa conclusão não só pelos títulos transcritos, mas também devido a outras passagens de sua obra.

A existência de um outro manuscrito em 1936 pode ser suposta. Conhece-se dele apenas uma fração, incluindo os fólhos 87v a 90r e 104v a 110r, a partir de uma versão que pertenceu à família de Teles da Silva<sup>20</sup>. De acordo com esse extrato, essa cópia tinha uma dedicatória a Fernão Teles, mecenas anônimo, mencionado no manuscrito de Yale conforme se verifica nos fólhos 2r e 2v.<sup>21</sup>

Anterior à publicação dos extratos de Félix da Costa por Volkmar Machado, o conhecimento a respeito de alguns pintores portugueses mencionados no *Antiguidade da Arte da Pintura* foi possível apenas por meio de algumas notas acrescentadas por Pietro Maria Guarienti no *Abecedario Pittorico* de Pellegrino Antonio Orlandi, cuja edição é de 1753 (Kubler<sup>22</sup>, 1967). Notas portuguesas de C. F. Roland le Virloys em seu *Dictionnaire d'Architecture, civile, militaire et navale, antique, ancienne*, de 1770, são encontradas em Guarienti, que pode ter conhecido o *Antiguidade da Arte da Pintura* assim como outros escritores<sup>23</sup>. Guarienti oferece breves notas bibliográficas de seis dos pintores mencionados no *Antiguidade da Arte da Pintura* por Félix da Costa em 1696: Avelar, Campelo, Dias, Gomes, Pereira e Gisbrant. Guarienti foi precursor de Cavalcaselle ou Morelli, como um conhecedor confiante no exame direto e na verificação do manuscrito conforme sua condição de pintor.<sup>24</sup>

A primeira parte do tratado vai até o fólho 114r e, além de haver vários elogios à Pintura, há também o pedido para que uma Academia de Artes fosse construída em Portugal. A segunda, intitulada *Rezume*, fólho 115r, aborda a nomeação de um pintor chefe que pudesse dirigir os negócios dos pintores na ausência de uma Academia, mas ainda composto em gênero *epidítico*. Por fim, ambos os documentos estão incluídos sob o mesmo título.<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> Academia Nacional de Belas Artes, II, 1936 apud KUBLER, *ibid. loc. cit.*

<sup>21</sup> KUBLER, G. Preface. **The antiquity of the art of painting by Felix da Costa**. New Haven: Yale University Press, 1967. p. 11.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>23</sup> *Ibid. loc cit.* Para esta afirmação, Kubler elenca quatro autores e suas respectivas obras, sendo eles Alexandrino de Carvalho's e a *Relação dos Pintores e Escultores que florecêrão no seculo de 1700* [sic]; Francisco Xavier Lobo e a *Sylva laudatória da pintura* [sic]; José da Cunha Taborda e a *Noticia de todos os pintores etc., que com Protecção Regia forão estudar em Roma* [sic]; e um tratado similar de Arcangelo Fosquini (Memórias, 1823, p8).

<sup>24</sup> VITERBO apud KUBLER, *ibid.*, p. 12.

<sup>25</sup> KUBLER, *ibid.*, p. 23.

Trabalho análogo ao nosso vem sendo realizado pelo pesquisador português Ricardo Ventura<sup>26</sup>, financiado pela LCT, em Lisboa, Portugal. Trata-se de um trabalho monográfico sobre Félix da Costa Meesen e de edição semidiplomática, que envolve três manuscritos do tratadista: o profético *Liber Vnicus*, o *Thesouro Descuberto* e o *Antiguidade da Arte da Pintura*, visando à manutenção da ortografia original dos manuscritos e assinalando o desenvolvimento de abreviaturas. As edições integram seu projeto de pós-doutorado relativo às relações luso-otomanas no começo da Modernidade.<sup>27</sup>

Conquanto, nosso trabalho realizado no Instituto de Estudos Brasileiros, por se tratar de uma transcrição modernizada, difere-se do trabalho de Ricardo Ventura, uma vez que, embora ambas as pesquisas tenham um mesmo objeto de estudo, trazem como resultado transcrições e análises distintas.

Acreditamos que a presente pesquisa também se justifica, em primeiro lugar, pelo fato de Félix da Costa ser pouquíssimo estudado no Brasil. Mesmo que nosso trabalho contemple, em específico, análises de elementos retóricos do tratado, uma transcrição modernizada de um manuscrito seiscentista permite que leitores não afins às práticas da Filologia e Paleografia possam ter acesso pleno ao extrato semântico do códice. Em segundo lugar, acreditamos que nossas análises colaboram para a reverberação dos estudos sobre Retórica Antiga, uma vez que é vária a composição escrita que segue o *modus operandi* nela fundamentada. No campo da composição luso-brasileira, podemos citar, por exemplo, os Sermões do Padre Antônio Vieira, em que *lugares-comuns* da Antiguidade são operados em seus textos conforme princípios retóricos, em que são igualmente encontrados elementos do gênero *epidítico*. A respeito, Mendes (1989), em seu estudo sobre a oratória de Vieira, afirma que “Foram os estudos literários – *studia humanitatis*, expressão emprestada de Cícero, englobando a gramática, a retórica, a poesia, a história e a filosofia moral – que veiculam conceitos de vida e de valores morais relacionados com a pessoa, criando conteúdos éticos e instituindo uma pedagogia da *imitação*.”<sup>28</sup> Por fim, em terceiro lugar, nosso viés temático pretende demonstrar como os operadores do gênero *epidítico* enalteceram a Arte da Pintura e os artífices no tratado de Félix

---

<sup>26</sup> Em 2016, em visita à Universidade de Lisboa, conversando pessoalmente com Ricardo Ventura, pudemos comparar nossos trabalhos e seus respectivos rumos. Recentemente, mantemos contato por e-mail, ocasião esta em que ele confirmou as informações apresentadas. (informação verbal)

<sup>27</sup> BRAGA, Sofia; SERRÃO, Vítor. Um Tratado Desconhecido de Félix da Costa Meesen (1639-1712): Descoberto na Biblioteca da Ajuda. **ARTIS, Revista de História da Arte e Ciências do Património**. Lisboa, Instituto de História da Arte da Universidade de Lisboa, nr.2 (2ª série), pp.194-195, 2014.

<sup>28</sup> MENDES, M. V. **A oratória barroca de Vieira**. Lisboa: Caminho, 1989. p. 34.

da Costa, o que nos permite analisar como o *modus operandi* retórico é fortemente presente ainda no século XVII, possibilitando uma reflexão acerca do discurso seiscentista, cuja importância elucida a leitura do *Antiguidade da Arte da Pintura* convencendo-o à época em que foi escrito, livrando-o de interpretações anacrônicas.

Nossa transcrição será disposta em linhas diretas. Pretendemos apresentá-la conforme a norma-padrão atual, igualmente em conformidade com o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, consoante aos critérios de transcrição estabelecidos neste trabalho. Procuramos, com nossa transcrição em linhas diretas, oferecer ao leitor o extrato semântico *imediato* do texto. Por isso, deixaremos para as análises que precedem a transcrição observações acerca de *elementos retóricos*, assim como *lugares-comuns* operados por Félix da Costa.

## 1. DO MANUSCRITO E SEUS RESPECTIVOS FÓLIOS

O *Antiguidade da Arte da Pintura* é um texto que reivindica a construção de uma Academia de Artes em Portugal, cujo discurso é composto em gênero *epidítico*, e sua *matéria* é o louvor à Arte da Pintura. Na retórica aristotélica, o gênero *epidítico* é aquele em que se expõem exemplos já creditados entre o povo, ditos virtudes, para elogiar, ou exemplos ditos vulgares, para vituperar. Neste último caso, o objetivo do orador é criar uma imagem ruim do que ou de quem se fala. Já naquele, o orador busca convencer seu auditório defendendo a *matéria* que compõe o assunto, elogiando-a, enaltecendo-a. No caso do manuscrito aqui transcrito, encontramos ambos os exemplos, de elogio e vitupério, sobrelevando-se o elogio. Este, sempre operando na defesa da Arte da Pintura.

Dos fólios 7r a 12r, o discurso de início do tratado opera o *axioma* de que Deus foi o primeiro pintor, e considera a ideia como o que há de mais elevado quanto à composição da imagem (Kubler<sup>29</sup>, 1967). Nesse contexto, Deus como primeiro pintor constitui um *lugar-comum* importante no manuscrito. No século XVII e início do XVIII, as doutrinas sobre Pintura “têm por primeiro postulado o caráter universal do *disegno*. O *disegno* é *segno* de *Dio*, signo de Deus na mente” (Hansen<sup>30</sup>, 1995). A tratadística seiscentista de países ibéricos se produzia conforme os passos da contrarreforma, “em que a doutrina católica da luz natural da Graça difusa na natureza e na história orienta a representação com as analogias de proporcionalidade, de proporção, e de atribuição da Substância participada nas linguagens” (Hansen<sup>31</sup>, 1995). Em exórdios de composições narrativas ou tratadísticas, era prática comum escrever uma invocação divina (Spina<sup>32</sup>, 1977), o que reitera a asserção de que Felix da Costa está seguindo procedimentos concernentes a um hábito conveniente à sua época.

---

<sup>29</sup> KUBLER, G. Preface. **The antiquity of the art of painting by Felix da Costa**. New Haven: Yale University Press, 1967. p. 23.

<sup>30</sup> HANSEN, J. A. Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII. **Para Segismundo Spina: Língua, Filologia, Literatura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 202.

<sup>31</sup> *Ibid. loc. cit.*

<sup>32</sup> SPINA, S. **Introdução à edótica**. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 53.

O axioma de que Deus foi o primeiro pintor opera no tratado a elaboração da defesa das Artes como *res nobilis* (coisa nobre)<sup>33</sup>, portanto, *res certa* (coisa certa)<sup>34</sup>, utilizando para isso uma tópica que foi explorada por outras autoridades que antecederam Félix da Costa, como ocorre um século antes no tratado *Da Pintura Antiga*, de Francisco de Holanda.<sup>35</sup>

Também fazem parte do discurso do *Antiguidade da Arte da Pintura lugares-comuns* bíblicos. Dos fólhos 12r a 15r, há uma breve história da Pintura de Tubalcaim, da sexta geração de Adão até Rafael (Kubler<sup>36</sup>, 1967). Em seguida, dos fólhos 15r a 17r, Kubler afirma que Costa baseou seus argumentos em Alberti, mas emprestando a redação direta de Vicente Carducho (Kubler<sup>37</sup>, 1967). Todavia, não podemos afirmar categoricamente a que leituras de fato Félix da Costa teve acesso, uma vez que não há como acessar sua biblioteca particular. O que podemos assegurar, ao analisar o manuscrito, é que o discurso é composto a partir de *lugares-comuns* procedentes tanto das narrativas bíblicas quanto da tratadística e da Antiguidade, e servem, no *Antiguidade da Arte da Pintura*, como sede do argumento<sup>38</sup> a fim de enaltecer a Arte da Pintura e seus artífices.

Dos fólhos 17r a 29r, o discurso continua a operar *lugares-comuns* de escrituras bíblicas, mas também vai operar pareceres jurídicos. Em seguida, o discurso aborda a respeito do ensino da Pintura e da necessidade de se conhecer outras Artes para ensinar a doutrina da Pintura de

---

<sup>33</sup> O procedimento de associar a nobreza à virtude é um *lugar-comum* verificável em Aristóteles (Retórica, 1, 4-5). Para justificar o argumento, a nobreza é colocada como virtude, tanto que a nobreza justifica a natureza da felicidade, pois a nobreza está associada à história da cidade, à história de um povo, à origem de seus membros, e se uma pessoa é nobre, concomitantemente é ela feliz. ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006. p. 58.

<sup>34</sup> Uma *res incerta* (coisa incerta) torna-se uma *res certa* (coisa certa), esta, segundo os preceitos retóricos, dispõe um argumento por meio da *ratio* (razão). A *res certa* é uma conveniência retórica. Segundo Rodolfo Agrícola no século XVI, o ato de achar argumentos, argumentos estes que são lugares-comuns. Por conseguinte, o lugar-comum é o lugar do argumento. Os lugares comuns aristotélicos, nesse sentido, foram substituídos por lugares retirados de Cícero. MARGOLIN apud HANSEN, J. A. Instituição Retórica, Técnica Retórica, Discurso. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 33, p. 29, jul/dez. 2013.

<sup>35</sup> No *Da pintura antiga*, Francisco de Holanda já no capítulo I de seu livro afirma ser "Deus pintor evidentíssimo", afirmação esta que tem sua origem em fontes bíblicas e clássicas. PANOFSKY apud KOSSOVITCH, Leon. Apresentação. ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. p. 21.

<sup>36</sup> KUBLER, G. Preface. **The antiquity of the art of painting by Felix da Costa**. New Haven: Yale University Press, 1967. p. 27.

<sup>37</sup> Ibid. loc. cit.

<sup>38</sup> "Na instituição retórica, que durou com muitas diferenças desde os gregos do tempo de Platão e Aristóteles até a revolução romântica na segunda metade do século XVIII, *lugar-comum* era outra coisa. Antes de tudo, como disse Cícero no século I a. C., repetido por Erasmo de Roterdã no século XVI, o lugar era como um molde definido como *sede do argumento* que se memorizava e que se aplicava para falar e escrever bem. O uso do lugar como molde era comum, como repetição partilhada coletivamente; mas a repetição não era mecânica como a do clichê na impressão, mas uma variação elocutiva feita como emulação de discursos que já tinham usado os lugares que eram repetidos na nova situação." HANSEN, J. A. Lugar-Comum. MUHANA, A. (Org.); LAUDANNA, M. (Org.); BAGOLIN, A. (Org.). **Retórica**. São Paulo: Annablume; IEB, 2012. pp. 159-160.

forma correta. Dos fólhos 29r a 44v, há uma exposição sobre as Artes Liberais, recompensas e honras atribuídas à Pintura. Dos fólhos 44v ao 48r, o discurso descreve como é o pintor completo e como deve ser a sua instrução. Kubler afirma que dos fólhos 48v a 53r, os argumentos sobre Pintura são de Vicente Carducho, emprestados de Federico Zuccari. Entretanto, dos fólhos 52r a 53v, Kubler afirma que o discurso do *Antiguidade da Arte da Pintura* parafraseia e condensa Carducho<sup>39</sup> e que os primeiros setenta e cinco fólhos seriam compostos por argumentos teóricos e históricos obtidos principalmente de Vicente Carducho.<sup>40</sup>

Nos fólhos 56v e 57r há uma breve digressão e em seguida, dos fólhos 57r a 65v, referências a reis e nobres que exerceram a Arte da Pintura. Nesta ocasião, Félix da Costa escreve sobre as experiências que teve na Casa de Stuarts, na Inglaterra, entre os anos de 1662 e 1664. Escreve também sobre a fundação da Academia Francesa em Paris e em Roma, contrastando-as com a negligência dada às Artes em Portugal (Kubler<sup>41</sup>, 1967).

Dos fólhos 67v a 73v, encontramos no tratado a abordagem sobre a necessidade de uma Academia de Artes em Portugal, mesmo para os artesãos. Mais uma vez, segundo Kubler, Félix da Costa teria retirado exemplos diretamente de Carducho, neste caso, referentes à Academia Florentina.<sup>42</sup> Dos fólhos 74v a 90v, o manuscrito trata do *status* e dos tributos imputados aos artistas portugueses, dos fólhos 104v a 110r, trata de breves biografias de pintores portugueses, e até o fólho 114r há relatos de Pinturas pintadas de Cristo, anjos e Santos.<sup>43</sup>

No fólho 115r, há o início do *Reszume*, que segundo Kubler, até o fólho 128r elenca exemplos retirados de Gaspar Gutiérrez de los Ríos acerca da defesa da Pintura como uma Arte Liberal<sup>44</sup>. Igualmente como procedeu com Carducho, não podemos afirmar isso categoricamente pelos mesmos motivos: não ter acesso à biblioteca particular de Félix da Costa. Quanto ao final do manuscrito, que vai até o fólho 149r, o discurso se refere a respeito da hierarquia dos pintores e continua a abordar a Pintura como Arte Liberal, a necessidade de uma

---

<sup>39</sup> KUBLER, G. Preface. **The antiquity of the art of painting by Felix da Costa**. New Haven: Yale University Press, 1967. p. 23-24.

<sup>40</sup> Os tratadistas a quem Felix da Costa seguiu são aqui elencados a partir do cotejo e análises realizados por Kubler. Todavia, não há registros que comprovem quais foram os tratadistas lidos por Felix da Costa. O mesmo ocorre quando dizemos sobre as leituras feitas por Carducho, uma vez que, do mesmo modo, não podemos afirmar categoricamente quais foram as suas leituras realizadas, igualmente por falta de registros que possam confirmar essa proposição.

<sup>41</sup> KUBLER, G. Preface. **The antiquity of the art of painting by Felix da Costa**. New Haven: Yale University Press, 1967. p. 24.

<sup>42</sup> *Ibid.* loc. cit.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>44</sup> *Ibid.* loc. cit.

Academia de Artes em Portugal e a necessidade de um pintor chefe no caso da não construção dessa Academia.<sup>45</sup>

Conquanto, reiteramos, nosso trabalho não se debruçou no cotejo entre os tratados de Vicente Carducho, Gaspar Gutierrez de Los Ríos e Félix da Costa, uma vez que o escopo da pesquisa foi, além de propor uma *transcrição modernizada* do tratado, analisar como são operados elementos do gênero *epidítico* e *lugares-comuns* no *Antiguidade da Arte da Pintura*.

## 2. RETÓRICA, LUGAR-COMUM E O ANTIGUIDADE DA ARTE DA PINTURA

O surgimento da história como disciplina, segundo Hansen e Moreira (2013), corroborou o desaparecimento da retórica, *categorias de pensamento* deram lugar a um discurso literário, narrativo, um discurso a se fazer passar por transparente<sup>46</sup>. Quando aludimos à narração de uma vida no século XIX não estamos mais diante de preceitos retóricos, mas “como em um vivido empírico”<sup>47</sup>. O *bios* antigo dos séculos XVI e XVII era um discurso operado conforme o gênero biográfico, mas hoje lido como um discurso que não leva em consideração o contexto histórico em que foi produzido, o que gera interpretações anacrônicas, e os *lugares-comuns* do gênero encomiástico *vida*, por exemplo, “petrificaram-se como vida empírica”<sup>48</sup>. Então, quando lemos o *Vidas dos Artistas* de Vasari, não estamos diante de uma biografia tal como interpretamos seu conceito de gênero hoje, mas sim, diante de um discurso imbuído de operações retóricas, conforme o gênero *epidítico*. No caso do elogio a um pintor, como ocorre em Vasari ao escrever sobre a vida de Michelangelo, não se faz uma biografia de Michelangelo, mas eleva-se a *persona* do artista. Em uma biografia atual, as operações discursivas são outras, literárias e narrativas.

---

<sup>45</sup> *Ibid. loc. cit.*

<sup>46</sup> BANN *apud* HANSEN, J. A.; MOREIRA, M. Princípios críticos para a fatura de uma edição do *corpus* poético colonial atribuído a Gregório de Matos e Guerra. **Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra**: letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII, v. 5, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. pp. 12-13.

<sup>47</sup> HANSEN, J. A.; MOREIRA, M. Princípios críticos para a fatura de uma edição do *corpus* poético colonial atribuído a Gregório de Matos e Guerra. **Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra**: letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII, v. 5, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. pp. 12-13.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

De acordo com Genette<sup>49</sup> (1975, p. 129-146 apud FIORIN, 2014, p. 26) “houve uma restrição da retórica: primeiramente, amputou-se-lhe a teoria da argumentação e da composição e ela ficou restrita à teoria da elocução”, o que explica o afastamento de um discurso operado conforme a estrutura retórica clássica com o aparecimento da história como disciplina.

Quanto às doutrinas artísticas, ao lê-las, devemos igualmente atentarmo-nos às *categorias de pensamento* que as compõem, e contextualizar as obras conforme suas épocas. Dessas doutrinas, o que se conclui é que elas não foram feitas para nós, hoje, pois os receptores desses textos eram outros, de outras épocas, inseridos em outros contextos histórico-sociais. A atividade artística é, nas doutrinas seiscentistas, entendida como “*técnica* de efetuar um modelo interior achado ou emulado pelo engenho”<sup>50</sup>, e para a composição do ornato dialético, os tratadistas seiscentistas tinham como principal referência o Livro III, da *Retórica*, que trata da elocução (HANSEN<sup>51</sup> 1995).

Importante também é abordar as “práticas pedagógicas” que nortearam o *modus operandi* dos textos desde a Antiguidade. Tratemos dos *progymnasmata*, que eram exercícios preparatórios de retórica escritos por retores gregos entre os séculos I e IV. Nos *progymnasmata* o discurso a ser elaborado obedece a uma ordem de procedimentos. Trata-se de exercícios que, passo a passo, norteiam a composição de um discurso desde a sua concepção até o seu objetivo final. A ordem dos exercícios é a seguinte: a *fábula*, o *relato*, a *chria*, a *sentença*, a *refutação*, a *confirmação*, o *lugar-comum*, o *encômio*, o *vitupério*, a *comparação*, a *etopeya*, a *descrição*, a *tese* e, por fim, a *proposta de lei*. Eram exercícios disseminados nas escolas, de caráter didático, a fim de preparar o jovem para a sua profissão de orador na vida adulta. Trata-se de exercícios em que se permitem fazer encômios, descrições, etc., e tais exercícios servem como prova da necessidade da memorização, uma vez que o objetivo final era a aplicação do discurso na prática pelo orador no que concerne às causas judiciais e deliberativas em um tribunal. A primeira menção ao termo *progymnasmata* está presente na *Retórica a Alexandre*, atribuída a Anaxímenes de Lâmpsaco. Mais tarde, os exercícios estariam desenvolvidos de forma mais sistemática em Teón de Alexandria, Hermógenes e em Aftônio de Antioquia. Em contrapartida,

---

<sup>49</sup> GENETTE, G. A retórica restrita. COHEN, J. et al., **Pesquisas de retórica**. Petrópolis: Vozes, 1975.

<sup>50</sup> HANSEN, J. A. Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII. **Para Segismundo Spina: Língua, Filologia, Literatura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 201.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 202.

é constatada a existência dos exercícios de retórica em *Ad Herennium*, *De oratore* e *De inventione*, de Cícero (MARTÍNEZ<sup>52</sup>, 1991).

Humanistas imitaram os romanos que imitaram os gregos. Desatentar-se de como foi a cultura da Idade Média confere um problema à compreensão da mimetização presente no Renascimento, uma vez que essa cultura da Idade Média ocidental latina tem sua base na antiguidade romana, não na grega, dado que os romanos produziram uma literatura importante, mas sob a influência de modelos gregos (KRISTELLER<sup>53</sup>, 1995).

Tratados são estrutura e matéria retórica, em que cuidado especial é dado à elocução. Francisco de Holanda, a exemplo disso, ao escrever a doutrina *Da Pintura Antiga*, um século antes de Félix da Costa, certamente leu autoridades da Antiguidade e a tratadística à sua época. A partir de uma *endoxa*<sup>54</sup>, Francisco de Holanda aplicou *lugares-comuns* no discurso de seu tratado, por isso, quando lemos o *Da Pintura Antiga*, estamos diante de uma instrumentalização que se assegurou nos discursos disponíveis naquele momento. A *endoxa* aristotélica são as opiniões aceitas por todos a partir de uma crença tida como “verdade”, no caso da tratadística, daquilo que se julga nobre no cenário cortesão português seiscentista referente à Arte da Pintura. Dessa maneira, os *lugares-comuns* que constituem essa *endoxa* organizam a retorização do *Antiguidade da Arte da Pintura*. Em síntese, Félix da Costa, assim como Francisco de Holanda, adequou o discurso do tratado que produziu à conveniência de sua época, ainda que Félix da Costa não tenha tido acesso à obra de Holanda.

Conforme Hansen<sup>55</sup> (2012), os *lugares-comuns*, em Aristóteles, são sistematizados como *lugares* dialéticos e retóricos, sendo aqueles os lugares condizentes à dedução lógica, e estes, argumentos de persuasão. Por fim, os argumentos de persuasão seriam aqueles que dizem respeito ao discursar do verdadeiro e do válido, uma vez que a retórica se usa de argumento vário desde que tenha como fim a persuasão.

---

<sup>52</sup> MARTÍNEZ, M. D. R. Introducción General. **Ejercicios de retórica**. Introducción, traducción y notas de Maria Dolores Reche Martínez. Madrid: Editorial Gredos, 1991. p. 7-17.

<sup>53</sup> KRISTELLER, P. **Tradição clássica e pensamento do renascimento**. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1995. p. 37.

<sup>54</sup> O discurso sob preceitos retóricos, inserido no discurso da cultura ocidental, ou seja, a nossa cultura, de linguagem oral ou escrita, é produzido conforme o que for julgado como "verdade". Dessa forma se opera a *endoxa* aristotélica, em que se produz o que já é desejado ser ouvido/lido pelo auditório. Assim, estamos diante de um "assunto" que resulta em um discurso completo e estruturado, "completamente armadilhado pela persuasão". BARTHES, R. **A aventura semiológica**. Trad. Maria de Sta. Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 53.

<sup>55</sup> HANSEN, J. A. Lugar-Comum. MUHANA, A. (Org.); LAUDANNA, M. (Org.); BAGOLIN, A. (Org.). **Retórica**. São Paulo: Annablume; IEB, 2012. p. 164-165.

Segundo Kossovitch<sup>56</sup> (2002), o “eu” não é o motor da produção discursiva, como verificamos no Romantismo, pois no campo doutrinário, o “eu” é participante de um feixe de elementos, e o bom autor é aquele que, dentre seus estudos e conhecimentos, é capaz de emular o que sabe. Por isso o discurso da tratadística é retorizado. Ao serem lidos textos dos séculos XV e XVI, ou quando se vê o discurso “nós, modernos, vencemos os antigos”, estamos diante de um *lugar-comum* retórico, de cotejo entre as Artes, em que se encomia a Pintura e se elogia o pintor. Esse discurso é próprio do gênero *demonstrativo, epidítico*, portando, seguidor dos preceitos retóricos.

Passemos agora a abordar, em específico, o *Antiguidade da Arte da Pintura*. O discurso do *Antiguidade da Arte da Pintura*, ao se instrumentalizar de preceitos da Antiguidade para configurar uma *endoxa*, eleva a Arte da Pintura a altos patamares. Ao ser construída uma *endoxa* com *lugares-comuns* procedentes, por exemplo, de Plínio, o Velho, o que se verifica em várias passagens do tratado que aqui transcrevemos, vemos constituírem-se argumentos inquestionáveis, uma vez que ninguém contestará uma autoridade como Plínio.

Quanto ao destinatário a quem é dirigido o tratado, este se dá por meio de um *proêmio* de elogio a Fernão Teles da Silva (fólios 2r e 2v), membro do Conselho de Estado Português, equiparando-o a Caio Cílnio Mecenas, e busca convencer aquele de que era tão importante quanto este, senão mais importante, caso viesse patrocinar tão nobre Arte, que é a Arte da Pintura. Esse proêmio apresenta um *lugar-comum*: Caio Cílnio Mecenas, patrono das Letras, grande apadrinhador das Artes, operado para assegurar os argumentos de elogio a Fernão Teles da Silva.

Mais adiante, no decorrer do tratado, há composições de *lugares-comuns* provenientes de autoridades da Antiguidade e de narrativas bíblicas, resultando em um texto por *emendas*. Esses *lugares-comuns*, operados conforme o gênero *epidítico*, elogiam a nobreza da Pintura, primeiro, por meio do *lugar-comum Deus pictor*. O *lugar-comum* de Deus como o primeiro pintor do mundo gera um argumento de elogio que eleva a Pintura ao patamar divino; em seguida o discurso aplica um outro *lugar-comum* ao mostrar o quanto a Pintura é apreciada por nobres; e por fim, demonstra como a Pintura, além de ser comovente quando bem executada, auxilia na conversão daqueles que não são capazes de ler os textos bíblicos.

---

<sup>56</sup> AZEVEDO, R. M.; KOSSOVITCH, L. Em questão: Artes, Arquitetura e História: uma conversa entre Leon Kossovitch e Ricardo Marques de Azevedo, a partir da noção de renascimento. *Pós*, São Paulo, v. 11, p. 12, 2002.

Também encontramos no tratado o gênero *prosopográfico* – histórias breves de vidas – composto igualmente com *lugares-comuns epidíticos*, em que aparecem desde *personas* ilustres como Alexandre, o Grande, a visitar Apeles, seu pintor, até breves relatos de vidas de pintores como Michelangelo e Rubens. Esses *lugares-comuns* são utilizados para que, adiante, seja dada sequência a breves relatos a respeito de pintores portugueses, a fim de mostrar o quanto estes eram desvalorizados em Portugal com relação às demais nações no decorrer na História.

## 2.1. DA ANALOGIA ENTRE O ANTIGUIDADE DA ARTE DA PINTURA E A ESTRUTURA RETÓRICA

Segundo Kossovitch (1999) O *Da Pintura*, de Leon Battista Alberti é o primeiro tratado cujas teorias e doutrinas são sistematizadas<sup>57</sup>. Desse modo, a tratadística do século XVI conjectura o discurso albertiano<sup>58</sup>. O tratado de Alberti é dividido em três partes: livro I, livro II e livro III. O livro I trata da luz e da matemática; o livro II das partes da Pintura: *circunscrição, composição e recepção de luzes*; e o livro III trata do pintor<sup>59</sup>. Essa divisão das partes da Pintura em Alberti é análoga à disposição que já existia em Quintiliano, em que nos 12 livros que compõem a *Instituição Oratória* há a seguinte divisão: Livros I e II: *elementa* – parte que trata de elementos mínimos da gramática; Livros III a XII: *ars* – parte que trata das cinco grandes funções retóricas (*inventio, dispositio, elocutio, memoria e pronuntiatio*); e Livro XII: *artifex* – parte que trata do orador.

Ainda que Félix da Costa não tenha acessado diretamente o *Da Pintura*, na divisão de temas de ambos os tratados há uma organização do discurso que adapta as partes da retórica aristotélica, ciceroniana, além da *Instituição Oratória* quintiliana – *inventio, dispositio e elocutio* –, às partes da Pintura. Tratados são doutrinas; doutrina é retórica. Em outras palavras, esses tratados de Pintura operam procedimentos retóricos que serão ordenadores do efeito da elocução, configurando uma doutrina cujas “categorias delineiam [...] a generalidade das grandes funções retóricas”<sup>60</sup> adequando a obra “à circunstância convencionada de recepção”<sup>61</sup>.

---

<sup>57</sup> KOSSOVITCH, L. Apresentação. ALBERTI, L. B. **Da Pintura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. p. 9.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>60</sup> HANSEN, J. A. "Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII". **Para Segismundo Spina: Língua, Filologia, Literatura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 205.

<sup>61</sup> *Ibid. loc. cit.*

Essa doutrina seguirá uma ordenação que não é psicológica, “é retórica, isto é, é mimética e prescritiva”<sup>62</sup>. Todo discurso tratadista do XVI e XVII são “práticas artísticas em esquemas que especificam usos autorizados como uma ‘jurisprudência’ de bons usos” (Hansen<sup>63</sup>, 1995).

Analogia semelhante é encontrada no *Antiguidade da Arte da Pintura*, em que *Invenção*, *Debuxo* e *Colorido* são termos aplicados por Félix da Costa para escrever sobre as partes da Pintura, partes estas análogas às do tratado de Alberti, *Da Pintura*, livro II. A seguir, excerto de nossa transcrição em que Félix da Costa escreve sobre as partes da Pintura:

Consta de três partes a Pintura que são as principais: Invenção, Debuxo e Colorido. Na Invenção consiste toda a consideração da obra disposta no entendimento por representação; vem a ser o plano perspectivo conforme a história, a disposição das figuras, a postura de cada uma, e a concordância de tudo. Ao Debuxo, pertence dar à execução essa ordem já disposta pelo entendimento; o correto dos contornos, conforme a anatomia, a simetria dos corpos, o proporcionado de cada parte com o todo, as regras da Arquitetura, Perspectiva e suas diminuições. Ao Colorido compete as luzes e as sombras no claro e escuro; o sorteado das cores, a viveza e diminuição da cor; e todas estas três partes unidas, mostrar o afeto da alma e a ciência do pintor. (COSTA<sup>64</sup>, 1696)

Com exceção à *invenção*, que é análoga a *inventio* quintiliana<sup>65</sup>, as partes *Debuxo* e *Colorido* do *Antiguidade da Arte da Pintura* são análogas às partes *circunscrição*, *composição* e *recepção de luzes*, do tratado *Da Pintura*, livro II. O *Debuxo* é equivalente à *circunscrição*; e o *colorido* à *composição* e à *recepção de luzes*.

A correspondência das partes da Pintura tratadas no livro II de Alberti são: *desenho* correspondente à *circunscrição*; *cor* à *composição*; e *claro-escuro* à *recepção de luzes*<sup>66</sup>. No século XV o claro-escuro estabelece uma ordem de dependência à cor<sup>67</sup>. A *circunscrição*, que é o *desenho*, está atrelada ao contorno, ao delineamento; a *composição*, que é a *cor*, está atrelada aos lugares das superfícies; e a *recepção de luzes* está atrelada à distribuição dos efeitos de claro

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>63</sup> *Ibid. loc. cit.*

<sup>64</sup> COSTA, F. **Antiguidade da arte da pintura**: [Portugal], [1696]. Fólios 7r e 7v.

<sup>65</sup> Conforme Hansen (2013), Quintiliano afirma que a disciplina retórica se baseia inteiramente na memória, e duas ideias aristotélicas fundamentam a sua afirmação: 1. a de que só existe pensamento por imagens; 2. a memória é constituída por imagens, logo inclui-se na imaginação. HANSEN, J. A. Instituição Retórica, Técnica Retórica, Discurso. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 33, p. 28, jul/dez. 2013.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 18.

e escuro<sup>68</sup>. A *composição* não se ocupa apenas das superfícies, mas também da *história* narrada em uma Pintura, que é “o mais elevado dos objetos do pintor”<sup>69</sup>. Dessa maneira, “*invenção, disposição, elocução, e ação*, com seus conceitos e preceitos, operam no *Da Pintura*, articulando-se principalmente na parte *composição*” (KOSSOVITCH<sup>70</sup>, 1999). E no caso do tratado de Félix da Costa, a *composição* é a Pintura.

A *imitatio* presente nos tratados sobre Pintura do XVI e XVII também emula *lugares-comuns* da Retórica Antiga. Tomemos como exemplo Alberti que, para compor uma doutrina em o *Da Pintura*, vai dizer que o bem pintar está associado ao bom caráter:

O fim da Pintura é granjear para o pintor reconhecimento, estima e glória, muito mais do que riqueza. A isto chegarão os pintores cuja Pintura cativar os olhos e a alma dos espectadores. Dissemos, quando tratamos da composição e recepção das luzes, de que modo se pode fazê-lo. No entanto, gostaríamos que o pintor, para bem poder obter todas essas coisas, fosse uma pessoa boa e instruída nas Artes Liberais. Cada um sabe como a bondade da pessoa vale muito mais do que toda a sua dedicação pela Arte, para conquistar a estima dos cidadãos. E ninguém duvida de que a estima de muitos em muito ajuda o artista a adquirir fama e riqueza. (ALBERTI<sup>71</sup>, 1436)

O excerto do tratado de Alberti evidencia o bom caráter, como virtude, chamando-o “a bondade da pessoa”. Esse mesmo *lugar-comum* se verifica em Aristóteles (Retórica, 1, 9-11):

A virtude é, como parece, o poder de produzir e conservar os bens, a faculdade de prestar muitos e relevantes serviços de toda a sorte e em todos os casos.<sup>72</sup> A honra e a boa reputação contam-se entre as coisas mais agradáveis, porque cada um imagina que possui as qualidades de um homem virtuoso, e sobretudo quando o afirmam pessoas que ele considera dizerem a verdade.<sup>73</sup>

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>71</sup> ALBERTI, L. B. **Da pintura**. Livro III. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora Unicamp, 1999. p. 138.

<sup>72</sup> ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006. p. 75.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 86.

Ao falar sobre conservar os bens e prestar muitos e relevantes serviços de toda a sorte e em todos os casos, o *lugar-comum* que verificamos procedente de Aristóteles é o do homem virtuoso, que no excerto de Alberti opera como “a bondade da pessoa”. De mais a mais, esse *lugar-comum* do homem virtuoso é reiterado quando Aristóteles faz menção à honra e à boa reputação, sendo estas duas as coisas mais agradáveis em um orador.

Félix da Costa também opera o *lugar-comum* do homem virtuoso, quando por exemplo, enaltece a *persona* dos pintores, como se vê a seguir:

Tintoretto, pintor, foi honrado em vencer de sua senhoria com a Camanigacomia, que é uma roupa que somente a trazem os nobres e não outros; isto mereceu seu saber porque seu nascimento foi mui humilde. Que os bons pintores, e os bons poetas, são milagres da natureza, que nascem e não se fazem. (COSTA<sup>74</sup>, 1696)

No excerto da transcrição de Félix da Costa, observamos a alusão ao homem virtuoso aristotélico principalmente quando o discurso emula esse *lugar-comum*, chamando os pintores e poetas de “milagres da natureza”. Nessa escolha elocutiva, o tratadista faz um elogio se utilizando de um *lugar-comum*, característica do gênero *epidítico*, em que se louva o que é virtuoso porque, também, para Aristóteles, o que é virtuoso é considerado belo.<sup>75</sup>

Os *lugares-comuns* são provenientes da ação de encontrar argumentos, fazem parte da *inventio* retórica, que não se trata de inventar argumentos, mas sim de achá-los (FIORIN<sup>76</sup>, 2014). Portanto, o que temos no que concerne à tratadística sobre Pintura dos séculos XVI a XVIII são operações discursivas conforme a instituição retórica clássica em que há uma *emulação* de *lugares-comuns* que dão lugar a um novo discurso, no caso do tratado aqui transcrito, elevando a Pintura e seus artífices a altos patamares.

Escolher *lugares-comuns* da Antiguidade e adequá-los à conveniência de sua época é, além de assegurar argumentos, fazer uma *emulação*, o que verificamos no manuscrito quando Félix da Costa, por exemplo, escreve sobre a vida dos pintores portugueses seguindo o *modus operandi* do gênero *vidas*, também aplicado por Vasari no século XVI. Sobre os processos de *emulação*, cabe considerar o que Aristóteles expôs a respeito (Retórica, 2, 11). A *emulação* é

---

<sup>74</sup> COSTA, F. **Antiguidade da arte da pintura**: [Portugal], [1696]. Fólios 96v e 97r.

<sup>75</sup> ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006. p. 75.

<sup>76</sup> FIORIN, J. L. A dimensão figurativa na retórica. **Figuras de retórica**. São Paulo, Contexto, 2014. p. 25.

distinta do desprezo, pois emula-se o que se pode obter em disputa devido ao incômodo causado pelos bens honoríficos, sendo esses bens colocados sob a égide da *emulação* não porque são bens pertencentes a outros, mas porque não nos pertencem.<sup>77</sup> Por conseguinte, a *emulação* é uma coisa boa, pois não inveja o alheio, mas exalta o que é seu comparando-o com o alheio.

No século XVI, segundo Rodolfo Agrícola, a busca por *lugares-comuns* aristotélicos foi substituída pela busca de *lugares* retirados de Cícero<sup>78</sup>. Percebemos, assim, no discurso do *Antiguidade da Arte da Pintura* preceitos recolhidos de Cícero, Quintiliano, *et al.*, procedimentos igualmente operados no tratado *Da Pintura*, de Leon Batista Alberti<sup>79</sup>, no século XV.

Félix da Costa, conforme a estrutura retórica, compôs a matéria de seu texto por meio de *emendas* de várias autoridades, de acordo com a *inventio*, escolheu igualmente *lugares-comuns*, conforme a tida *endoxa* à sua época, e apresentou sua proposta, mas que infelizmente não foi colocada em prática.

## 2.2. DO PROÊMIO

O *Antiguidade da Arte da Pintura* se inicia com um *lugar-comum*: um discurso aludido a Caio Cílnius Mecenas, que evidencia a grandiosidade do ato de patrocinar as Artes, e demonstra como esta *persona* estimava os Doutos, as Letras e as Artes. Em seguida equipara Mecenas a quem de fato o discurso é dirigido, Fernão Teles da Silva, expondo mais adiante o objetivo do tratado, que era o de adquirir patrocínio para a construção de uma Academia Real de Artes em Portugal.

Verificamos, portanto, que o discurso do *Antiguidade da Arte da Pintura*, antes de iniciar os elogios à Arte da Pintura, coloca como matéria principal a necessidade que Portugal tem de ter uma Academia de Artes, precisando para isso de um patrocínio. Nesse contexto, a matéria principal do tratado, por depender da deliberação da Corte Portuguesa, não pode ser

---

<sup>77</sup> ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006. p. 134-5.

<sup>78</sup> MARGOLIN *apud* HANSEN, J. A. Instituição Retórica, Técnica Retórica, Discurso. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 33, p. 29, jul/dez. 2013.

<sup>79</sup> “as cinco partes canônicas da retórica, invenção, disposição, elocução, ação e memória operam no discurso albertiano” KOSSOVITCH, L. Apresentação. ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. p. 22.

apresentada como óbvia ou irrelevante, mesmo que hoje saibamos que o pedido de Félix da Costa não foi considerado, uma vez que a primeira construção de uma Academia de Artes em Portugal só ocorreu em meados do século XIX.

Sobre o meio cortesão e produção escrita à época de Félix da Costa, Serrão diz:

O reconhecimento da *Liberalità*, reivindicado com sucesso na célebre carta que em 1577 foi dirigida a D. Sebastião pelo pintor Diogo Teixeira, a que se seguiram outras petições mais ou menos moldadas nos argumentos daquela e igualmente vitoriosas, constituiu a essência dessa espécie de ‘literatura de protesto’, digamos assim, em que os artistas de maior consideração buscaram no tratadismo italiano e castelhano bons argumentos para sedimentar a sua luta junto das autoridades... A busca de um estatuto de dignificação laboral consumiu os interesses da nova geração de artistas portugueses da segunda metade do século XVI, fascinados pelo exemplo romano, e abundam, por isso, os argumentos em prol da Liberalidade em cartas, petições, contratos de trabalho e intervenções académicas, onde se destaca a *antichità* da Pintura, a sua origem divina, a sua utilização por príncipes e reis da Antiguidade (segundo o anedotário de Plínio, o Velho), e a sua qualidade de mimésis (*ut pictura poesis*) como imitação da natureza (segundo, embora com conhecimento menos profundo, a doutrina dos tratados de Giorgio Vasari, as célebres *Vite* de 1550, reeditadas em 1568, de Federico Zuccaro, *L’idea de’ Pittori, Scultori, et Architetti*, de 1607, e de Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura* de 1590, por exemplo).<sup>80</sup>

O excerto mostra que à época de Félix da Costa, os *lugares-comuns* que mais se destacavam eram a origem divina da Pintura e sua utilização por príncipes e reis da Antiguidade. A esse modo de escrever, Serrão chama de a geração de artistas “fascinados pelo exemplo romano”.

Os elementos que compõem o tratado são constituídos por meio da *endoxa* creditada pelo cenário cortesão português seiscentista, e essa *endoxa* fornece *lugares-comuns* adequados à imitação. Isso é necessário porque o objetivo é atrair a atenção do auditório à finalidade do tratado, uma vez que “nos discursos epidícticos, é necessário fazer o ouvinte pensar que partilha do elogio, ou ele próprio, ou sua família, ou o seu modo de vida, ou pelo menos algo desse tipo.”<sup>81</sup> Consequentemente, um importante *lugar-comum* compõe um elogio a Fernão Teles da

---

<sup>80</sup> SERRÃO, Vitor. *Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anónimo autor do Breve Tractado de Iluminação (c. 1635)*. Disponível em: <bit.ly/2mumQ4Q>. Acesso em: 12 jan. 2016.

<sup>81</sup> ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006. p. 212.

Silva no início do *Antiguidade da Arte da Pintura* a fim de fazer com que este partilhe do elogio feito outrora a Caio Cílnio Mecenas, devido à ascendência, à posição que ocupa na Corte, e quiçá fosse ainda mais elogiado caso tivesse sido responsável por ajudar a subsidiar as Artes em Portugal.

O *lugar-comum* Caio Cílnio Mecenas configura uma autoridade, e as autoridades são os *lugares* de onde são recolhidos os argumentos, conforme se verifica na *Retórica* a Herênio (2, 48):

O primeiro lugar é tirado da autoridade, quando fazemos lembrar quanto cuidado os Deuses imortais, os nossos ancestrais, os reis, os povos, as nações, os sábios e o Senado dispuseram à matéria, e, especialmente, como ela foi sancionada por lei.<sup>82</sup>

A referência a Mecenas e à sua ascendência é *lugar-comum* que também se verifica operado nas Elegias de Propércio, Livro III, Elegia 9: “Mecenas, caballero de sangre etrusca de reyes”<sup>83</sup>. Também se encontra referência a Mecenas e à sua ascendência operada nas Odes de Horácio, Livro I, Ode I: “Mecenas, descendiente de regios ancestros; ¡oh mi amparo y mi orgullo entrañable!”<sup>84</sup>.

A retórica, afirma Hansen (2012), sendo contrapartida da dialética, não busca argumentos válidos, mas sim, meios disponíveis para convencer e persuadir<sup>85</sup>. Enquanto a dialética defende diferentes opiniões sobre a mesma coisa, “a retórica é a técnica que tem o poder de ver/perceber em cada caso o que é o possível persuasivo” (HANSEN<sup>86</sup>, 2012). Por essa razão, o proêmio do *Antiguidade da Arte da Pintura*, a fim de conseguir o subsídio para a construção de uma Academia de Artes em Portugal, aplica um *lugar-comum*, que é o elogio dado a Caio Cílnio Mecenas por ter patrocinado as Artes e as Letras na Antiguidade. Dessa maneira, vemos o discurso do *Antiguidade da Arte da Pintura* operar na *chave do decoro*, ou seja, uma chave de operação que visa à adequação do que é dito conforme à conveniência.

---

<sup>82</sup> [CÍCERO]. **Retórica a Herênio**. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005. p. 145.

<sup>83</sup> PROPERCIO. **Elegias**. Introducción y notas de Antonio Ramirez de Verger. Madrid: Editorial Gredos, 1989. p. 195.

<sup>84</sup> HORACIO. **Odas, Canto Secular, Epodos**. Introducción general, traducción y notas de José Luis Moralejo. Madrid: Editorial Gredos, 2007. p. 245.

<sup>85</sup> HANSEN, J. A. Lugar-Comum. MUHANA, A. (Org.); LAUDANNA, M. (Org.); BAGOLIN, A. (Org.). **Retórica**. São Paulo: Annablume; IEB, 2012. p. 164.

<sup>86</sup> *Ibid. loc. cit.*

Nos fólhos 2r e 2v vemos outro *lugar-comum* ser operado, agora visando ao enaltecimento da Arte da Pintura: o de que essa Arte não é mais admirada em Portugal, sendo que outrora fora apreciada por reis e em todas as outras nações, e que não só os povos desejaram aprendê-la, mas também os nobres; todavia, em Portugal, a Arte se encontra na fase do declínio. A respeito disso, Plínio, o Velho, foi a autoridade creditada na tratadística sobre a Pintura, e que aparece no início do *Antiguidade da Arte da Pintura* como sustentação à proposição da estimacão que os nobres tiveram com a Pintura, e em seguida, apresenta um discurso de declínio dessa estimacão<sup>87</sup>. A tópica do apagamento e ressurgimento da Pintura, por estar presente em Plínio, o Velho, configura parte de *lugares-comuns* centrais da Antiguidade e da tratadística, que são desenvolvidos nos textos como seleções prévias da *inventio*.

No mesmo paradigma de estrutura retórica estão os tratados escritos nos séculos XV e XVI, a sistematizar lugares retóricos. Citemos como exemplo os nomes de Lorenzo Valla, Rodolfo Agricola, Juan Luis Vives, Erasmo de Roterdã e Melanchthon, e os lugares recolhidos por esses autores que eram estruturados na *inventio* oratória de seus discursos (HANSEN<sup>88</sup>, 2013). A respeito disso, Hansen fala da *inventio* e sua relação com o ato de achar lugares:

Na instituição retórica, *inventio*, em latim, do verbo *iveniere*, achar, encontrar, e *heuresis*, em grego, do verbo *heurein*, inventar, achar, significavam encontrar alguma coisa (um *topos*, um *locus*) já conhecida para usá-la quando se ia fazer um novo discurso. Retoricamente, a invenção corresponde ao ato em que se acham coisas verdadeiras ou semelhantes ao verdadeiro que tornam provável a causa que é tratada no discurso; a disposição distribui essas coisas pensadas e imaginadas numa ordem particular, e elocução as põe em palavras adequadas; a memória armazena as coisas e as palavras; a pronunciação ou ação dramatizam as coisas e as palavras para uma audiência (HANSEN<sup>89</sup>, 2012).

---

<sup>87</sup> O trecho faz referência à seguinte passagem da História Natural, livro XXXV, I, 1: “É assim que nós completaremos primeiro o que resta a dizer sobre a pintura, arte ilustre antigamente – quando estava em voga perto de reis e de cidadãos – e que, além disso, fazia célebres os indivíduos que julgou dignos de fazer passar à posteridade, mas que, hoje se vê totalmente suplantada pelo mármore, e no final, pelo ouro” (tradução nossa). PLINE, L’Ancien. **Histoire Naturelle**. Livre XXXV. Texte établi, traduit et commenté par Jean-Michel Croisille. Paris: Les Belles Lettres, 1985. p. 36.

<sup>88</sup> HANSEN, J. A. Instituição Retórica, Técnica Retórica, Discurso. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 33, p. 29, jul/dez. 2013.

<sup>89</sup> HANSEN, J. A. Lugar-Comum. MUHANA, A. (Org.); LAUDANNA, M. (Org.); BAGOLIN, A. (Org.). **Retórica**. São Paulo: Annablume; IEB, 2012. p. 161.

Retoricamente, os *lugares-comuns* devem ser “achados” para fazer parte do que compõe a *inventio*, estando esses *lugares-comuns* adequados à conveniência do cenário em que o discurso é realizado.

No *De Oratore*, de Cícero (1, 154-155), sobre a *imitação* e a *prática*, vemos um *lugar-comum* ganhar privilégio no discurso. Esse *lugar-comum* é a própria imitação, uma vez que é por meio dessa imitação que um orador fará de sua matéria um assunto compreensível, portanto, persuasivo. Cícero aborda a escolha de versos especificamente solenes, assim como maneiras de sustentar o discurso com o que se leu e se manteve na memória, ressaltando as palavras mais distintas, salvo cuidado com palavras pouco adequadas. Por isso, o ideal seria esmiuçar o discurso das autoridades gregas, colocando em latim o que fora lido em grego, para isso utilizando excelentes palavras, pois mesmo sendo *lugares-comuns* correntes, as excelentes palavras latinas tornavam melhor o discurso outrora grego.<sup>90</sup>

O discurso do tratado *Antiguidade da Arte da Pintura*, por ser escrito conforme uma *colação* e *emenda* de textos de diversas autoridades, também opera conforme o gênero *comentário*, que é definido por Bagolin (2005) da seguinte maneira:

O “comentário” especifica um gênero de escrito: *commentaris*, de *commentor*, ou seja, “pensar com ementas”, ou ainda “ter em mente”, “relembrar”, “tratar de”, ou “preparar pela meditação”, uma vez que *commentationis*, lembra Cícero (De Or. 1, 150), é “meditação, estudo ou reflexão, preparação cuidadosa de um discurso”. Para Cícero (Fam. 5, 12, 10) *commentarius* ou *commentarium* é também “livro de notas ou apontamentos”, ou “memorial”. Quintiliano (10, 7, 30) se refere ao termo comentário como “rascunho ou projeto de discurso”, e a *commentor*, *-oris*, como o inventor ou autor do mesmo (Bagolin<sup>91</sup>, 2005).

À vista disso, reiteramos que na operação discursiva do *Antiguidade da Arte da Pintura* há uma composição por *emendas* procedentes de outras autoridades, selecionadas e aplicadas no tratado. No caso do início do tratado (fólios 2r a 3r), cujo discurso é dirigido a Fernão Teles da Silva, vemos o texto ser desenvolvido com os *lugares-comuns* referentes a Caio Cílnio

---

<sup>90</sup> CICERÓN. **Sobre El Orador**. Introducción, Traducción, y Notas de José Javier Iso. Madrid: Editorial Gredos S. A., 2002. p. 145-146.

<sup>91</sup> BAGOLIN, L. A. **Dos Comentários de Lorenzo Ghiberti: Análise e Tradução**. São Paulo: USP, 2005. 277 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. p. 13.

Mecenas, a Plínio, o Velho, e ao Livro dos Salmos. Adiante, no decorrer do tratado, *lugares-comuns* de demais autoridades irão ser aplicados. Há, a cada *emenda*, um *lugar-comum* estabelecido conforme a *endoxa* consoante à conveniência.

Outro *lugar-comum* empregado nos primeiros fólios do *Antiguidade da Arte da Pintura*, também de Plínio, o Velho, é quando se aborda o quanto em tempo Apeles e Melânio pagavam a Pânfilo para que este fosse seu mestre, pois este cobrava não mais que um talento<sup>92</sup>. Em seguida, de novo é retomado o apagamento e ressurgimento da Pintura, mas dessa vez por meio de um ornamento da sentença, a *similitude*, para isso se servindo da figura da ave mitológica Fênix, que renasce das cinzas. A Arte, assim como a ave, tem o poder de renascer.

Adiante, o discurso de elogio a Fernão Teles da Silva, novamente aplica um outro *lugar-comum*, o de que a memória se registra por meio da Arte, *lugar-comum* este também procedente de Plínio, o Velho<sup>93</sup>. O tratado diz que o nome do responsável por patrocinar as Artes ficará perpétuo em lâminas de bronze.

Não esqueçamos, à vista disso, que o discurso do *Antiguidade da Arte da Pintura* é produzido em um ambiente contrarreformado, portanto, guiado conforme a Graça de Deus. Logo, os *lugares-comuns* recolhidos também se assegurarão de acordo com os textos bíblicos, como se observa no fim dos primeiros fólios destinados a Fernão Teles da Silva, em que o texto é composto pelas seguintes palavras:

---

<sup>92</sup> PLINE, L' Ancien. **Histoire Naturelle**. Livre XXXV. Texte établi, traduit et commenté par Jean-Michel Croisille. Paris: Les Belles Lettres, 1985, p. 69.

<sup>93</sup> No *História Natural* (XXXV, 9-10), por exemplo, há a asserção acerca da importância no ato de retratar, na escrita ou na arte, em que Plínio afirma que não há prova de maior sucesso do que ver todo o mundo ávido por saber como alguém foi, e para isso, estátuas devem ser esculpidas em bibliotecas para que se representem as almas que falam nas bibliotecas. Para isso, cita Asínio Polião, que ao fundar a primeira biblioteca de Roma, tornou-se responsável por fazer públicas as representações das almas que ali habitavam, gênios da humanidade, tal como já o fizera Homero ao criar fisionomias em suas epopeias. Em seguida, Plínio constrói um discurso em que mostra como Ático, amigo de Cícero, já tinha um gosto ávido por retratos. Cita também Marcos Varão, que em suas obras inseriu setecentos retratos de personagens célebres, criando a esses personagens, assim, um privilégio invejado até mesmo pelos deuses, conferindo a imortalidade a esses personagens ao inserir seus retratos nos livros que redigiu. Os parágrafos 2 e 3 discorrem sobre retratos e suas relações quanto aos modos, materiais e locais em que são representados. Neste trecho, falou-se sobre excertos que evidenciassem o fato dos retratos serem tanto admirados por nobres, como também, servirem para a representação de personagens ilustres da história, tendo sua imagem garantida à posteridade por meio desses retratos. PLINE, L' Ancien. **Histoire Naturelle**. Livre XXXV. Texte établi, traduit et commenté par Jean-Michel Croisille. Paris: Les Belles Lettres, 1985, p. 40.

Deus guarde a Vossa Senhoria por dilatados anos, para que com sua proteção fique bem assombrada esta Arte e seus Artífices; dizendo como o Livro dos Salmos 36: *In umbra alarum tuarum sperabo* (Esperarei na sombra de tuas asas). (COSTA<sup>94</sup>, 1696).

Por fim, ainda se pode observar nesse discurso que a proteção desejada à Arte e aos artífices, requisitada a Fernão Teles da Silva, faz com que este seja protegido pela sombra de amparo divino presente no Livro dos Salmos.

### 2.3. O *LUGAR-COMUM* DEUS PICTOR

Um discurso retorizado cuja invenção seletiva respeita os lugares privilegiados pela *endoxa* na composição de um texto. Assim opera o *Antiguidade da Arte da Pintura*, elencando *lugares-comuns* para produzir, por meio de *colações* e *emendas*, seu texto, com isso chegando a uma sequência de elogios superlativos. A respeito das *emendas* é conveniente verificar a Retórica de Aristóteles, em que encontramos as seguintes palavras: “a narração nos discursos epidícticos não é contínua, mas sim articulada em secções, pois é forçoso percorrer os factos de que o conteúdo do discurso é composto.”<sup>95</sup> Vemos, pois, que a *emenda* é uma característica inerente ao gênero *epidíctico* no que diz respeito à narração da matéria, pois é necessário recolher *lugares-comuns* (os fatos) que irão compor as seções da matéria apresentada (o discurso). Após a seleção prévia da *inventio* dos *lugares-comuns*, por meio de uma *colação* e *emenda* se estabelece o gênero *comentário*.

Assim abordamos a composição da operação do *Antiguidade da Arte da Pintura* e suas *colações* e *emendas*, que se iniciam após uma sequência de nomes listados no decorrer do tratado (fólios 4r a 6r). Para tanto, não deixemos de lado o cenário social e filosófico português ao tratar da composição do manuscrito. Como no século XVII e metade do XVIII as doutrinas sobre Pintura têm por primeiro postulado o caráter universal do *disegno*, que significa signo de Deus na mente, vemos a tópica *Deus pictor* operar como doutrina. Opera ainda em sequência outro *lugar-comum*: o de que o pintor imita a Deus quando executa a Arte da Pintura, em

---

<sup>94</sup> COSTA, F. *Antiguidade da arte da pintura*: [Portugal], [1696]. Fólio 3r.

<sup>95</sup> ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006. p. 215.

especial o desenho, uma vez que Deus foi o primeiro pintor (e debuxador) ao criar o homem e o mundo. Por meio da *similitude*, o discurso equipara o exercício do pintor à criação divina. Esse *lugar-comum* também se verifica em Portugal um século antes, no XVI, no tratado *Da Pintura Antiga* de Francisco de Holanda:

E como finalmente esta ciencia é dina dos reys e principes catholicos e cristãos pera serem mais perfeitos, porque tenho eu pera mi que o homem excelente e claro nam no podera bem ser sem entender o desenho e inda saber fazel-o, porque toda a descrição e o engenho e o saber stá no entendimento do desenho da Pintura, pois elle é uma das cousas em que o eterno e imortal Deos deu mór licença aos homens que o podessem emitir na obra do intelecto e das mãos, o qual desenho ou Pintura muito se aparta e é deferente do que a mais da gente cuida, e é muito mais alto.<sup>96</sup>

Dessa maneira, o *lugar-comum* referente à imitação do fazer divino, que interpreta o trabalho do pintor como imitação do trabalho de Deus na criação do mundo, configurará um patamar importante no discurso *epidítico* seiscentista. Essa comparação se trata de um elogio superlativo, em que se busca enaltecer a grandiosidade da Arte da Pintura, buscando persuadir sobre o quanto o pintor está atrelado ao divino. Ainda que Félix da Costa não tenha referenciado o nome de Francisco de Holanda no *Antiguidade da Arte da Pintura*, e talvez nem mesmo tenha acessado a obra de Holanda, vemos, ao cotejar ambos os tratados, procedimentos retóricos e *lugares-comuns* pariformes. Seguidamente, também verificamos no excerto de Holanda o *lugar-comum* de que a Arte da Pintura, como Ciência, é digna dos reis, o que se desenvolve, retoricamente, como matéria de grande parte das *emendas* que compõem o *Antiguidade da Arte da Pintura*.

Em concordância com a estrutura retórica, o discurso *epidítico* não deve expor “tudo de forma seguida, porque este tipo de demonstração é difícil de reter na memória”<sup>97</sup>, o que justifica o gênero *comentário*. Segundo Julius von Schlosser, ao estabelecer a edição dos *Comentários* de Lorenzo Ghiberti, escolheu adotar o nome *Comentários* para nomear os manuscritos de

---

<sup>96</sup> HOLANDA, Francisco de. **Da pintura antiga**. Introdução e notas de Angel Gonzáles Garcia. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984. pp. 16-17.

<sup>97</sup> ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006. p. 215.

Ghiberti aludindo-o aos “*Commentarii Rerum Gestarum*” de Júlio Cesar, também composto em gênero elevado<sup>98</sup>. Dessa forma, *Comentários* estaria atrelado ao gênero *epidítico*. O *comentário* é uma operação discursiva, e essa operação ocorre por meio de “acrescentamentos, emendando sumários, resumos, glosas, notas, explicações, doutrinas, proposições, e histórias de vidas.”<sup>99</sup>

Ainda sobre as narrações, afirma Aristóteles que elas não devem ser demasiado extensas, mas buscar a justa medida, ou seja, demonstrar o quanto for preciso acerca do assunto. Mas muito embora não se deva perder tempo com uma matéria aceita por todos, faz-se necessário expor fatos passados desde que estes não despertem piedade.<sup>100</sup>

A narração do tratado de Félix da Costa, reiteramos, segue procedimentos retóricos em que *lugares-comuns* estruturam uma categoria de pensamentos conveniente de ser emulada. A primeira categoria de pensamentos exposta no *Antiguidade da Arte da Pintura* (fólio 7r) é o *lugar-comum* de que “Seu primeiro Autor foi Deus Nosso Senhor”:

Para relatar a excelência da Pintura, é conveniente dar notícia de seu princípio e antiguidade. Seu primeiro Autor foi Deus Nosso Senhor na criação do primeiro homem, obra feita pelas mãos de Sua onipotência Divina, e no que mais se esmerou.

O *lugar-comum* de que Deus foi o primeiro pintor ao criar o homem é operação discursiva comum em Portugal desde a Idade Média, em geral nos exórdios de documentos, em que se fazia uma invocação divina cristã<sup>101</sup>. Por outro lado, verificamos igualmente no tratado a operação de um gênero elevado, por isso *epidítico*, uma vez que a Pintura é alçada a altíssimo patamar quando é dito que foi Deus o primeiro pintor. A tópica *Deus pictor* é, neste sentido, o núcleo da primeira *emenda* que inicia a narração do tratado.

---

<sup>98</sup> BAGOLIN, L. A. **Dos Comentários de Lorenzo Ghiberti: Análise e Tradução**. São Paulo: USP, 2005. 277 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. p. 12.

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> SPINA, Segismundo, **Introdução à edótica**. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 53.

### 3. A HISTÓRIA NATURAL DE PLÍNIO, O VELHO, E OS *LUGARES-COMUNS* SOBRE A ARTE DA PINTURA

A *História Natural* de Plínio, o Velho, nos livros XXXIV, XXXV e XXXVI, aborda a Pintura e nomes de pintores da Antiguidade, como Apeles, que ficou, por isso, largamente conhecido. Depois de Plínio, a história (ou mito) de Apeles continuou a ser retratada copiosamente em tratados por tantos outros pensadores que discorreram sobre a Arte da Pintura, tornando-se, portanto, um *lugar-comum epidítico*.

No livro XXXV, Plínio, o Velho, (neste capítulo, doravante apenas Plínio), trouxe a seu texto a importância da Arte da Pintura quando a ela atribuiu características consideradas dignas de mérito. As operações discursivas de Plínio são retóricas, pois seguem Aristóteles quando este aborda que, o fato de tornar pessoas célebres por meio do registro escrito, faz com que a história de artistas se perpetue para a posteridade<sup>102</sup>. Plínio também desenvolve comparações entre o bom uso da Pintura em detrimento de outros usos, como a troca da Pintura pelo mármore ou por pedrarias, ações estas colocadas por Plínio como não dignas de serem admiradas tal como deve ser admirada a Pintura<sup>103</sup>, *lugar-comum* este também operado no *Antiguidade da Arte da Pintura* quando trata do não valor dado às Artes em Portugal:

A mesma queixa faz Plínio vendo ter em esquecimento a Arte da Pintura, por respeito do ouro e da pedraria. Arte antigamente nobre (diz ele) em tempos que era desejada de reis e dos povos, e que enobrecia àqueles que fazia dignos de que fossem mestres dos vindouros; porém agora a têm esquecido com a pedraria, e com o ouro com que cobrem as paredes.(COSTA<sup>104</sup>, 1696)

Em seguida, Plínio aborda o que para ele é um problema: o fato de a Pintura de retratos ter ficado fora de uso e em seu lugar terem se erguido medalhões de bronze e semblantes de

---

<sup>102</sup> (Retórica, 1, 5) Aristóteles faz uma exposição de quais elementos devem ser utilizados para a construção de um discurso sob o gênero epidítico, sendo um deles "as inscrições memoriais em verso e em prosa", uma vez que os atos memoráveis são considerados belos e virtuosos, pois seguirão em memória para a posteridade. ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006. p. 74-77.

<sup>103</sup> No livro XXXV da *História Natural*, o enaltecimento da arte da pintura em detrimento do uso de mármore e do ouro são os primeiros objetos de comparação elencados por Plínio, o Velho. Cf. PLINE, L' Ancien. **Histoire Naturelle**. Livre XXXV. Texte établi, traduit et commenté par Jean-Michel Croisille. Paris: Les Belles Lettres, 1985, p. 36.

<sup>104</sup> COSTA, F. **Antiguidade da arte da pintura**: [Portugal], [1696]. Fólio 20v.

prata. Essa troca teria trazido danos à representação, pois deixaram-se de se distinguir os traços individuais das pessoas com clareza, ao passo que com a Pintura os traços eram mais fidedignamente mantidos.<sup>105</sup>

A respeito da disposição da *matéria* Pintura no discurso de Plínio, o texto, consoante à sua época, é operado conforme preceitos retóricos. Na *Retórica a Herênio*, atribuída a Cícero, é dito que para se demonstrar algo de que se pretende falar, seja para elogiar ou para vituperar, primeiro se apresenta a *matéria*<sup>106</sup>. Desse modo, Plínio, seguindo procedimentos retóricos, apresenta a Pintura, que é a *matéria* sobre a qual irá discorrer. Por conseguinte, expõem-se as virtudes e os vícios dos ânimos e, adiante, os modos como a matéria demonstrada fora tratada por esses ânimos. Em outras palavras, seguindo os procedimentos propostos conforme a retórica, Plínio primeiro nos apresenta a Pintura, em seguida expõe exemplos, que posteriormente servirão como *lugares-comuns* para a tratadística. Por conseguinte, a tratadística operará esses *lugares-comuns* de Plínio para fazer elogios superlativos à Arte da Pintura. Plínio expõe a Pintura em um patamar no qual ela seja vangloriada, como o fato de ela ser capaz de representar pessoas célebres e fazer com que essas representações deem fama imorredoura à posteridade daqueles que foram representados pela Pintura.

Dado o posto, o que temos na *História Natural* de Plínio, e do mesmo modo na *Antiguidade da Arte da Pintura* é um discurso *epidítico*. Plínio, ao comparar os retratos reproduzidos por meio da Arte da Pintura com a representação humana em medalhões de bronze e semblantes de prata, forma um par de objetos e os compara sob a *similitude* engrandecendo a Arte da Pintura em detrimento das representações em prata e bronze. Esse jogo retórico com pares de objetos a serem comparados não se limita ao início do discurso sobre a Pintura na *História Natural*, mas se desenvolve com o decorrer dos *lugares-comuns* aplicados ao longo do livro. Por exemplo, quando Plínio cita Eumaro de Atenas, dizendo que este foi o primeiro a pintar gestos humanos, músculos e dobras de roupas, mas mais adiante, ao citar Polignoto de Tasos, põe em prática a *similitude*, pois Plínio diz que este pinta mulheres com roupas transparentes, o que evidencia um aprimoramento na Pintura de dobras de tecidos, e também, é

---

<sup>105</sup> Aqui se resumem o primeiro e início do segundo parágrafos do livro XXXV da *História Natural* de Plínio, o Velho, em que ele começa discorrendo sobre a importância da pintura e o desvalor que esta arte vem sofrendo. *Ibid.*, p. 36-37.

<sup>106</sup> [CÍCERO]. *Retórica a Herênio*. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005. p. 165.

este segundo pintor melhor, pois os gestos que pinta são mais representativos, “chegando a mostrar os dentes de seus personagens”<sup>107</sup>.

Mesmo procedimento retórico de *similitude* aparece no *Antiguidade da Arte da Pintura*, quando Félix da Costa fala da vida de Michelangelo e em seguida cita Rafael de Urbino, colocando este último como seguidor do primeiro, conforme se observa a seguir:

Em 1474 nasceu Michelangelo Buonarrote, descendente da casa dos Condes de Canusa, aperfeiçoou o científico desta Arte em Florença, e em toda a Itália; e se pode dizer chegou ao fim do Debuxo, pois nele exprimiu e soube mais que nenhum outro pintor dentre os modernos, há dois séculos passados, digo para cá, com tanta majestade e força que pintor algum nunca fez, e com a mesma singularidade, na Escultura, e Arquitetura, que nesta última passou aos antigos gregos; a quem seguiu Rafael de Urbino, com mais delicadeza, ambos contemporâneos.<sup>108</sup>

Foram *lugares-comuns*, evidentemente, que nortearam o *modus operandi* dos discursos sobre Pintura do Quattrocento, como por exemplo o fez Cristoforo Landino (1424-1498), tradutor da *História Natural* para o italiano à sua época, que escreveu sobre obras de Maccacio, Filippo Lippi, Andrea Mantegna del Castagno e Fra Angelico. Ainda que sua composição discursiva seja incipiente se levarmos em consideração o que virá a ser o discurso sobre a vida dos pintores composto por Giorgio Vasari (1511-1574)<sup>109</sup>. O mesmo procedimento de *similitude* já antes adotado por Plínio aparece em Vasari, em que o tratadista mostra o quanto o pintor apresentado se aperfeiçoou quanto aos pintores antecedentes, e essa comparação é feita por meio dos exemplos dos trabalhos realizados pelo artista, ligando-o, ainda, à imagem de uma operação/consequência divina, como se observa no excerto da Vida de Michelangelo, por Vasari:

---

<sup>107</sup> PLINE, L' Ancien. **Histoire Naturelle**. Livre XXXV. Texte établi, traduit et commenté par Jean-Michel Croisille. Paris: Les Belles Lettres, 1985. p. 60-62.

<sup>108</sup> COSTA, F. **Antiguidade da arte da pintura**: [Portugal], [1696]. Fólios 14v e 15r.

<sup>109</sup> BAXANDALL, M. **O olhar renascente**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1991. p. 186.

Ademais, quis o Céu acompanhar tudo isso da verdadeira filosofia moral, com o ornamento da doce poesia, para que o mundo o elegeisse e admirasse como seu singularíssimo espelho na vida, nas obras, na santidade dos costumes e em todas as ações humanas, sendo por nós designado como celestial mais que terreno. E, vendo que nas ações de tais atividades e nas Artes singularíssimas que são a Pintura, a Escultura e a Arquitetura, os engenhos toscanos sempre estiveram entre os sumamente elevados e grandiosos, por serem muito dados ao trabalho e ao estudo de todas as faculdades, acima de quaisquer outros povos da Itália, quis esse mesmo Céu dar-lhe por pátria Florença, digníssima entre as outras cidades, para finalmente completar sua perfeição em todas as virtudes, por meio de um cidadão, depois de mostrar os grandiosos e maravilhosos primórdios representados por Cimabue, Giotto, Donato, Filippo Brunelleschi e Lionardo da Vinci [sic], graças aos quais só se poderia acreditar que, com o tempo, haveria de revelar-se um engenho que nos mostrasse perfeitissimamente (mercê de sua qualidade) a infinitude dos fins.<sup>110</sup>

Conquanto, há uma observação dada por Baxandall (1991) sobre um discurso de Landino, a um dos textos sobre Pintura do tratadista quattrocentista, que diz não haver um "relato inocente sobre Pintura que não conseguimos encontrar antes"<sup>111</sup>. Desse modo, observamos que Landino também aplicava *lugares-comuns epidíticos* da Antiguidade, ou seja, procedimentos retóricos já aplicados por Plínio para a constituição de seus discursos sobre a Arte da Pintura.

As *similitudes* que compõem os *lugares-comuns epidíticos* presentes no discurso da *História Natural* irão se repetir entre escritores da Idade Média e esse procedimento se estenderá pelo Renascimento, havendo uma intervenção de maior subjetividade na escrita de autores somente depois do Iluminismo, mais especificamente, no Romantismo<sup>112</sup>.

Ainda no século de Felix da Costa, o XVII, o que se vê nos tratados é uma operação discursiva retórica imbuída de *lugares-comuns*. Forma e conteúdo se repetem: quanto à forma a estrutura do texto mantém como escolha elocutiva a prática da *similitude*, ou seja, da seleção de pares de significados, pares de objetos, para se justificar o encômio de um destes objetos em detrimento dos outros, ou ainda, elogiar uma superação; quanto ao conteúdo, os personagens aplicados serão sempre os mesmos, pois são *lugares-comuns*. No caso do *Antiguidade da Arte*

---

<sup>110</sup> VASARI, G. **Vidas dos Artistas**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. p. 713.

<sup>111</sup> BAXANDALL, M. **O olhar renascente**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1991. p. 186.

<sup>112</sup> Segundo Barthes, ao desenvolver um estudo sobre a história dos discursos embasados na retórica antiga, nota que, embora haja a partir do XVIII o que hoje reconhecemos como uma escrita subjetiva e não imitativa, até o século XIX, mais especificamente até cerca de 1830, ainda existe um domínio dos Tratados de Retórica. BARTHES, R. **A aventura semiológica**. Trad. Maria de Sta. Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 48.

da Pintura, veremos serem retomados pintores registrados na história, como ocorre com Apeles e Michelangelo. Esses *lugares-comuns* não eram só representados em tratados, mas também em Pinturas e Esculturas.

O livro XXXV da *História Natural* demonstra o quanto a Arte da Pintura é importante para a posteridade e também é apreciada por nobres. Esse *lugar-comum* reafirma, como já dito, a importância da nobreza, conseqüentemente da ascendência. Nobreza e ascendência em Aristóteles estão associadas à honra (Retórica<sup>113</sup>, 1, 5), em que há a exposição de quais elementos devem ser utilizados para a construção de um discurso que esteja em busca de uma posição deliberativa de seu auditório. Dentre as componentes da boa honra estão "as inscrições memoriais em verso e em prosa", "os privilégios", e "as estátuas"<sup>114</sup>. Dessa forma, o discurso do *História Natural* mais uma vez se mostra seguidor dos procedimentos retóricos por atribuir valor à importância que têm os retratos por poderem simbolizar uma *persona*, não se esquecendo de que tal importância é análoga à prática de se registrar a história de um nobre.<sup>115</sup>

Quanto às contribuições que os nobres deram à Arte da Pintura, essas ações são *lugares-comuns* que elevam a Pintura a altíssimos patamares, pois os nobres, além de apreciarem as Artes, desejam aprendê-las, como é o caso de Alexandre, o Grande, conforme Plínio.<sup>116</sup>

No *Antiguidade da Arte da Pintura*, esse mesmo *lugar-comum* é operado, por exemplo, conforme se vê a seguir:

---

<sup>113</sup> ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006. p. 61.

<sup>114</sup> *Ibid.* p. 62.

<sup>115</sup> Na *História Natural* há a asserção acerca da importância no ato de retratar, na escrita ou na arte, em que Plínio afirma que não há prova de maior sucesso do que ver todo o mundo ávido por saber como alguém foi, e para isso, estátuas devem ser esculpidas em bibliotecas para que se representem as almas que falam nas bibliotecas. Para isso, cita Asínio Polião, que ao fundar a primeira biblioteca de Roma, tornou-se responsável por fazer públicas as representações das almas que ali habitavam, gênios da humanidade, tal como já o fizera Homero ao criar fisionomias em suas epopeias. Em seguida, Plínio constrói um discurso em que mostra como Ático, amigo de Cícero, já tinha um gosto ávido por retratos. Cita também Marcos Varão, que em suas obras inseriu setecentos retratos de personagens célebres, criando a esses personagens, assim, um privilégio invejado até mesmo pelos deuses, conferindo a imortalidade a esses personagens ao inserir seus retratos nos livros que redigiu. PLINE, L' Ancien. **Histoire Naturelle**. Livre XXXV. Texte établi, traduit et commenté par Jean-Michel Croisille. Paris: Les Belles Lettres, 1985. p. 39-40.

<sup>116</sup> PLINE, L' Ancien. **Histoire Naturelle**. Livre XXXV. Texte établi, traduit et commenté par Jean-Michel Croisille. Paris: Les Belles Lettres, 1985. p. 73.

O rei Demétrio mostrou bem o como devem os grandes honrar os artífices da Pintura e venerar suas obras; porque tendo sitiado a cidade de Rodes com sua gente, por força de armas não podia conseguir a vitória; e vendo-se com desconfiança da força de seus soldados, intentou que aquilo que os humanos não podiam consumir, o fogo o devorasse; e assim resolveu fazê-lo. A Pintura foi o obstáculo para a não abrasar, querendo antes conservá-la isentada da ruína, que ficar vitorioso com glória e realce da vitória. Conservou e venerou a Pintura, e honrou e livrou o artífice. Estava neste tempo Protógenes em uma casa dentro do campo de Demétrio; sendo que o estrondo das armas não o advertia de cuidadoso de vê-lo como se exercitava na Pintura. Deram fé dele alguns soldados, e como o viram de qualidade enlevado no que obrava, lhes pareceu ser coisa estranha, e sossego demasiado; e fazendo-o presente a Demétrio, o mandou buscar, inquerindo se ele era Rodeano, respondeu que sim. Pois que sendo esse que dizia, (lhe diz o rei) com que seguridade estava dentro, no seu campo, sabendo ser seu inimigo; a que Protógenes respondeu, que a segurança com que estava era porque sabia, vinha contra os Rodeanos, e não contra as Artes. Foi este o motivo de lhe mandar pôr guardas, e muitas vezes gastava o tempo que devia a suas armas vendo-o pintar, onde teve notícia das melhores obras suas, que estavam na cidade, principalmente o Paine de Jalisus em que gastou sete anos.<sup>117</sup>

*Lugar-comum* procedente de Plínio, a *emenda* aplicada por Félix da Costa mostra o quanto um rei estima a Pintura, pois simultaneamente a uma guerra, o rei Demétrio poupou Protógenes, mesmo sendo este morador de Rodes, cidade a ser conquistada por Demétrio, que deixou de ter sido queimada para que se defendesse o Jalisus feito por Protógenes<sup>118</sup>. Além do mais, o excerto também mostra o quanto o rei estimava visitar o espaço de trabalho do pintor.

Verifica-se tanto em Plínio quanto em Felix da Costa um discurso *epidítico* que visa à exaltação da Arte da Pintura. O objeto elogiado no discurso construído sob o gênero *epidítico*, como se vê em Aristóteles (Retórica, 1, 9), é a virtude ou o vício, o belo ou o vergonhoso, assim, elogia-se ou censura-se, escolhendo-se o belo para ser elogiado, uma vez que o belo se faz preferível por si mesmo, pois é bom e, sendo bom, é agradável. O belo é, dessa maneira, análogo à virtude, e "os elementos da virtude são a justiça, a coragem, a temperança, a magnificência, a magnanimidade, a liberdade, a mansidão, a prudência, e a sabedoria".<sup>119</sup> A virtude e seus elementos serão dignos de louvor porque são, pois, belos, dado que tudo o que produz virtude

---

<sup>117</sup> COSTA, F. **Antiguidade da arte da pintura**: [Portugal], [1696]. Fólios 40r a 41r.

<sup>118</sup> PLINE, L' Ancien. **Histoire Naturelle**. Livre XXXV. Texte établi, traduit et commenté par Jean-Michel Croisille. Paris: Les Belles Lettres, 1985. p. 81 e 82.

<sup>119</sup> ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006. p. 75.

é considerado belo, e considerada como virtude também é a coragem, o que faz desta coragem ser, tanto bela quanto virtuosa. Também serão considerados belos os atos memoráveis, pois seguirão em memória para a posteridade, desse modo, quanto mais memorável, mais belo, e nisso se moldam as características de um povo e tudo desse povo que caracterize elogio.<sup>120</sup>

Por isso, no *Antiguidade da Arte da Pintura*, o pintor é equiparado a uma pessoa imbuída de coragem, por ser imitador de Deus, portanto, virtuoso e digno de louvor. Na mesma linha de raciocínio é a Arte da Pintura, bela, portanto virtuosa, porque registra personagens e atos memoráveis para a posteridade. Ainda que Plínio não tenha comparado o trabalho do pintor a uma ação divina cristã, dado que o *Antiguidade da Arte da Pintura* foi concebido sob ambiente contrarreformado, ele discursou sobre o pintor e a Arte da Pintura, elevando-os ao patamar da nobreza, e depois foi emulado pela posteridade, e dessa forma, chegou até Felix da Costa.

Logo, por ser passado para a posteridade, o discurso do *História Natural* é em sua totalidade um objeto virtuoso, no que concerne ao gênero *epidítico*, pois configura uma autoridade e passa também a ser considerado belo, porque tudo o que é virtuoso é belo. Plínio, dessa maneira, fez também a Arte da Pintura se tornar virtuosa, portanto, bela.

Para corroborar o sucesso do belo como virtude, não basta ao tratadista exaltar um objeto, ou seja, exaltar a Arte da Pintura e o pintor, mas associar o objeto exaltado no discurso a uma imagem que seja de conhecimento de seu auditório. Por isso Félix da Costa e demais tratadistas emularam *lugares-comuns* de Plínio, que já havia construído, outrora, uma imagem virtuosa e bela da Arte da Pintura creditada pela sociedade.

A *matéria* a ser elogiada em um discurso deve fazer parte do que o auditório tem registrado em sua memória, para que assim ele possa estabelecer analogias do lido com o que já lhe é conhecido, e nesse sentido chegamos ao que se verifica sobre as memórias *natural* e *artificial*. Conforme obra atribuída a Cícero (*Retórica a Herênio*, 3, 29), a *memória natural* seria aquela situada em nossa mente e a *artificial* aquela produzida pela Arte<sup>121</sup>. Ressalte-se aqui que na *Retórica a Herênio* a memória abordada é a do orador, e não a do leitor. Essa memória produzida pela Arte serve para que o orador organize o seu discurso, no nosso caso o tratadista, por meio de seu engenho alocando palavras e expressões que se adequem à conveniência de sua recepção.

---

<sup>120</sup> O trecho resume as palavras elencadas por Aristóteles para designar os elementos que serão constituintes do gênero epidítico. *Ibid.*, p.74-77.

<sup>121</sup> [CÍCERO]. *Retórica a Herênio*. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005. p. 183.

#### 4. SIMILITUDE E ELOGIO

No *Antiguidade da Arte da Pintura* a operação discursiva em gênero *epidítico* traz à memória de seu auditório *lugares-comuns* já conhecidos como grandiosos por sua virtude e beleza, para isso mostra o quanto a Arte da Pintura e o pintor são deveras grandiosos ao serem comparados, respectivamente, ao processo de criação do paraíso e do homem por Deus. Essa operação de colocar o pintor e a Arte da Pintura em comparação com algo de nível máximo, pois é divino, configura, pois, uma *similitude*, em que o objetivo primordial é o de ornamentar o discurso, mas que entrevê, antes de mais nada, mostrar que aquilo que se quer provar não se assemelha a nenhuma outra coisa.<sup>122</sup> Extrai-se dessa estrutura discursiva uma semelhança do pintor e da Arte da Pintura com coisas distintas, como Deus e a criação do paraíso e do homem. O discurso aplica, dessa maneira, uma *similitude* entre o pintor e a Arte da Pintura com *lugares-comuns* cristãos creditados na memória de seu auditório, memória essa constituída por representações discursivas e pictóricas que são fruto da filosofia cristã disseminada na Idade Média a respeito do Deus cristão e da criação do mundo e do homem narrada na Bíblia, no livro dos Gênesis. Assim, o discurso coloca o pintor e Arte da Pintura em um patamar de exaltação equiparado ao plano divino cristão, e por isso, em altíssimos patamares de prestígio, cuja mensagem é a de que a Arte da Pintura é de extrema nobreza, pois é tão divina quanto o próprio Deus.

Levando em consideração o fato de que Félix da Costa estava inserido em uma sociedade portuguesa cortesã do século XVII, simultaneamente estava inserido em uma cultura intelectual em que se apreciava o fato de os romanos terem emulado os gregos. Logo, agora era a vez da Modernidade emular os Antigos. No que diz respeito aos gregos, caberia tanto a um orador quanto a um poeta em Roma exercer uma competição discursiva envolvendo uma redistribuição de *lugares* que concorressem para uma produção escrita que fosse melhor que aquela produzida pelos gregos, tudo isso para evidenciar a grandiosidade e nobreza de Roma. É a esse processo de concorrência que damos o nome de *emulação*<sup>123</sup>. Praticar a *similitude* era, portanto, *emular*. Isto posto, percebemos que assim como houve a ação constante dos romanos emularem os

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, 293.

<sup>123</sup> FIDELI, P. **O espaço literário da Roma antiga**. V1: A produção do texto. Trad. de Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010. p. 393-396.

gregos, houve também a mesma *emulação* na cultura entre os modernos, o que se percebe no discurso do *Antiguidade da Arte da Pintura*, ainda no século XVII.

Procedimentos retóricos são dessa forma operados para a formulação da defesa de uma matéria porque há um momento histórico que subordina o tratadista a agir de acordo com a conveniência. A isso tomemos como exemplo o poeta romano Catulo, que mesmo estando um século antes de Plínio, o Velho, estava da mesma maneira inserido em um cenário intelectual não diferente e, portanto, “sob uma conjectura histórica de palavra coletiva”<sup>124</sup>, ou seja, a voz do poeta tinha de ser, antes de mais nada, uma voz coletiva, não podendo haver, desse modo, posições subjetivas ou idiossincráticas, e, o que seria a subjetividade que vemos hoje na lírica, à época de Catulo deve ser entendida como uma "estratégia persuasiva de se colocar na voz testemunhal da persona poética uma percepção que é de vários"<sup>125</sup>. Em outras palavras, até na linguagem poética a escolha de *lugares-comuns* era necessária para que um valor creditado pelo auditório fosse almejado de antemão pelo criador do poema, tal como faziam os oradores ao elencar que provas a utilizar como exemplos em seus discursos no tribunal romano.

Voltemos agora o olhar para o plano discursivo do *Antiguidade da Arte da Pintura*, em que o tratadista enaltece a Pintura, pois além de ter sido Deus seu primeiro *artifex*, trata-se de uma Arte estimada por nobres. Quando se compara uma matéria com algo de imensurável valor estamos diante de uma *amplificação*. De um “alargamento”. As *similitudes* no tratado de Félix da Costa amplificam a persona do pintor e a Arte da Pintura. A esse recurso, Aristóteles<sup>126</sup> (1, 9) faz uma alusão à *amplificação*, empregada para expandir a ideia de belo. É uma forma de elogio porque "consiste em superioridade e a superioridade é uma coisa bela". A respeito disso, Lausberg (2,74) aborda a respeito da *amplificação* e de como ela “alarga” um sentido:

A amplificação alargante [...] consiste no alargamento espacial da expressão, caso se empreguem, para exprimir o aumento [...], mais pensamentos (*res*) e mais formulações linguísticas (*verba*), do que seria necessário para uma expressão sem aumento. Tirante o caso de sinônimos mais fortes [...], o aumento resulta, as mais das vezes, como alargamento.<sup>127</sup>

---

<sup>124</sup> OLIVA NETO, J. A. *O livro de Catulo*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 41.

<sup>125</sup> Ibid.

<sup>126</sup> ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006. p. 80.

<sup>127</sup> LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*. Trad., prefácio e aditamentos de R.M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. p. 107.

Uma das muitas *similitudes* que se vê aplicada no *Antiguidade da Arte da Pintura* está associada aos *lugares-comuns* do “ver” e do “ler”.

As coisas (diz ele) que entram no juízo pelos ouvidos seguem um caminho muito mais comprido, e imprimem menos, que aquelas que entram pelos olhos; os quais são testemunhas mais eficazes, e mais seguras que os mesmos ouvidos. Como assim em um instante mostra a Pintura o que pela leitura seria forçoso folhear muitos livros, e cada qual o considerar conforme seu juízo, sendo causa de mover os ânimos com sua vista.<sup>128</sup>

Dessa forma, a Arte da Pintura e o pintor serão matérias elogiadas, sempre comparadas ao essencial e ao divino. Há, por meio da *similitude* entre o “ler” e o “ver”, uma *amplificação* do “ver”. O excerto aborda as escrituras divinas, portanto devem ser levados em consideração os *lugares-comuns* consoantes à imagem de Deus e da narrativa da criação do paraíso e do homem, cujos valores, dentro da memória compartilhada de seu auditório, já ocupam um lugar de prestígio altíssimo, e por isso, são virtuosos e conseqüentemente belos.

O que Felix da Costa aplica em seu discurso, reiteramos, é uma operação discursiva de sua época que segue procedimentos da Retórica Antiga, cujo fim, no caso de nosso tratado, é enaltecer a Arte da Pintura como digna dos nobres. Todo homem, seja ele um orador, um poeta, um ouvinte, ou um leitor, sente a necessidade de que haja beleza nas coisas da vida, seja nas coisas representadas ou na apresentação do próprio homem, portanto, é a beleza imprescindível ao discurso *epidítico*.<sup>129</sup>

É o discurso de gênero *epidítico*, pois, no *Antiguidade da Arte da Pintura*, uma exaltação à Arte da Pintura e seus artífices, e que ao seguir procedimentos retóricos, busca como deliberação que não reste ao auditório considerar o contrário do que diz o orador, no nosso caso, do que diz o tratadista. Na retórica atribuída a Cícero (Retórica a Herênio, 3, 11-12), para a composição do discurso sob gênero epidítico, ao se falar de uma pessoa, caso estejamos a elogiá-la, há de se temer não poder igualar, com palavras, os feitos por ela produzidos, e, quanto ao ouvinte do discurso, faz-se necessário que, caso ele não conheça sobre o que fala o orador, o ideal é que este inspire aquele a desejar saber a respeito do que e de quem se fala, pois os que

---

<sup>128</sup> COSTA, Félix da. **Antiguidade da arte da pintura**: [Portugal], [1696]. Fólio 24v.

<sup>129</sup> LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Trad., prefácio e aditamentos de R.M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 107.

nos ouvem têm o mesmo apreço pela virtude que tem aquele que elogiamos<sup>130</sup>. Portanto, a *similitude* se faz necessária para que se efetive a *amplificação* da *matéria* elogiada. Destarte, o pintor e a Arte da Pintura, ambos os objetos exaltados são elogiados em um discurso que os coloca em altíssimos patamares a fim de que se tornem virtuosos ao auditório, e concomitantemente, transmitidos para a posteridade.

## 5. DA TRANSCRIÇÃO MODERNIZADA

É comum confundir *edição interpretativa* com *edição modernizada*, entretanto, naquela ainda se mantém a ortografia original, e nesta há modernização linguística (Cambraia<sup>131</sup>, 2005). Dessa forma, propusemos no *Antiguidade da Arte da Pintura* alterações linguísticas referentes à atualização gráfica das palavras em português, de acordo com o Novo Acordo Ortográfico, mas buscando preservar ao máximo as escolhas elocutivas e lexicais do manuscrito original. Expressões que sofreram maiores alterações na transcrição, especialmente no que diz respeito ao emprego de conectores, estão colocadas em nota como aparecem no manuscrito original. Todos os casos de contração (por exemplo, *em + a = na*) foram atualizados.

Atenção especial foi dada à atualização dos diacríticos, uma vez que “por serem sinais bastante discretos graficamente, sua presença pode ser ofuscada pelo desaparecimento da tinta [...], além disso, pontos e traços finos podem ser confundidos com manchas deixadas no registro do processo de registro com tinta” (Cambraia<sup>132</sup>, 2005). Ademais, houve igualmente cuidado quanto à atualização da regência tanto nominal quanto verbal, mais o contexto do enunciado, pois no que diz respeito aos diacríticos “é necessário primeiramente determinar seu valor no modelo, tarefa nem sempre possível de se fazer com segurança” (Cambraia<sup>133</sup>, 2005).

Quanto aos sinais de pontuação, ainda que saibamos que estes se estabilizaram como nós os conhecemos só a partir do século XVII (SPINA<sup>134</sup>, 1997), esses, ainda assim, foram atualizados a partir do que se inferiu do contexto do *Antiguidade da Arte da Pintura*, mesmo

---

<sup>130</sup> [CÍCERO]. **Retórica a Herênio**. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005. p. 163.

<sup>131</sup> CAMBRAIA, C. N. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 102-3.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>133</sup> *Ibid.* loc. cit.

<sup>134</sup> SPINA, S. **Introdução à edótica**. São Paulo: Ed da Universidade de São Paulo, 1997. p. 43.

que “a opção por substituir o sinal do testemunho em edição [...], ou seja, repontuar um texto, mesmo adotando um sistema parcimonioso e fortemente baseado nas ocorrências originais, significa necessariamente fixar-lhe uma interpretação” (Cambraia<sup>135</sup>, 2005).

Nossa paragrafação segue a paragrafação do manuscrito original, destacando os parágrafos uns dos outros pelo espaço de uma linha, a fim de uma melhor disposição textual. Os trechos em latim, quando não misturados a textos em português, também são expostos à parte como parágrafos.

Nosso texto foi estabelecido somente a partir da tradução e edição fac-similar de Yale, uma vez que nosso trabalho visa, exclusivamente, a uma transcrição modernizada do manuscrito e análises de elementos retóricos que compõem seu discurso.

Como nosso trabalho parte apenas de uma edição estabelecida, aceitamos o preceito lachmanniano<sup>136</sup> de que “os mais recentes não são os piores”<sup>137</sup>, não devendo, portanto, se desprezar cópias mais recentes. A teoria lachmanniana coloca para a Filologia a possibilidade de fazer de um manuscrito cujos antecedentes não tenham sido encontrados um objeto de estudo viável. No nosso caso, como o que propomos é, além do texto modernizado, uma análise dos elementos retóricos do tratado, a edição fac-similar disponível em Yale, tido como único exemplar, e que dele não se sabe de outras versões, oferece-nos operações discursivas suficientes para nosso escopo: estudar os *lugares-comuns* no *Antiguidade da Arte da Pintura. Modus operandi* recorrente à época do tratado, e que procuramos manter com nossa transcrição modernizada.

Não nos livramos, pois, da “vontade do editor”, impossível de ser imparcial no ato de transcrever um manuscrito, ainda mais quando tratamos de propor um texto modernizado. A respeito, disse Megale (1995): “Já disse alguém que um texto impresso espelha muito mais facilmente a vontade do editor do que a do autor.”<sup>138</sup> Assim como não se podem ignorar as

---

<sup>135</sup> CAMBRAIA, C. N. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 125.

<sup>136</sup> Todavia, cabe ressaltar que Hansen afirma ser o preceito lachmanniano sem pertinência histórica, pois já haviam existido outros filólogos antes de “Karl Lachmann que adotaram esse princípio para a seleção de manuscritos mais recentes, mas ao mesmo tempo mais autorizados.” HANSEN, J. A.; MOREIRA, M. **Princípios críticos para a fatura de uma edição do corpus poético colonial atribuído a Gregório de Matos e Guerra. Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra**: letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII, v. 5, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 25.

<sup>137</sup> SPINA, S. **Introdução à edótica**. São Paulo: Ed da Universidade de São Paulo, 1997. p. 67.

<sup>138</sup> MEGALE, H. O testemunho da dúvida: a busca da boa edição. **Para Segismundo Spina: Língua, Filologia, Literatura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 135.

palavras de Hansen (2013) de que “novas impressões sempre implicarão maior distanciamento do texto autoral.”<sup>139</sup>

À vista disso, nossa transcrição modernizada é consciente de que:

A tipografia inovadora é um tipo de tipografia alusiva. Proclama seu caráter novo da mesma forma que a tipografia alusiva insinua conexões, mas também pode confundir o leitor e ser totalmente errada para o texto. Devemos preocupar-nos em evitar o excesso, em não sacrificar o texto ao desing da moda ou empurrar o livro para o gueto das tipografias efêmeras (HENDEL<sup>140</sup>, 2003).

O *Antiguidade da Arte da Pintura* nunca teve uma edição impressa em português, por isso justificamos nosso trabalho, por trazer à luz uma transcrição modernizada do manuscrito, uma vez que o texto modernizado poderá fazer com que esta obra de Félix da Costa possa ser acessada por mais leitores, que estejam a fim de conhecer mais sobre o seiscentismo, e de seu discurso sobre as Artes. Todavia, seguidos os critérios de transcrição estabelecidos, pretendemos oportunizar uma leitura facilitada, também, do *modus operandi* seiscentista português no que diz respeito aos empregos de *lugares-comuns* para alicerçar argumentos em defesa da construção de uma Academia de Artes em Portugal, para isso, elogiando a Arte da Pintura e seus artífices.

---

<sup>139</sup> HANSEN, J. A.; MOREIRA, M. Princípios críticos para a fatura de uma edição do *corpus* poético colonial atribuído a Gregório de Matos e Guerra. **Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra**: letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII, v. 5, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 32.

<sup>140</sup> HENDEL, R. *O Design do Livro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 14.

## CRITÉRIOS DE TRANSCRIÇÃO<sup>141</sup>

1. Eliminamos de forma sistemática as particularidades gráficas sem valor fonológico.
2. Foram modernizadas as grafias dos ditongos orais –ae (-ai), -eo (-eu).
3. Fixamos os ditongos nasais, normalizando a 3ª pessoa do plural do pretérito perfeito e do presente do indicativo segundo o uso contemporâneo (-am).
4. Fixamos o emprego da fricativa palatal surda segundo o uso contemporâneo (-ch) e (-x).
5. Atualizamos o emprego dos sinais que representam as sibilantes surdas (-s), (c), (ç), (-ss), e, também, as sibilantes sonoras (-s), (-z).
6. Eliminamos as consoantes duplas hoje não mais empregadas
7. Quanto ao emprego do *h*, seguimos o uso contemporâneo. Assim, eliminamo-lo em palavras, por exemplo, como *he*.
8. Fixamos o índice de nasalização incidente sobre a vogal –u, (ũ), segundo o uso contemporâneo (-um). O mesmo ocorre em *hũa* transcrita como *uma*.
9. Substituímos o -y pelo (-i) segundo o uso contemporâneo.
10. Empregamos o hífen para ligar os pronomes átonos às formas verbais de que dependem.
11. A numeração dos fólhos será exibida entre barras na transcrição, conforme a ordem em que aparecem no manuscrito.
12. A ortografia foi atualizada conforme os padrões da norma culta da língua portuguesa, respeitando o Novo Acordo Ortográfico.
13. As citações em latim serão mantidas conforme o manuscrito original, e serão transcritas em itálico. As palavras e expressões latinas de conjectura incerta serão colocadas entre colchetes.

---

<sup>141</sup> Os critérios de transcrição se basearam a partir de HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcelo. Princípios críticos para a fatura de uma edição do *corpus* poético colonial atribuído a Gregório de Matos e Guerra. **Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra:** letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII, v. 5, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. pp. 114-5. Também acrescentamos mais notas pertinentes à nossa transcrição.

14. Palavras iniciadas em um fólho e terminadas no fólho seguinte (as chamadeiras) serão transcritas conforme o fólho onde são iniciadas e evidenciem de melhor forma a clareza do texto.
15. Todas as palavras abreviadas serão desenvolvidas, conforme ortografia atual, sem grifo.
16. As abreviações em latim foram preservadas.
17. Os parágrafos serão transcritos separados uns dos outros, para uma melhor disposição do texto editado.

#### SINAIS DE TRANSCRIÇÃO ADOTADOS<sup>142</sup>

[?] Palavras de leitura duvidosa

[xxx] Palavras e/ou Letras desenvolvidas por conjectura

~~xxx~~ Palavras riscadas no original

~~xxx~~ Palavras riscadas no original 2 vezes

[rasura] Quando houver rasura

---

<sup>142</sup> Os sinais de transcrição adotados se basearam a partir de MUHANA, A. **Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2002. P. 64. Também acrescentamos mais notas pertinentes à nossa transcrição.

## ANTIGUIDADE DA ARTE DA PINTURA (TRANSCRIÇÕES)

**f. 1r/**

ANTIGUIDADE  
DA  
ARTE DA PINTURA  
POR  
FÉLIX DA COSTA

f. 2r/

Senhor<sup>1</sup>,

Caio Cílnio Mecenas<sup>2</sup>, Cavaleiro Romano, saído do sangue Real dos Reis de Etrúria (como diz Propércio por estas palavras: *Maecenas Eques Etrusco de sanguine Regum*), foi de grande eloquência, espírito sublime e o que mais entre todos amou aos Doutos, favoreceu as Letras, e alentou as Artes; fazendo tanto perpetuar seu nome na memória dos homens, que dele se vieram a chamar Mecen[as] [to]dos os que favorecem estas virtudes.

Em Vossa Senhoria se acha um retrato tão vivo das mesmas ações, que o faz adquirir o mesmo epíteto: saído do Sangue Real de Aragão pelos Silvas. Sua erudição nas Ciências, amor e afeição aos Doutos, afeito às Letras e Artes, é outro segundo Mecenas.

Como a tal se chega a Arte da Pintura a amparar do patrocínio de Vossa Senhoria por se ver tão desvalida e aniquilada, que quase se /f. 2v/ perde e se extingue neste reino, não possuindo nele mais que o nome sem distinção; sendo tão estimada, venerada, e aplaudida em todas as outras nações (como faço presente e o mostram todos os que em seu louvor escreveram) com honras e prêmios a seus professores. Arte Divina, Nobre, e Liberal, desejada de ser sabida dos reis, dos grandes, e dos povos, assim o diz Plínio. *Arte quondam nobili, tunc cum expeteretur a regibus populisque*, e premiada sem número de sua liberalidade. *In nummo aureo mensura accepit non numero*. Mediam o ouro em satisfação da Pintura mas não [?]tavam o número. É do mesmo Plínio<sup>3</sup> falando de Apeles. Com o favor de Vossa Senhoria poderá luzir e

Plínio, *lib. 35, cap. 1.*

Plínio, *lib. 35.*

---

<sup>1</sup> Fernão Teles da Silva (15.X.1662-7. VIII 1731), 3º Conde de Vilar Maior e 2º Marquês de Alegrete, foi um membro do Conselho de Estado. Ele serviu como embaixador em Vienna (Francisco de Fonseca, S. J., *Embaxada do Conde de Villamaior Fernando Telles da Silva de Lisboa à Corte de Vienna, E Viagem da Rainha Nossa Senhora D. Maria de Austria de Vienna à Corte de Lisboa*, Vienna, J. D. Kürner, 1717, p. 491 pp.) KUBLER, op. cit., p. 359.

<sup>2</sup> No original, *C. Cilnius Mecenas*.

<sup>3</sup> A referência é a Plínio, o Velho.

tornar a renascer como Fênix das cinzas em que está sepultada, para que a vendo o mundo com alento e melhora se deva a Vossa Senhoria todo o seu aumento e fique perpétuo seu nome em lâminas de bronze, e os artífices, dela obsequiosos, reconheçam a Vossa Senhoria por seu Mecenas. Deus guarde a Vossa Senhoria por dilatados anos, para que com sua proteção fique bem /f. 3r/ assombrada esta Arte e seus artífices, dizendo como Psalmista.

*In umbra alarum tuarum sperabo.*

Salmo 36.

Humilde criado de Vossa Senhoria

Félix da Costa Meesen

**f. 3v/**

Ao Leitor

Escrevi este tratado não para os doutos, porque esses pela leitura em que são versados, reconhecem bem o que é a Pintura, e o grau que deve ter. O meu intento foi só fazer público aos povos práticos em livros, a estimação que se faz dela em todos os outros reinos, e o estudo sobre o que se funda o exercício desta Arte, para que possam diferenciá-la dos ofícios mecânicos, com que quase a igualam (se bem procede esta causa dos mesmos que a professam) e se lhe dê o lugar que merece sua excelência. Muito mais podia dizer em abono deste nobre exercício, mas pareceu-me seria modesto querer dizer tanto, que me publicassem por demasiado.

Vale.

**f. 4r/**

AUTORES E LUGARES ALEGADOS NESTE VOLUME

A.

*Acta Apostolorum*<sup>4</sup>

Santo Agostinho

Santo Ambrósio

Santo Atanásio

André Tiraqueau<sup>5</sup>

Antonio Possevino

Albrecht Dürer<sup>6</sup>

Aristóteles

Antonio de León

Aulo Gélio

Dom Antonio de Guevara

Ateneu

Averróis

B.

São Boaventura

Beda

São Basílio

Bartolomeo Ammannati

[Manuel] Barbosa

[Johannes Goropius] Becanus

[Giovanni] Botero

C.

---

<sup>4</sup> Atos dos Apóstolos.

<sup>5</sup> No original, *Andre Tiraquelo*.

<sup>6</sup> No original, *Alberto Dureiro*.

Cornélio Tácito  
Concílio Tridentino  
Cardeal Paleoto  
Caio Jurisconsulto  
Concílio Niceno  
Cícero  
Crantzius [Albert Krantz]  
Celsius Rhodriginus  
[Barthélemy de] Chasseneuz  
Celio Calcagnini  
Cesareon, Ilustre Varão.  
Camões  
Cesare Ripa  
[Joannes de] Carvalho  
Clearco  
Cleantes

**f. 4v /**

Crispo Salústio  
Papa Clemente

D.

Deuteronômio  
São Dionísio Areopagita  
[Hugo] Donellus  
Daniele Barbaro  
Diocleciano Imperador

E.

*Exodus*<sup>7</sup>  
São Efrém da Síria

---

<sup>7</sup> Exôdo.

Ezequiel Profeta  
Eusébio de Cesareia  
Eliano  
Élio Lamprídio

F.

Francesco Patrizzi  
Fernão Mexía  
[André] Favyn<sup>8</sup>  
Federico Zuccari

G.

Gênesis  
São Gregório  
Genádio Patriarca de Constantinopla  
São Germano  
Gaspar Gutiérrez de los Ríos  
Gregorio Comanini  
Guillaume du Choul  
Garcia Resende  
Graciano Imperador  
[Cláudio] Galeno

H.

Horácio  
Higino

[G], [I], J.

São Jerônimo  
[Flávio] Josefo de Antiquitatibus  
Papa Inocência X

---

<sup>8</sup> No original, *Favino*.

Isaías

Monge Inácio

Frei Jerônimo Romão

Rei Dom João Segundo de Castela

Justiniano Imperador

**f. 5r/**

São João Damasceno

João Mosco Eucrates

Jonas Aurelienensis

Júlio Fírmico [Materno]

Juan Rodríguez de León

Giorgio Vasari

Jerónimo de Huerta

São João Crisóstomo

Juan de Butrón

Joseph de Valdivielso

Dom Juan de Jáuregui

Dom Juan Alonso de Butrón

Julius Caesar Scaliger

Julius Caesar Boulenger

Giovanni Battista Armenini

Giovanni Andrea Gilio

Julius Capitolinus

Giovanni Pietro Bellori

Juliano Jurisconsulto

L.

Lorenzo Valla

Luciano

Vida de Leonardo Da Vinci

João de Barros

Lope Félix de la Vega

Lourenço Vanderhamen

M.

Maximiano Imperador

Marco Túlio [Cícero]

Manuel Moscopolus

N.

São Nicolau [de Mira]

Nicéforo [Calisto]

Natale Conti

O.

Olaus Magnus

*Originis*<sup>9</sup>

P.

Paralipomenon

Philon [de Alexandria]

Petrônio

Plínio [o Velho]

Plutarco

Platão

**f. 5v/**

[Dr. Gaspar] Pereira

Piero Vettori

Pietro Crinito

Pierre Grégoire

Polydorus Vergilius

Petrarca

---

<sup>9</sup> Da Origem, *Contra Celsum Libri VIII*.

Pomponio Gaurico

Gian Paolo Lomazzo

Filostrato

Possevino

*Proverbiorum*<sup>10</sup>

Q.

Quintiliano

R.

*Regum*<sup>11</sup>

[Carlo] Ridolfi

S.

Sócrates

*Sapientiae*<sup>12</sup>

Oitavo Sínodo

Segundo Sínodo de Niceia

Sétimo Sínodo de Niceia

Simeão Metafrasta

Sofrônio [de Jerusalém]

[Joannes] Stobaeus

Suetônio

Sexto Aurélio Vítor

Sigeberto [de Gembloux]

Sêneca

T.

Torre do Tombo, Privilégios

---

<sup>10</sup> Provérbios.

<sup>11</sup> Dos Reis [Livro].

<sup>12</sup> Da Sabedoria [Livro].

Tertuliano

[André] Tiraqueau

Tomás Moro

Teodoro [o Leitor]

Teodósio Imperador

Thomas Artus

Tácito

Tomás Magistro

[U], V, [W].

Johann-Jakob [Wecker]

Valentinus Forsterus

Vicente Carducho

Vitrúvio

**f. 6r/**

Valério Máximo

Ulpiano

Vopiscus

Valentiniano Imperador

Valente Imperador

X.

Xenofonte

f. 7r/

ANTIGUIDADE DA ARTE DA PINTURA,  
Sua nobreza, Divino e Humano que a exercitou,  
e honras que os Monarcas fizeram a seus Artífices.

Para relatar a excelência da Pintura é conveniente dar notícia de seu princípio e antiguidade.<sup>13</sup> Seu primeiro Autor foi Deus Nosso Senhor na criação do primeiro homem, obra feita pelas mãos de Sua onipotência Divina, e no que mais se esmerou. Consta de três partes a Pintura<sup>14</sup> que são as principais: Invenção, Debuxo e Colorido. Na Invenção consiste toda a consideração da obra disposta no entendimento por representação, vem a ser o plano perspectivo conforme a história, a disposição das figuras, a postura de cada uma, e a concordância de tudo. Ao Debuxo, pertence dar à execução essa ordem já disposta pelo entendimento; o correto

---

<sup>13</sup> O termo *Antiguidade* é operado nos tratados como argumento creditado ao se exaltar a Arte da Pintura. Desse modo, o termo é também operado por outros tratadistas que colocaram a Pintura em altos patamares, equiparando-a às Artes Liberais, e por isso, reforçando a asserção de que a Arte da Pintura não é meramente mecânica. É da *Antiguidade* que serão recolhidos *lugares-comuns* que servirão como exemplo de virtude e nobreza da Pintura. No século XVII, os autores procuraram em lugares distantes, ora nas escrituras, ora na natureza, fundamentos que pudessem servir para a Arte. Esses autores reavaliam *lugares-comuns* da *Antiguidade*, o que resulta em uma reafirmação da tradição retórica. AZEVEDO, Ricardo Marques de; KOSSOVITCH, Leon. Em questão: Artes, Arquitetura e História: uma conversa entre Leon Kossovitch e Ricardo Marques de Azevedo, a partir da noção de renascimento. *Pós*, São Paulo, v. 11, p. 9-23, 2002.

<sup>14</sup> Segundo Kubler, a divisão da pintura em três partes segue o *Dialogo della pittura*, de Ludovico Dolce, de 1557, que por sua vez dá continuidade à divisão de Paolo Pino (*disegno, invenzione, e colorire*), no *Dialogo di Pittura* (Veneza, 1548). Kubler afirma que mesmo sem haver referências no manuscrito a Ludovico Dolce, Félix da Costa teria conhecido seu livro, assim como afirma também que outro pintor e tratadista, o espanhol Francisco Pacheco, em seu tratado *Arte de la Pintura*, publicado após a sua morte, em 1649, também teria seguido a mesma divisão utilizada por Dolce. KUBLER, op. cit., p. 379. Entretanto, no *Da Pintura*, de Leon Batista Alberti, datado de 1435/1436, primeira doutrina sobre pintura, já se encontrava menção à divisão da pintura em três partes: *circunscrição, composição e recepção de luzes*. A *circunscrição* estaria análoga ao *debuxo* e ao *desenho*, e a *composição e recepção de luzes* ao *colorido*. A parte que diz respeito à *invenção* estaria atrelada ao momento em que o pintor observa a natureza que está prestes a imitar. ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. p. 108.

dos contornos, conforme a anatomia, a simetria dos corpos, o proporcionado de cada parte com o todo, as regras da Arquitetura, Perspectiva /f. 7v/ e suas diminuições. Ao Colorido compete as luzes e as sombras no claro e escuro, o sorteado das cores, a viveza e diminuição da cor, e todas estas três partes unidas mostrar o afeto da alma e a ciência do pintor.

Pintura é uma semelhança e retrato de todo o visível, segundo o que nos representa à vista, que sobre uma superfície plana se compõem de linhas e cores, imitando o relevo por meio das luzes e sombras, seja com lápis, carvão, aguada, ou de qualquer outro modo que represente corpo relevado se chama pintura. Assim a definiu Sócrates:

*Pictura est imitatio, et repraesentatio eorum quae videntur.*

Sócrates, segundo Xenofonte, *lib. 13, memor. cap. 29.*

Os gregos lhe chamam zoografia, de *graphi*, que significa escritura, e *zoy*, vida; e vale o mesmo que escritura viva.

A Escultura se inclui debaixo do nome da Pintura, porque os documentos para qualquer desta diversidade de obras são os mesmos, e o mesmo estudo; e os artífices devem aprender pelos mesmos meios, considerando /f. 8r/ o pintor quando obra, o relevo do escultor; e o escultor quando forma os perfis do pintor, igualando-se quando executa a escultura de meio relevo.

Formou Deus nosso Senhor o primeiro homem composto de corpo e alma; ao térreo compete a forma e proporção, os músculos e ossos, sangue, cólera, fleima e melancolia; à alma, memória, entendimento, e vontade, infundindo a vida da criatura.

Foi criado Adão conforme Eusébio, os 72 Intérpretes, e o Martirológio Romano, 5199 antes de Cristo.

Imitador é o Pintor da Onipotência Divina, pois quando pinta o corpo humano lhe forma o corpo e infunde viveza se bem o pinta mudo, dando-lhe alma em suas ações. Pelo sangue, a mescla do vermelho, na cor da carne; pela cólera, a mescla do pálido; pela fleuma, a mescla do branco; pela melancolia, o denegrado das sombras. Compondo estas quatro cores, a cor da carne e a viveza do objeto, sendo uma matéria terrestre, alentada com o Saber da Arte, que lhe inspira a vida.

Este Soberano Artífice parece que ensinou aos **/f. 8v/** homens o como se há de pintar.

*Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram, et praesit piscibus maris, et volatilibus coeli, et bestiis terrae, universae que creaturae terrae; omnique reptili quod movetur in terra.*

Gênesis 1.

Façamos o homem a nossa imagem e semelhança; parece quis Deus nosso Senhor dar a entender ao pintor a consulta que há de fazer com o entendimento para conceber na mente a forma que há de ter o corpo humano, nesta ou naquela postura, em uma e outra idade, com a frieza<sup>15</sup> ou calor dos anos, robusto ou frágil, tímido ou colérico, tirano ou justo, esquivo ou amoroso, alegre ou triste, soberbo ou humilde, e os demais afetos. Vestido, ou nu, conforme seu clima, ritos e costumes.

Invenção, primeira parte da Pintura.

Estas são as partes em que se cansa mais o entendimento e a Ciência da Arte por sua maior força, assim nas histórias divinas como humanas, dando-o à execução por meio da Geometria, Perspectiva, Anatomia, Simetria, Fisionomia, Arquitetura, e Filosofia; **/f. 9r/** e é a parte em que lida mais o entendimento e

---

<sup>15</sup> No original, *friura*.

requer mais consideração, e se chama a primeira em ideia, Pintura interna intelectual, de onde procede a externa, que é a obra, ajustada à da imaginação, composta pelo discurso, e apurada pela Ciência da Arte.

Presida sobre os peixes, aves, animais quadrúpedes, e répteis<sup>16</sup>, que andam sobre a terra.

O corpo humano é o em que consiste a maior Ciência da Arte, e basta só ser grandemente observante no conhecimento dos músculos, ossos, e movimentos dele, para que todo o mais objeto fique debaixo de sua presidência; sendo este Debuxo o de mais estudo e que faz fácil outro qualquer, pois ele só é a perfeição da Pintura e que tem mais de considerar, em tudo o que ela puder representar de objetos, pela concorrência dos afetos e diversidade de formas de músculos, em qualquer movimento do corpo, conforme as criaturas.

Criou Deus o homem à sua imagem e semelhança – superior original e divino pintor, /f. 9v/ pela cópia se considera o original. Sempre o pintor pretende buscar o mais perfeito, para que tenha a proporção ou simetria a mais justa e exata, onde se inclua formosura, delicadeza, donaire, e membros proporcionais uns aos outros, em suma proporção e graças. Deste se vale e tem presente para ver a forma dos movimentos, o ajustado de suas partes, a viveza das ações, o variado dos músculos, o prumo do corpo, o sítio da planta, as luzes e sombras, para que suas figuras, se bem mudas falem suas ações, e se não viventes pareçam respirar, e por último, semelhantes a seu original.

Debuxo, segunda parte da Pintura.

---

<sup>16</sup> No original, *reptilios*.

*Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terrae, et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae, et factus est homo in animam viventem.*

Gênesis 2.

Formou Deus nosso Senhor ao homem do lado da terra e lhe inspirou em seu rosto o alento de vida, e ficou feito o homem com alma vivente. Com cores terrenas imita o pintor a seu Criador, as mais das cores são tenras /f. 10r/ e ainda as compostas da terra trazem seu princípio com as quais se forma o corpo pintado, imitando com a Ciência da Arte um corpo relevado em uma superfície plana. Da superfície da terra tirou Deus a matéria com que formou Adão, as cores são a matéria, a Ciência é o poder da Arte, é que lhe infunde a vida, o corpo é do terrestre, as luzes e sombras são do colorido, é do espírito do pintor.

Colorido, terceira parte da Pintura.

*Plantaverat autem Dominus paradisum voluntatis a principio.*

Gênesis 2.

Plantou Deus nosso Senhor o Paraíso deleitoso em princípio. Primeiro fez o bosque ou país, que formasse o homem.

Do mesmo modo usa o pintor, seguindo primeiro as regras da Perspectiva para compor as distâncias da longitude, antes de pôr o homem em seu termo. Depois de fabricado o plano e bosque do paraíso lhe deu o lugar no qual pôs o homem, *in quo posuit hominem*. Criou o céu e a terra, produziu as árvores, criou a água, os peixes, aves, quadrúpedes e toda a mais criatura da terra, e depois de /f. 10v/ formado o homem e posto em seu termo ou paraíso e acabada esta obra da mão de Deus, falou Adão: *Appellavit que Adam nominibus suis cuncta animantia*. Pôs Adão o nome a todos os animais, e ficou presidindo a tudo.

Isto é o que pretende o pintor e o que imita, pois tendo feito o seu país, não o dá por acabado sem que tenha as figuras em seus termos já perfeitas, tendo-o já de antes examinado por meio da Geometria e Perspectiva, nas diminuições das distâncias, planos, escorços dos corpos, colocado das figuras e das cores, na correção dos contornos, por meio da Anatomia, no acerto do intento por meio da História, na consideração das causas por meio da Filosofia, na expressão dos afetos por meio da fisionomia, que é o que lhe dá a alma, e sendo com esta consideração parecem os corpos que falam e ficam presidindo a tudo o mais.

Tenho relatado em suma a maior antiguidade /f. 11r/ da Arte inventada pelo Onipotente Artífice.

*Vani autem sunt omnes homines in quibus non subest scientia Dei, et de his quae videntur bona non potuerunt intelligere eum qui est, neque operibus atudentes agnouerunt quis esset Artifex.*

Da Sabedoria 13.

Todos os homens são vãos nos quais não assiste a Ciência de Deus, e naqueles que vendo as coisas boas não poderão entender que coisa seja, nem ainda estando atentos às obras conhecerão quem seja o artífice.

E não somente este divino artífice na forma do próprio homem, mas ainda traçando a fábrica da Arca de Noé.

*Fac tibi arcam (Ihe diz Deus) de Lignis Laeuigatis mansiunculas in arca facies, et bitumine linies intrinsecus et extrinsecus, et sic facies eam; trecentorum cubitorum erit longitudo arcae, quinquaginta cubitorum latitudo, et triginta cubitorum altitudo illius. Fenestram in arca facies, et in cubito consumabis*

Gênesis 6.

*summitatem eius; Ostium autem arcae pones ex latere; deorsum caenacula, et trigesta facies in ea.*

**f. 11v/** Delineando a Moisés toda a fábrica de que constava o tabernáculo sagrado, arca, mesa, candeeiros assim como<sup>17</sup> o mais pertencente a t[u]do, declarando-lhe as particularidades assim nas medidas, como várias formas que havia de ter toda esta máquina, de Querubins, Serafins, peças de ouro, e de madeiras, que parece a mostrou delineada em pintura como se vê do mesmo texto sagrado.

*Inspic[e]* (diz Deus falando com Moisés) *et fac secundum exemplar quod tibi in monte monstratum est.* E nos Atos dos Apóstolos. *Deus loquens ad Moysen, ut faceret illud secundum formam quam viderat.*

*Êxodos, cap. 25, n° 40.*

*Atos dos Apóstolos, cap. 7, n° 44.*

E assim mesmo ao Profeta Rei David a forma que havia de ter o templo que seu filho Salomão havia de mandar fabricar.

*Dedit autem David Salomonis filio suo descriptionem porticus et templi et cetera.* E no mesmo capítulo mais adiante. *Omnia (inquit) verenunt f. 12r/ scripta manu Domini ad me, ut inteligerem universa opera exemplaris.*

*Primeiro Paralipomenon cap. 28, n° 11.*

Arte nobre de direito divino e humano, divino por seu primeiro Artífice, e ser uma semelhança Sua, e humano pela Antiguidade, e observância de reis, príncipes e senhores.

É sua antiguidade entre os homens antes do divino universal, 1990 anos, por Tubalcaim filho de Lameque e de Zilá<sup>18</sup>, sexto neto de

---

<sup>17</sup> No original, como assim.

<sup>18</sup> No original, *Sella*.

Adão pela parte de Caim, o qual foi o primeiro que pôs em uso o ferro e o cobre, de que forjou as armas para fazer guerra.

*Sella quoque genuit Tubalcain<sup>19</sup>, qui fuit Maleator, et faber in cuncta opera aeris et ferri.*

Gênesis 4.

E então começaram os homens a fabricar os simulacros, e a adorá-los conforme Filon. Foi também inventor de outros metais, como ouro e prata, et cetera, de que em seguinte fizeram os ídolos, como quer o livro pretendido de Enoque, citado por Tertuliano.

*Philon, lib. 4., de Antiquit. Bibliae.*

Tertuliano, *ex lib. Idolatriae.*

A Nino Segundo, rei dos assírios, filho de Belo, a quem sucedeu, atribui-se ser **f. 12v/** o primeiro em quem começou a idolatria, fabricando na Babilônia um templo a seu pai, querendo que fosse aí adorado como uma divindade, pelos anos do mundo de 3141, depois do dilúvio universal em 901. Seguindo-se depois Labão, a quem Raquel, sua filha, furtou os ídolos, estando ele nesta ocasião trosquiando as ovelhas divertido e ocupado no campo, como consta da escritura sagrada.

Nino, ano do mundo 3141.

*Eo tempore ierat Labam ad tondendas oves et Rachel furata est Idola patris sui.*

Gênesis 31.

E no mesmo capítulo mais adiante, diz de Raquel que com festejo os escondeu debaixo das camas dos camelos, e se assentou em cima.

*Illa festinans abscondit idola subter stramenta cameli, et sedit de super.*

Bem claro se vê haver neste tempo escultores ou pintura.

---

<sup>19</sup> No original, *Tubal = Cain.*

O Patriarca Abraão teve um perfeito conhecimento de todas as boas coisas, e ensinou aritmética e astronomia aos egípcios, no que antes eram ignorantes, /f. 13r/ ficando tão cientes e sábios em toda a Ciência e Arte, que deles ficou Moisés erudito em toda a sabedoria.

*Jouseph. de antiquit.  
Lib. 2º cap. 7 et 8.*

*Et eruditus est Moyses omni sapientia Egyptiorum.*

*Atos dos Apóstolos,  
cap. 9.*

É certo se deram estes a entender por elegante modo, por figuras de homens e animais em lugar de caracteres de letras, como refere Cornélio Tácito:

*Primi Aegyptij per figuras animalium sensus mentem effingebant.*

Cornelio Tácito

Que era verossímil florear a Pintura entre eles, uns tomam os egípcios por inventores da Pintura, principiada no Egito, outros, que teve princípio na Grécia, e os mesmos gregos querem que os sicionos ou os coríntios o tenham sido<sup>20</sup>, porém é certo que seu maior luzimento foi na Grécia e por isso lhe atribuem aí seu princípio, pelo que Aristóteles diz, foi achada aí por Pirro, mas supostos os vários pareceres desta verdade, todos concordam com o modo, que foi perfilando com um carvão, ou outra matéria uma sombra, que sempre de humildes princípios, tirou o discurso do homem, heroicos fins.

A estes perfis exteriores, se animaram /f. 13v/ outros a tirar os interiores, e com a observação e experiência, pouco a pouco se foi avantajando, uns queriam<sup>21</sup> que fosse o primeiro Filocle Egípcio, Cleante de Corinto. Continuaram com admiração Ardices de

---

<sup>20</sup> No original, *forão*.

<sup>21</sup> No original, *querem*.

Corinto, e Telefano de Sicione, porém pintaram sem cores, de branco e preto matizado como estampas, só com linhas.

Foi este o princípio da Pintura na Grécia pelos anos do mundo de 4297, antes do nascimento de Cristo Jesus, 905. Começaram depois com uma cor que chamavam monochromato, invenção de Cleophanto de Corinto, porém ele e outros obraram com tão pouca luz da Arte, que Eumaro Ateniense fez admirar quando viram, distinguiu o homem da mulher, e pôs variedade em outras coisas, a que nem seguiu e perfeiçooou Zenon Cleoneo, que achou os escorços, que chamaram cathagrafa, fez e mostrou as juntas do corpo, e movimentos, sem as roupas fez dobras, sinalou veias e músculos até então não vistos, e começou a retratar na olimpíada décima.

**f. 14r/** Sucedeu-lhe Polignoto Tasos, antes da olimpíada noventa, 418 anos antes de Cristo. Depois Apolodoro Ateniense deu ser às belezas, e glória aos pincéis de Zêuxis Heracleonte seu discípulo. Este Zêuxis foi o que fez o retrato que pôs em revolta toda Ásia e Europa, e o que entrou a pé enxuto, e abriu as portas da Arte, que lhe deu tanta riqueza, que veio a não vender suas obras, dando-as de graça, de quem se diz o mesmo seu mestre, que lhe havia furtado a Arte, e levado consigo a ganância. Floresceu na olimpíada 95, antes de Cristo 394 anos.

Depois foi Timantes, Pânfilo, Protógenes, Apeles, Aristides de Tebas, e outros muitos de que ficou a Grécia abundante de homens e peritos, aplaudidos, venerados, e honrados de seus monarcas, e muito florescente a Pintura. Se bem alguns anos lhe foram prejudiciais, pela invasão e opressão dos gauleses<sup>22</sup>, sêmnonos<sup>23</sup>,

Olimpíada, espaço de 4 anos contados gregos.

Primeira Olimpíada conforme Eusébio, foi em 774 antes do nascimento de Cristo, no ano do mundo de 4425.

Polignoto na Olimp. 89.

Apolodoro na Olimp. 93.

Zêuxis no quarto ano da Olimp. 95 começou a luzir.

Apeles começou a mostrar fama na Olimpíada 112, e antes de Cristo 326 anos.

---

<sup>22</sup> No original, *Gallos*.

<sup>23</sup> No original, *Senores*.

godos, vândalos, hêrulos, ostrogodos, e outras bárbaras nações, opostas à merecida fortuna dos /f. 14v/ romanos, com que soterraram esta Arte esses infortúnios, até que tronou a renascer em 1290, de nossa salvação, por Cimabue em Florença e por toda Alemanha, suposto que com maneira bárbara e gótica, extinguindo-se e fenecendo esta pelos anos de 1450, por alguns pintores florentinos, entre os quais foi Domenico Ghirlandaio, mestre de Michelangelo Buonarrote, o qual teve algum nome ainda que a sua maneira fosse quase gótica e seca.

Durou a maneira bárbara de pintar que se chama mais vulgarmente gótica, desde 611 de Cristo até 1450, indo se extinguindo e renascendo a romana ou grega.

Em 1474 nasceu Michelangelo Buonarrote, descendente da casa dos Condes de Canusa, aperfeiçoou o científico desta Arte em Florença, e em toda a Itália e se pode dizer chegou ao fim do Debuxo, pois nele exprimiu e soube mais que nenhum outro pintor dentre os modernos, há dois séculos passados, digo para cá, com tanta majestade e força que pintor algum nunca fez, e com a mesma singularidade, na Escultura, e Arquitetura, que nesta última passou aos antigos gregos, /f. 15r/ a quem seguiu Rafael de Urbino, com mais delicadeza, ambos contemporâneos, e colunas firmes sobre quem estriba o científico da Arte do Debuxo.

Nasceu Michelangelo em Florença, ano 1479. Morreu aos 89 anos em 1564.

Século, espaço de cem anos.

Nasceu Rafael em 1488, em sexta feira santa e morreu em outra tal sexta feira do ano de 1520, vivendo 37 anos.

Já que tenho mostrado a Antiguidade da Pintura, será bem acertado relatar seu ser e sua nobreza; assim na mesma Arte, como em seus professores.

Acham-se segundo mais universal opinião, três espécies de Nobreza: Política, Natural, e Moral. A Política é acidental e extrínseca, porque depende do juízo, e estimação dos homens, com fundamentos na mesma coisa. A Natural consiste na virtude e perfeição natural da mesma natureza e sua inclinação que lhe é própria e intrínseca, e estas duas nobrezas pertencem aos nobres, e aos sábios do mundo. A terceira é a Nobreza Moral, mais

Nobreza Política.

Nobreza Natural.

Nobreza Moral.

excelente, e mais superior que as demais, e que consiste na virtude, e perfeição moral dos costumes, e atos honestos humanos dos homens bons, e virtuosos, /f. 15v/ especialmente quando são dirigidos a Deus como último fim.

Digo, pois, que quanto mais se chegar, e convier a Pintura a estas três Nobrezas, tanto será mais nobre que as demais Artes.

Que tenha e esteja compreendida na Nobreza Política, não há dúvida, pois estão cheias as histórias da estimação em que foi tida e é nos juízos dos monarcas, reis, príncipes, e filósofos, com tão singulares honras, e ponderações manifestando-a ao mundo.

Política.

Que participe da Nobreza Natural, que é a segunda, tem menos dúvida, porque a Ciência é um conhecimento da coisa mediante a causa pela qual é, que é o mesmo que saber e possuir com conhecimento certo e com razão a qualidade da coisa que se professa, e Arte é um hábito operativo, que tem a<sup>24</sup> reta razão, e ordem das coisas factíveis. Que juízo negará que se difundam ambas definições na douta Pintura, pelo uso da alma na mente, quando é racional /f. 16r/ e semelhante a Deus e aos Anjos, que é a parte que lhe toca a Ciência e o que lhe toca a Arte é o que obram juntas alma e corpo, o divino, e o irracional, e por isto mesmo lhe convém a segunda Nobreza, que é a intrínseca e Natural.

Natural.

Também lhe pertence a Nobreza Moral, suposto que tem por motivo e objeto a virtude, e honestidade, pois por meio da Pintura pretendeu a Santa Madre Igreja se converta a criatura a seu Criador, como se tem experimentado em conversões feitas por meio de santas imagens e outros atos de devoção, como referem muitos Santos, e os concílios mandaram se usar desta Arte com este fim.

Moral.

---

<sup>24</sup> No original, *e hà*.

E para resguardo desta parte referirei as palavras do Santo Concílio Tridentino, de que se tirará plenária satisfação e diz assim:

De todas as imagens sagradas se tira fruto, porque não só se amoestam ao povo os benefícios, dons, e graças que Cristo lhe tem feito, mas também porque os milagres de Deus, obrados por meio /f. 16v/ dos Santos, e exemplos saudáveis aos olhos dos fiéis se representam para que por eles deem graças a Deus, emendem a vida e seus costumes à imitação dos Santos, e se exercitem a adorar a Deus e abraçar a piedade.

Concílio Tridentino,  
Ses. 25. de sacris  
imaginibus.

*Ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi; non solum quia admonetur populus beneficiorum et numerum, quae à Christo sibi collata sunt, sed etiam quia Dei per Sanctos miracula, et salutaria exempla oculis fidelium subiiciuntur; ut pro iis Deo gratias agant, ad Sanctorumque imitationem vitam moresque suos componant, excitenturque ad adorandum, ac deligendum Deum, et ad pietatem colendam.*

Das quais palavras se tira sem obstar o contrário que a nobilíssima Arte da Pintura tem por fim a Deus seu Criador e Senhor Nosso; e semelhantemente pelas causas referidas do concílio.

Também atenta ao próximo, pois se pretende a união, e sua conservação, e não menos a própria, pois quem poderia pintar, que talvez se não mova, e converta com aquilo que está obrando com /f. 17r/ o entendimento [e] sentidos? Estas três coisas se reduzem justamente à caridade.

Card. Pale. em seu  
livro 1, 9, 10 e lib. 1.,  
c. 27.

Inocência Segundo em um sínodo chama aos pintores confirmadores dos oradores e historiadores, e talvez superiores a eles.

O mesmo Concílio Tridentino na sessão 25 já citada exorta e manda aos prelados, que pelas histórias sagradas do mistério de nossa redenção feitas em Pintura, ensinem e confirmem o povo nos artigos de nossa santa fé, para pelas tais Pinturas os perceberem bem e continuamente os ter na memória.

*Per historias mysterium nostrae redemptionis, picturis, vel aliis similitudinibus expressas, erudiri, et confirmari populum in articulis fidei commemorandis, et assidue recolendis.*

Concílio Tridentino,  
Ses. 25 de invoc.  
s.s.

A Sagrada Escritura honra esta Arte do Debuxo /f. 17v/ chamando-a Ciência, advertindo que é tal a força com que representa esta Arte os objetos assim pintados na Escultura, como uma e outra coisa, que os não tenham os homens por coisa divina suposto sua semelhança ser<sup>25</sup> tanto ao natural do que representa e por esta causa foi proibida na lei escrita, por evitar àquele povo a idolatria, tão inclinado a ela, e falando da Escultura e Pintura diz: Fará o artífice esculpindo diligentemente no madeiro curvo pouco liso, indo o desbastando pelo entranhado da madeira, fazendo pela Ciência de sua Arte, com figura, e semelhança da imagem do homem, ou de qualquer outro animal, e pintando-o de cor avermelhada lhe fará o rosto com faces coradas, cor natural, e qualquer mancha que fizer com a mesma cor terrena aperfeiçoará, e assim feito e acabado o poderá pôr em seu lugar pendurando-o na parede e segurando-o com ferro para que não caia, porém olhando-o saiba que não pode ser bom assim mesmo, porquanto é uma imagem que /f. 18r/ não tem poder próprio, porque só o cansaço de quem a obrou é que lhe deu o ser.

Fala de uma figura desnuda com cor de carne e sinais da natureza.

*Faciat (fala do artífice) Lignum curuum, et verticibus plenum sculpat diligenter per vacuitatem suam, et per scientiam suae artis*

Da Sabedoria  
cap. 13, nº 13.

---

<sup>25</sup> No original, o trecho “sua semelhança ser” se encontra escrito em uma fita sobre o manuscrito.

*figuret illud, et assimilet illud imagini hominis au alicui ex animalibus illud comparet; perliniens rubrica, et rubricundum faciensfuco colorem illius, et omnem maculam quae in illo est perliniens terra; et faciat ei dignam habitationem, et inpariete ponens illud, et confirmans ferro. ne forte cadat, prospiciens illi, sciens quoniam non potest adiuuare se imago enim est, et opus est illi adiutorium.*

E em outros lugares do mesmo livro lhe dá o mesmo epíteto.

Do livro dos Reis se colhe o mesmo que trouxe ao Rei Salamão, a Hirão natural de Tiro, artífice famoso em toda a obra de Escultura de bronze, cheio de sabedoria, inteligência e doutrina.

*Misit quoque Rex Salomon, et tulit Hiram de Tyro, filium mulieris viduae de tribu Neptali, f. 18v/ patre Tyrio artificum aerarium, et plenum Sapiaentia, et inteligentia, et doctrina ad faciendum omne opus ex aere qui cum venisset ad Regem Salomonem fecit omne opus eius.*

*Reg. 3º, cap. 7,  
nº 13.*

Fala Deus Nosso Senhor a Moisés acerca do Tabernáculo que quer se lhe faça e depois de lhe dar a forma dele e o que o há de compor lhe nomeia o artífice que há de fazer toda a obra, instruindo aos oficiais que hão de trabalhar nela, dando-lhe por companheiro Aoliabe<sup>26</sup> e assim a este como a Besaliel<sup>27</sup>, sabedoria, inteligência e ciência, e sabedoria a todos os eruditos.

*Lucutusque est Dominus ad Moysem dicens, ecce vocavi ex nomine Beseleel filium uri filii Hur de tribu Juda, et implevi eum spiritu Dei, sapientia, et inteligentia, et scientia in omni opere ad*

*Êxodos 31.*

---

<sup>26</sup> No original, *Ooliab*.

<sup>27</sup> No original, *Beseleel*.

*excogitandum quicquid fabre fieri potest ex auro, et argento, et aere, marmore, et gemmis, et diversitate signorum. Deditque ei socium Ooliado filium Achisamech de tribu Dan et in corde omnis eruditi posui sapientiam.*

**f. 19r/** Pelo Profeta Isaías são chamados os professores desta Arte do Debuxo artífices sábios. O artífice sábio busca o modo e a maneira de colocar a imagem ou a estátua para que não se mova<sup>28</sup>.

*Artifex sapiens quaerit quomodo statuatur simulacrum quod non moueatur.*

*Isaías, cap. 40, n° 20.*

No mesmo 40, número 20, livro capítulo 44.

*Faber ferrarius lima operatus est in prunis, et in malleis formavit illud et operatus est in brachio fortitudinis suae.*

*Isaías 44, n° 12.*

Aqui faz o texto distinção de ofício a Arte, ~~o ferreiro~~, o escultor com sabedoria que pertence ao entendimento, e o ferreiro chamando-lhe só faber<sup>29</sup>, que a sua dependência é da força dos braços e não por discurso de saber. E segue o mesmo profeta falando dos escultores, e Arte de Debuxo.

*Artifex lignarius, fecit imaginem viri qua idem cap. si speciosum hominem habitantem in domo.*

*Idem. cap.*

Que o artífice de madeira ou o imaginário que obra em pão fez a imagem do varão semelhante e quase como o homem perfeito, de tal modo em sua viveza, e natural, que pode enganar estando em alguma casa.

---

<sup>28</sup> No original, *que se não mova*.

<sup>29</sup> Artesão, pessoa que exerce um trabalho manual.

**f. 19v/** A mesma Escritura Sagrada nos Atos dos Apóstolos chama a esta Arte do Debuxo, Arte de discurso do entendimento, por estas palavras. Não devemos dar estimação ao ouro, ou à prata, ou à pedra que obra a Arte da Escultura e a imaginação do homem, que seja semelhante ao divino.

*Non debemus aestimare auro aut argento, aut lapidi, sculturae artis, et cogitationis hominis; divinum esse simile.*

*Atos dos Apóstolos, cap. 17, n° 29.*

E no livro do Deuterônômio, amaldiçoando os sacerdotes da lei àqueles que fizessem ídolos e os adorassem como se tivessem em si divindade e os tivessem por tal lhe declaram que naquelas<sup>30</sup> Esculturas há<sup>31</sup> obra das mãos dos artífices, o que tenho bem provado ser Arte a Pintura e Arte científica um dom de Deus.

*Maledictus homo* (diziam os levitas<sup>32</sup> que eram como diáconos) *qui faciet sculptile et constatile, abominationem Domini, opus mannum artificum, ponitque illud in abscondito.*

*Deuteron. cap. 27, n° 15.*

Se tem a Pintura de material e operativo por **/f. 20r/** de onde alguns a intentaram desautorizar, de que Ciência para se explicar e para se lograr não usa de materiais e da potência operativa. Os caracteres das letras são o mesmo que o debuxo material e visível da Pintura em que hão ilustrado todas as monarquias que conquistaram as armas. E estas hão manifestado o fundo das forças do corpo e o valor do ânimo, as outras hão sido a direção e regra da elevação da alma, do engenho sutil da especulação e os primeiros representantes dos conceitos da mente e estratagemas

O exercício na pintura não diminui a arte.

---

<sup>30</sup> No original, *em que aquellas*.

<sup>31</sup> No original, *he*.

<sup>32</sup> Auxiliares dos sacerdotes de Levi.

militares. Todo o qual em modo mais agradável à vista nos mostra a Pintura, como com caracteres mais excelentes, artificiosos e eficazes que os da letra, e como segundos representantes mais vivos do não criado<sup>33</sup> e de todo o criado.

Digo, pois, que a ocupação das mãos na Pintura é o menos, e de menos peso, a respeito do imenso teórico na especulação da Ciência e juntamente afirmo que se tal embaraço diminuísse os quilates de sua nobreza, seria força conceder o mesmo a quantos escrevem. Suponhamos que /f. 20v/ em lugar dos caracteres que hoje usam para explicar os conceitos se conservassem as formas e pinturas que usou o mundo antigo por letras, especialmente Egito, como<sup>34</sup> diz Petrônio, queixando-se.

Mais a teórica que a prática.

*Pictura quoque non alium exitum fecit, postquam egyptiorum audacia tam magnae artis compendiarum invenit.*

Petrônio.

Que por usar a compendiosa Arte de escrever com figuras haviam destruído a Pintura, estragando e extinguindo tão grande Arte.

A mesma queixa faz Plínio vendo ter em esquecimento a Arte da Pintura, por respeito do ouro e da pedraria. Arte antigamente nobre (diz ele) em tempos que era desejada de reis e dos povos, e que enobrecia àqueles que fazia dignos de que fossem mestres dos vindouros, porém agora a têm esquecido com a pedraria, e com o ouro com que cobrem as paredes.

Plínio, *hist. nat. lib.* 35, *cap.* 1.

*Arte quondam nobili, tunc cum expeteretur à regibus populisque, et illos nobilitante, quos esset dignata posteris tradere; nunc vero*

---

<sup>33</sup> No original, *increado*.

<sup>34</sup> No original, *de que nem*.

*in totum marmoribus pulsa, tum quidem et auro; nec tantum ut parietes toti operiantu.*

**f. 21r/** E se Petrônio se queixa de haverem os egípcios estragado tão grande Arte como a da Pintura em caracteres de letras, Donellus a faz mais superior que a escritura, por essas palavras:

*Non pretium tantum picturae spectandum, sed maxime excellentia Artis quae nunquam in scriptura tata esset potest, ut sit cum pictura conferanda.*

Donellus, *lib. 4, comment. jur. civil., cap. 26,* sobre *Tiraquel. de nobilitat, cap. 34.*

Não somente se há de olhar e atentar a estimação da Pintura, mas a sua maior excelência da Arte, a qual em nenhum tempo se viu na escritura com tanto poder para ser comparada com a Pintura.

E conforme a direito leva vantagem a Pintura e Arte do Debuxo à escritura pelo que se prova ser mais excelente assim propõe que tudo o que se faz sobre coisa alheia ainda que essa seja muito inferior à que se obra, não há de ser o que se fez de quem a manda obrar senão do senhor da coisa sobre que foi feita.

Isto instrui clarissimamente Caio Jurisconsulto.

*Litterae quoque; licet aureae sint, per inde chartis [membranisve] cedunt, ac solo cedere solent, ff. 21v/ ea quae ea quae in aedificantur, aut seruntur. Ideoque si in chartis [membranisve] tuis carmen vel historiam, vel orationem scripsero, huius operis non ego, sed tu dominus esse inteligeris.*

Caio  
Jurisconsulto, L.  
*quae ratione [ss]*  
*litterae [ff] de*  
*[acquirrerum]*  
*dominio.*

E mais adiante o mesmo Caio Jurisconsulto.

*Sed non ut literae chartis [membranisve] cedunt, etiam solent picturae tabulis cedere. Sed ex diverso placuit tubulas picturae cedere.*

Mas não assim como as Letras que ficam cedendo às folhas e pergaminhos, costumam também as Pinturas ceder às tábuas, porém por diverso modo agradou ceder as tábuas à Pintura perdendo o direito, o senhorio das tábuas, o que mostra com evidência ser esta Arte mais superior que a escritura, pois o mesmo direito lhe dá mais excelência e maior direito.

Nem ainda a ação de receber inteiramente<sup>35</sup> por sua execução a ofende, antes temos<sup>36</sup> admitida em Ciências tão nobres como a Advocacia, Medicina, mestres de estudos, e cadeiras, /f. 22r/ e é certo que muitos se tivessem com que viver, folgariam mais de dar suas Pinturas, que de lhe pôr preço e vendê-las. Zêuxis<sup>37</sup> dizia que suas obras não podiam se permutar por nenhum digno preço e assim deu aos agregentinos a famosa tábua de Alcmena e a de Pan<sup>38</sup> ao rei Arquelau<sup>39</sup>.

O estipêndio não diminui a estimação da pintura.

Plínio, *lib.* 35.

De quem se tem dito o que disse das Pinturas o Papa Leão IX<sup>40</sup> no Sínodo Geral que celebrou depois de Adriano V, onde confirmou e promulgou os sagrados cânones que falam das imagens, que diz assim: Constituímos e confirmamos que sejam adoradas as imagens de Cristo Senhor Nosso e as de seus Santos com igual honra que os livros dos Santos Evangelhos. A quem se concedeu o divino epíteto de Sagrado depois da Santa e Sagrada Teologia, senão à Pintura Sagrada.

*Synod.* 8, *cap.* 3.

---

<sup>35</sup> No original, *interez*.

<sup>36</sup> No original, *auemos*.

<sup>37</sup> No original, *Zeusis*.

<sup>38</sup> No original, *Pana*.

<sup>39</sup> No original, *Archelao*.

<sup>40</sup> No original, 9°.

O ilustríssimo Cardeal Paleoto, em seu livro da reformação das imagens, diz que a Pintura Cristã é um gênero de ablação e sacrifício, e secundariamente olha e tem por objeto ao mesmo Deus de onde se cabe o ser da verdadeira nobreza.

Livro da reformação das imagens.

**f. 22v/** É tão grande o sagrado desta Arte, que em um dístico traduzido do grego, imagino que do segundo Sínodo Niceno contra o Imperador Leão, perseguidor das imagens sagradas, que a Senhoria de Veneza mandou abrir, na casa chamada Áurea, sobre uma imagem de Cristo crucificado, que ensina o modo de adorá-las, descubro uma ponderação advertida, cujo princípio diz assim:

Concílio Niceno, ano [de] Cristo 338.

*Nam Deus est, quod imago docet, non Deus ipsa.*

Sei que é Deus, o que nos mostra a imagem, mas a imagem não é Deus.

Prevê que a imagem não é Deus, como dando a entender, é tal sua força em persuadir e mover, e tão vivas as mostras de Divindade, que nela resplandecem, que podem temer a adorarem por tal, e o mesmo reparo fazem estes versos, que cita o Doutor da Igreja Santo Agostinho.

*Nec Deus, nec homo, est praesens, quam cerno figuram.*

*Sed Deus est, et homo, quem signat sacra figura.*

*Thom. 9, lib. 11, de visitatione infirmorum de Christo in Cruce.*

**f. 23r/** Nem Deus, nem homem, está à vista no que estou vendo na figura, mas porém Deus e homem é o que mostra a sagrada figura.

E esta foi sem dúvida a causa que obrigou a Moisés proibir a Pintura àquele povo inclinado à idolatria, porque vendo sua graça e perfeição, com viveza aparente à vista, não lhe dessem culto sagrado e a tivessem por divina.

O grande padre Pelusiota se resolveu a dizer (segundo vemos no Sínodo 7, *Act.* 1) que se não tivesse por igreja onde não se achassem imagens, porque não haver estas sem os templos é como faltar-lhes ministros da palavra de Deus tão alto nome deu aos Pintores, Ignacio Monge Grego, onde falando da Doutrina Católica diz:

*A verbi ministris atramento colorato, ut licet annuntiator.*

*In vitae sancti Tarcii.*

Ministros do Verbo chamam este autor aos pintores, atributo suficiente de Apóstolos.

Quanto mais pertencem a Artes ao engenho e espírito, tanto são mais decentes e nobres, qual Arte pois competirá com o espiritual, e engenhoso da Pintura, */f. 23v/* a quem seguem todas as Ciências, e em cujo grêmio se geram algumas em extremo difíceis e tão próprias suas, que não pertencem nunca à alheia faculdade? Ambas filosofias a servem.

A natural toda é seu próprio sujeito e a moral não menos, para o conhecimento dos afetos de onde obra a fisionomia alterada às vezes com os acidentes de alegria, pena, esforço, ira, medo, furor, cor demais. A anatomia é mais sua que dos médicos, porque a não explica simplesmente senão com todas as variedades que muda o movimento dos membros e suas ações e as que [façam] a cada sujeito segundo a idade, sexo ou estudo, e segundo suas paixões, de onde o variado do debuxo não tem limite, nem se pode

compreender [rasura]<sup>41</sup>. Com a anatomia se acompanha a simetria ou proporção ajustada não só dos corpos humanos, mas dos brutos, e ainda de todo o objeto visível de onde também se constitui particular forma ou formosura.

A isto se ajunta a Geometria, Perspectiva /f. 24r/ e Arquitetura em todo seu artifício, tão necessárias ao pintor. Pertence-lhe também todas as histórias sagradas, e profanas, não só para escrevê-las, quando se oferece, mas para explicar com decoro os trajés, fábricas, adornos, usos, costumes, e ritos de todos os tempos, reinos e nações. E se formos discorrendo assim, não haverá faculdade tão esquisita que não seja alguma vez necessária à Pintura, a qual não obra jamais sem a Perspectiva para as diminuições dos objetos e suas partes e membros que formam escorços, assim na quantidade dos corpos, como na força das cores, na diminuição das distâncias.

O que é um cargo tão intolerável e singular do pintor, que por estes só toda outra Arte lhe poderá dar possessão de presidências, a julgar seus efeitos por milagres.

Aquela mesma ação e ato que a Pintura representa, esse mesmo imprime no coração de quem a considera, movendo a pessoa ao mesmo afeto da ação pintada e que ora compunge ora alegra, sendo geral a todos seu conhecimento do que representa, e por caminho mais breve que dos sentidos /f. 24v/ do ouvir como disse Horácio:

*Segnius irritant animos demissa per aurem, quam quae sunt oculis commissa fidelibus.*

Horácio com sua arte.

---

<sup>41</sup> Embora a palavra seja compreensível no manuscrito, a mesma se encontra rasurada.

As coisas (diz ele) que entram no juízo pelos ouvidos seguem um caminho muito mais comprido e imprimem menos que aquelas que entram pelos olhos, os quais são testemunhas mais eficazes e mais seguras que os mesmos ouvidos. Como assim em um instante mostra a Pintura o que pela leitura seria forçoso folhear muitos livros e cada qual o considerar conforme seu juízo, sendo causa de mover os ânimos com sua vista.

São João Damasceno.

São João Damasceno,  
*d. orat. 1.*

*Imagines apud homines illiteratos ac rudes esse, veluti libros, et sanctorum honeris esse minime mutos bucinatores, quippe quae tacita quadam voce doceant, aspectusque sanctum redeant.*

As imagens para com os homens rudes e sem letras lhe servem como se fossem livros ou maiormente pregoeiros mudos da honra dos Santos, as quais como com voz calada nos ensinam e ao aspecto Santo nos encaminham.

**f. 25r/** A conversão gloriosa do grande Santo Atanásio procedeu como diz Surio<sup>42</sup> em sua vida de ver Pinturas de mártires, porque admirado de que padecerem por Cristo tais mortes se batizou e fez cristão de gentio que era. Tanto imprime a Pintura nos corações dos homens. E São Gregório falando ao mesmo intento diz:

São Damasceno, *lib. 4, de Fidei Orthodi. cap. 14.*

*Sunt quidem picturae in doctorum hominum libri, et scripturae, nam quod Legentibus Scripturae, hoc idiotis praestat pictura cernentibus in ipsa et ignorantes vident quod sequi debeant, et in ipsa Legunt qui Literas nesciunt.*

*Lib. 9, Epist. 9, ad Serenum Episc.*

---

<sup>42</sup> Referência a Efrém da Síria. A palavra *Surio* se refere a 'sírio'.

O efeito que faz o escrito com os estudiosos, esse mesmo faz a pintura com os que o não são. Ali veem os ignorantes<sup>43</sup> o que devem seguir, e ali leem os que não sabem letras. Assim que a pintura para os povos, substitui<sup>44</sup> em lugar de lição. Isto de São Gregório fortalece o segundo Sínodo Niceno, onde prova com autoridades de Santos que a Pintura boa de doutos pintores serve e é mais poderosa para mover o afeto que a História. E que fosse por autoridade de Santos Padres, o diz também São João Damasceno /f. 25v/ desta maneira:

Segundo Sínodo  
Niceno, Act. 2 et 4.

*Quia non omnes literas norunt, nec sectioni incumbunt, Patres nostri consenserunt hoc imaginibus representari.*

São Damasceno,  
Lib. 4, cap. 17.

Que porque nem todos sabem ler, nem se dão à lição dos livros, nossos padres concordarão que se representassem estas coisas em imagens.

Da mesma opinião é São Boaventura no quarto livro de sua Pharetra, onde diz falando das imagens:

Lib. 4, de sua Pharet.

*Ut hi Literas nesciunt, saltem in parietibus videndo Legant, quae Legere in codicibus non valent.*

Nisto se fundou haver dito Quintiliano que movia mais firmemente a imagem colorida, que a oração elegante. São Efrém Sírio, no tratado de Abraão e Isaac, confessa que jamais viu pintado o sacrafício de Abraão que não derramasse lágrimas.

Quintiliano, lib. 5,  
cap. 11.

São Efrém Sírio,  
tract. de Abrah. et  
Isaac.

---

<sup>43</sup> O trecho *os ignorantes* encontra-se sobrescrito no original.

<sup>44</sup> No original, *sustetuye*.

*Quotiescunque sane pueri istius contemplatus sum imaginem, numquam sine lachrimis praetenti potui, praesertim dum efficax picturae artificium demulceret animum.*

Certamente todas as vezes que estou contemplando na imagem /f. 26r/ deste mancebo, nunca jamais pude passar sem derramar lágrimas, de tal modo o artifício eficaz da pintura pode abrandar e mover o ânimo.

Do mesmo parecer é o doutíssimo Beda:

*Imagnum aspectus s[ae]pe multum compunctionis solet prostare contuentibus, et eis quoque qui literas ignorant, quasi viuam dominicae historiae pandere lectionem.*

Beda de templo  
Salom. cap. 5, tom. 8.

A vista das imagens costuma muitas vezes compungir muito à devoção aos que as olham e àqueles assim mesmo que não sabem ler, ser como lição viva da História do Senhor. São Dionísio Areopagita<sup>45</sup>.

São Dionísio  
Areopagita,  
De Eccl. Hierrarch.  
~~Imaginibus.~~

*Imaginibus sensum moventibus ad divinas contemplationes.*

O Sentido se move mais com as imagens para as contemplações divinas. São João Damasceno falando dos Santos Mártires:

*Horum facta praeclara, cruciatusque pictura expressos oculis meis propono ut eo pacto Sanctus efficiar, et ad imitationis studium incendar.*

São João Damasceno,  
Orat. 1,  
de imaginibus.

---

<sup>45</sup> No original, *Areopagista*.

Os efeitos resplandecentes e o tormento daqueles ponho patente a meus olhos, pelo que me mostra /f. 26v/ a Pintura, para que me inflame a estudar em sua imitação e com esse pacto acabe Santo.

O mesmo efeito causava a Pintura no Santo Gregório Niceno, vendo representado o sacrifício de Abraão e o martírio de Santa Eufêmia.

São Gregório, *orat. de unit. filii et spiritui sancti.*

Escreve Cedreno que Bogaro, príncipe da Bulgária, havendo edificado uma casa de prazer, gostou que Monge Metódio<sup>46</sup> a adornasse com várias Pinturas, e colocando o discreto varão na mais patente parte dela, uma tábua com o juízo final pintado, turbou tanto o príncipe, que pediu batismo e se fez cristão, de gentil que era. Bem significou o Espírito Santo o que movia a Pintura, no que se enamorou Israel dos retratos, que copiavam alguns pintores nas paredes, para fazer bem quistos os Babilônios, assim o diz o profeta Ezequiel, no capítulo 23:

*Cumque vidisset viros depictos in pariete, imagines chaldaeorum expressas coloribus et accinctus balteis renes, et tiaras /f. 27r/ tinctas in capitibus eorum, formam ducum omnium similitudinem filiorum Babylonis, terraeque Chaldaeorum in qua orti sunt, insanivit super eos [cuncupiscentia] oculorum suorum, et misit nuntios ad eos in Chaldaeam.*

Ezequiel, *cap. 23, n° 17.*

Como visse (fala de Israel) os varões pintados na parede, imagens e retratos dos caldeus, representados com cores, cingidos com bandas, forma de todos os duques, semelhança dos filhos de Babilônia, e da terra dos caldeus em que foram nascidos se lhes enfureceu o desejo vendo-os, que lhe mandou embaixadores à

---

<sup>46</sup> No original, *Methodio Monge.*

Caldeia. Ao se ver convertidos<sup>47</sup> muitos pecadores com as pinturas divinas o afirma São Basílio no segundo Sínodo Niceno.

Ainda os filósofos antigos, para persuadirem aos homens a deixar as delícias, pintavam em uma tábua todas as virtudes, servindo como criadas a uma rainha muito feia, que estava em um trono alto muito aparatoso e se chamava voluptas<sup>48</sup>, o deleite do pecado. Para darem a conhecer quão abominável era aos homens /f. 27v/ servirem a quem tão mal o merecia, e assim, quando queriam repreender quem não vivia bem lhe punham à vista esta tábua, da qual faz menção Cícero, pintada por Cleantes Estoico.

São Basílio, Segundo Sínodo Niceno, contra *Synodum Constantinopol. Iconoma chorum.*

Cícero, *lib. 2º, definibus.*

Também nos encaminha a Pintura Divina à melhora da vida, servindo de motivo e vivo exemplar para a meditação e compunção, mostrando seu efeito em amar a Deus com mais eficácia, levantando a virtude a maior grau.

*Sancti pictam imaginem contemplantur, compunctione percullimur, et instar imbris pluyente caelo lacrimae nostrae funduntur.*

Segundo Sínodo de Niceia, *Tom. 5º, Epist. 1.*

Contemplamos a imagem do Santo pintada e afligimo-nos com dor de coração, e à semelhança da chuva que vem encaminhada do alto se derramam nossas lágrimas encaminhadas ao Céu.

Confessa de si Santa Tereza de Jesus que a devoção de uma imagem de Cristo pintada muito chagada que trouxeram a seu convento, para certa festa, causou em seu ânimo tal mudança, que conheceu dali em diante o que /f. 28r/ havia feito de sua vida, que sempre desde aquele ponto foi melhorando nela.

---

<sup>47</sup> No original, *A ver se convertido.*

<sup>48</sup> Volúpia.

Papa São Gregório<sup>49</sup> mandou pintar as histórias dos Santos Evangelhos nas igrejas para que servissem de mestres que ensinassem e declarassem aqueles mistérios.

*Lib. 2, de finibus.*

E para que a sua representação fosse tal como se estivessem presentes à vista, confirma este dizer o segundo Sínodo de Niceia, com estas palavras: Contra Leão Imperador, perseguidor das imagens, devendo ser perfeitamente pintadas.

*Septimus Sínodo Nic. 2º, tom. 5º, epist. 1.*

*Qui dominum cum vidissent, pro ut viderant, spectandum ipsum proponentes depinxerunt; cum Jacobum fratrem Domini vidissent, pro ut viderant, spectandum ipsum proponentes depinxerunt; cum Stephanum proto martyrem vidissent, pro ut viderant spectandum ipsum proponentes depinxerunt; et ut in uno verbo dicam, cum facies; martirum, qui sanguinem pro Christo fuderant, vidissent depinxerunt.*

*Depingo, est perfect pingere. Calepino et Nebriga.*

Quando os fiéis cristãos vissem ao senhor /f. 28v/ assim como o viram esse mesmo ser louvado e o mostrarem o pintaram perfeitamente. Quando vissem a Santiago irmão do Senhor assim como o viram esse mesmo ser louvado e o mostrarem o pintaram perfeitamente. Quando vissem a Estêvão Protomártir, assim como o viram esse mesmo ser louvado e o mostrarem o pintaram perfeitamente. E para que diga tudo em uma palavra, quando em algum tempo faça o ofício dos mártires, que derramaram seu sangue por Cristo e os vissem os pintaram perfeitamente.

Só é a Pintura perfeita a que<sup>50</sup> move mais o nosso ânimo e imprime com mais eficácia o que representa, como declara o mesmo

---

<sup>49</sup> No original, *San Gregorio Pappa*.

<sup>50</sup> No original, *E só a pintura perfeita é a que*.

Concílio de Niceia. E só esta é a que havia de permanecer, e proibir-se a disforme, que é mais para incitar a riso, que a compunção, por causa de sua horribilidade e feiúra, não causando aos que a olham sua verdadeira representação, e forma, para que mova com afeto o coração a verdadeira devoção.

**f. 29r/** Afirma São Basílio haverem se convertido muitos pecadores com as Pinturas Divinas.

*Ut habetur, in secundus Synodo Niceno, contra Synodum Cosntantinopolis [iconomachorum].*

2º Synod. Nicaen.

É e foi engrandecida esta Arte engenhosa pelos sumos Pontífices, Sagrados Concílios, imperadores, reis, príncipes, doutores, Santos direitos, e histórias com grandes honras, prêmios, e privilégios singulares por mestra da vida da Antiguidade, alento da religião, defesa do esquecimento, despertadora das forças mais que humanas, e êmula da onipotência divina, enquanto se permite à natureza da Arte.

A mais nobre coisa que deve aprender a mocidade é a Ciência, por quanto a ocupação dela serve de evitar as mais obras, a que o ócio nos encaminha.

Sócrates.

*Facito aliquid operis* (diz São Jerônimo, Doutor da Igreja) *ut te semper diabolus inveniatur occupatum.*

São Jerônimo.

Faze alguma coisa, para que o diabo te ache **/f. 29v/** sempre ocupado.

Sêneca diz que a Arte Liberal tem força de fazer virtuosos e bons que mais Nobre e Liberal, que a Arte da Pintura.

Deseja esta Arte eminente em excelência e se avante enquanto a Arte, por nobre e Liberal a todas o confirma escrevendo em seu louvor Santo Ambrósio, *serm.* 10, *in Psalmus* 118; São João Damasceno, *Lib. de fide Orthod.*, *cap.* 17; Santo Atanásio, *in Libello qui, in Synodo Caesariensi oblatus est à Pedro Nicomediae urbis Episcopo*; São Basílio, *homil.* 4, *de Martiribus*; São Gregório, *Lib.* 9., *Registri, Epist.* 9, *ad Serenum Episcopum Masiliensem*; São Nicolau, *in 7 Synodo Allegatus; ubi etiam Genadius Patriarcha Constantinopolitamos*; Santo Agostinho, *Epist.* 119, *ad Januarium*; São Germano, *Epist. ad Thomam Episcopum Claudiopoleos*; Thomas More, *Lib.* 1, *Diagolorum, cap.* 16; Simeão **f. 30r**/ Metafrasta<sup>51</sup>, *in vitis Sanctorum Lucae et Alexis*; Sofrônio; João Mosco Evirato, *in prato spirituale, cap.* 180; Eusébio, *Lib.* 2. *histor.*; Sócrates, *unus ex Autonibus Tripartitae*; Crantzius<sup>52</sup> *Lib. Metropolis, cap.* 10; Jonas Aurelianensis<sup>53</sup>, *Lib.* 1, *de cultu imaginum*; O Cardeal Paleoto, *de Imaginibus*.

Natalis Comes<sup>54</sup>, de sua *Mythologia, Lib.* 7, *cap.* 16; Piero Vettori<sup>55</sup>, em seus livros de várias lições, [fólios] 62, e 66; Pedro Crinito<sup>56</sup>, de honesta disciplina; Celio Rodiginio, *Lib.* 1., *cap.* 11; Wechero<sup>57</sup>, em seu secreto<sup>58</sup> *fol.* 798; Francisco Patrício, *Lib.* 1, título *De institutione Reipublicae*; André Tiraquaeu, *cap.* 34, *De nobilitate, n° 1, et sequent*; Luciano, nos amores, e nas imagens; Júlio Fírmico, *Lib.* 4, *Astronomicon, cap.* 15, *in Venere*; Gaspar Gutiérrez de los Ríos, em seu livro das Artes Liberais; o padre

---

<sup>51</sup> No original, *Metafrastes*.

<sup>52</sup> No original, *Crantzio* [Albert Krantz].

<sup>53</sup> No original, *Jonas Aurelionse* [Jonas de Orleans].

<sup>54</sup> No original, *Natal Comite*.

<sup>55</sup> No original, *Pecho Victorio*.

<sup>56</sup> [Pietro Riccio].

<sup>57</sup> [Johannes Jacob Wecker].

<sup>58</sup> No original, *seus secretos*.

Jerônimo Román, *Lib. 8, Da República Gentílica, cap. 11*; o padre Antônio Possevino, *De Picta Poesi, ex num. 24*; Albrecht /f. 30v/ Dürer<sup>59</sup>, em sua Geometria; Pomponius Gauricos<sup>60</sup>, *De Escultura, cap. 23*; Largamente Pierre Grégoire<sup>61</sup>, *Lib. 31, De sua sintaxis artis mirabilis, cap. 1, et sequentibus*; e no livro 15, *cap. 1, num. 9*, de onde expressamente a chama Liberal; Julius Caesar Scaliger<sup>62</sup>, no tratado *De coloribus*; Plínio em sua História Natural, *lib. 33 cap. 1, lib. 34, cap. 8; lib. 35, cap. 10, et aliis in locis*; Filon, *Lib. De Somniis*; Valentino Forstero, *in Historia Juris Romani, lib. 2, cap. 18*; Xenofonte, *lib. 3, memorab., cap. 29*; Quintiliano, *lib. 12, orat., cap. 10*; Estobeu, *serm. 58*; Aristóteles, *de gerat. animal., cap. 3*; o São Magno<sup>63</sup>, *lib. 13, hist. septentrionalis, cap. 15*; [Polydorus Vergilius], *lib. 2, cap. 24*; Petrarca, *lib. 1, de Remedio utriusque fortunae, cap. 40*; Julius Caesar Bulenguer, *lib. 2, De Imperatore, cap. 18*.

Um papel impresso em Roma em Toscana, à instância dos pintores da Academia, ano 1585. /f. 31r/ Gregorio Comanini<sup>64</sup>, em um livro italiano, que chamou Figuras. Giovanni Battista Armenini<sup>65</sup>, dos preceitos da Pintura. Giovanni Andrea Gilio<sup>66</sup>, escreveu uns diálogos da Pintura, e Bartolomeo Ammannati<sup>67</sup>, florentino escultor e pintor, escreveu uma carta aos debuxantes da Academia. O *Theatro vitae humanae, [folium] 369*. Cassaneo<sup>68</sup> no Catálogo *gloriae mundi, part. 11, 44, consideratione*. Lorenzo Valla, no proêmio de suas elegâncias. Celio Calcagnini escreve um encômio, ou oração sobre as Artes Liberais e põe no melhor lugar

<sup>59</sup> No original, *Alberto Dureiro*

<sup>60</sup> No original, *Pomponio Gauricó*.

<sup>61</sup> No original, *Pedro Gregório*.

<sup>62</sup> No original, *Julio Cesar Scaligero*.

<sup>63</sup> [Olaus Magnus]

<sup>64</sup> No original, *Gregorio Camarino*.

<sup>65</sup> No original, *João Baptista Armenino*.

<sup>66</sup> No original, *João Andrea Lilio*.

<sup>67</sup> No original, *Bertholameu Amanato*.

<sup>68</sup> [Barthélemy de Chasseneuz].

delas a Pintura, que expressamente diz ser Arte Liberal. Dom Juan de Butrón em seus *Discursos Apologéticos* em defesa da Arte da Pintura e sua nobreza. Frei Lope Felix de la Vega Carpio<sup>69</sup>, memorial informatório em favor da Pintura, e seus artífices. *Lib. dos diálogos de Vicente Carducho*<sup>70</sup>, *fol. 16[7]* e os mais que se seguem. O Licenciado Antonio de León, [rasura] relator do supremo conselho das Índias, *fol. 167*, idem, Carducho. O Mestre Jozeph /f. 31v/ de Valdivelso. Carducho, *fol. 178*. Dom Lourezo Vanderhamen y Leon, vigário de [Iuviles], Carducho *fol. 186*. Dom Juan de Jauregui, *Cavallerizo de La Reyna*, Carducho, *fol. 189*. Dom Juan Alonso de Butrón, *abogado* dos Conselhos, que escreveu em Direito por ordem do Conselho Real da Fazenda defendendo a Pintura e os seus artífices. Carducho, *fol. 204*. O Doutor Juan Rodríguez de León, insigne pregador, Carducho, *fol. 221*. E Fílon, *de Somniis*, indignado contra a ignorância, lhe chama Ciência grande.

Fílon

*et non admirabimur picturam ut magnam scientiam, cuius sacratum opus extrat factum ratione sapientissima?*

Por Edital do imperador Alexandre Magno se publicou na Grécia, que se desse à Pintura<sup>71</sup> o primeiro lugar entre as Artes Liberais, e que a aprendessem só os nobres e fidalgos.

*Efectum est scicyone primum, deinde et in tuta Graecia, hoc est picturam in buxo docerentur recipereturque ars ea in primum gradum /f. 32r/ Liberalium. Semper quidem honos ei fuit ut ingenui eam exercerent, mox ut honesti, perpetuo interdicto, ne servitia docerentur.*

Plínio, *lib. 35, cap. 10.*

---

<sup>69</sup> [Félix Lope de Vega]

<sup>70</sup> No original, *Vicencio Carducho*.

<sup>71</sup> No original, *se desse à Pintura*.

A primeira das Artes Liberais e proibido o seu exercício aos servos. Com que vem a ser comum opinião por ser recebida de tão grandes autores como são os alegados, segundo, *jas. in re [coniuncti]*, num. 114, *P. deleg. 3 et in L. 2. C. instit. et substit. et in concilio ultimo*, volum. 3., Alex[ander] *consi. 202, viso themate circa finem*. Curtius *consi. 63, num. 3, et consi. 160, num, 12*. E João Ravisio Textor no *tom. 2* de sua oficina, *fol. 216*, e outros muitos que só nas regiões bárbaras, por sua rusticidade a não conhecem, como adverte o Varão ilustre Cesareon no seu *Diálogo* segundo dizendo e só os mais remotos na Líbia, na Sarmátia e na Cítia, ignoram como brutos esta excelente Arte da Pintura.

O Varão ilustre  
Cesareo.

Confirma-se com o acertado fundamento ser a Pintura Arte Liberal, falando em atos interiores, ou seja, do entendimento /f. 32v/ ou se julguem da imaginativa. Para isto é necessária a definição da Pintura que propõe Paolo Lomazzo, dizendo que a Pintura é uma Arte, a qual com linhas proporcionadas e com cores semelhantes à natureza das coisas, seguindo as regras da Perspectiva, imita de tal sorte o natural corpóreo, que não só representa no plano a quantidade e o relevo dos corpos, senão que visivelmente mostra aos olhos o movimento, os afetos e as paixões da alma.

Paul. Lomas.in 1,  
cap. 1.

Logo se divide a Pintura em teórica e prática. A Primeira contém preceitos, a segunda juízo e prudência; tornando a dividir-se a teórica em cinco partes; a primeira trata da proporção que chama própria, e da vista; resultando dela a beleza dos corpos, que chamou Vitruvius *eurithmia*<sup>72</sup>. A segunda posição e situação das figuras. A terceira das cores. A quarta da luz dispensada prudentemente, com as sombras. A quinta da Perspectiva.

---

<sup>72</sup> Harmonia de um conjunto.

Na Pintura prática onde obram as mãos, como diz Federico Zuccari, há um /f. 33r/ debuxo que se considera externo, que é o que se vê circunscrito de formas, sem substância de corpos.

Federico Zuccari,  
liv. 2º, cap. 1º.

Deixo o Debuxo natural, o artificial, o produtivo, o discursivo e o fantástico (que chamam os Pintores) considero com o mesmo Zuccari o Debuxo interno, que é o conceito formado no entendimento, que não é matéria nem corpo, nem acidente de alguma substância, senão uma forma ou ideia, ordem, regra, termo, e objeto do entendimento em que se considera primeiro o ser representativo. Os atos exteriores são índices dos interiores e sendo estes livres na especulação, não ficam sem liberdade na prática, que as obras com que se explicam os conceitos não perdem a liberdade que tiveram no entendimento, pela demonstração que adquirira na Pintura, que é axioma de Aristóteles.

chamam

*Opera intellectus sunt libera quia ab intellectu.*

Aristóteles,  
lib. *Metaph. tex 3.*

Que as obras do entendimento são livres, por serem de entendimento. Pois se a Pintura consiste em atos do entendimento bem prova ser Liberal<sup>73</sup> ou secundariamente /f. 33v/ nela que obram os pincéis, é no debuxo exterior, que não é fundamento da Arte, senão expressão de seus conceitos como prova Giorgio Vasari.

Giorgio Vasari, *Tom.*  
1º, cap. 15.

A Pintura reconheceu a gentildade por originária de suas deidades, segundo afirmam Cícero, *lib. 1*; Quintiliano, *lib. 12*. Porque como é tão senhora do espírito, move facilmente seus afetos. Razão que os sagrados expositores acharam por única, para proibir Deus nas Pinturas na lei escrita. E se colige de umas palavras de São João Damasceno a maior excelência da Pintura.

Cícero, *de nat. Deor.*

Quintiliano, *de Orat.,*  
cap. 10.

---

<sup>73</sup> No original, se prova ser Liberal.

Porque se havendo dispensado o preceito em figuras de Querubins, Leões, e vitelos<sup>74</sup>, não se dispensou em pintar a Deus em forma humana, como tantos (patriarcas e profetas o viram, e as Sagradas Letras o figuravam, parece (se é lícito dizê-lo assim) que teve Deus ciúmes de que a Pintura o fingisse em forma humana, antes que o mundo o conhecesse homem, pela união havia de fazer **/f. 34r/** hipostática de nossa humilde natureza, à sua soberana, porque conheceu era tanta a excelência da Arte, que poderia mover com o fingido e adquirir crédito antecipado ao que não era.

E assim diz São João Damasceno, que não teve licença à Pintura para representar a Deus homem até que realmente o foi.

*Cum igitur ille (diz o Santo) qui propte naturae praestantiam, et corpore, et figura, et quantitate, et qualitate, et magnitudine caret, in forma Dei existens forma hominis suscepta, sese, ad quantitatem, qualitatemque, contraxerit, et corporis formam induxerit; tunc eum in tabula coloribus exprime conspiciendumque proponere, qui se conspici voluit.*

Quando depois que Deus Senhor nosso, que carece de corpo, de figura, de quantidade, de qualidade, e de grandeza de proporção, por causa da grande excelência de sua natureza; tomou [rasura] a forma de homem, se reduziu a quantidade, e qualidade, e vestiu em si a forma do corpo humano. Então nesse tempo depois de **/f. 34v/** vindo ao mundo, permitiu o retratassem em tábua com cores, pondo-o patente para que se visse; pois ele mesmo se quis deixar ver.

São João  
Damasceno,  
*dict. orat. 2.*

---

<sup>74</sup> No original, *vitulos*.

Pois onde se acha tanta excelência, senão na Pintura?<sup>75</sup>

É à vista o mais excelente sentido de todos, que com admirável presteza em um instante percebe inumeráveis coisas, o que os outros sentidos referem parte por parte com grande tardança, em que é semelhante ao entendimento, de onde procede que a Pintura (servindo-se deste primeiro e principal sentido mais que nenhuma outra Arte, e profissão) com suas [rasura] cores e feições exteriores e visíveis, em uma vista de olhos, põe dentro na parte interior o conhecimento de muitas coisas em grande número, que pelo ouvido não acharam caminho em grande espaço de tempo, insinuando maiormente com grande presteza ao entendimento e esculpindo mais profundamente na alma as coisas com sua viveza, como se experimenta, quando /f. 35r/ olhamos em um painel a morte de Cristo e Senhor Nosso, sua paixão, os tormentos de um mártir, abrasar-se uma casa, um trânsito, despedir um raio, uma tempestade, e qualquer espetáculo que sem dúvida faz mais impressão na alma e move mais que ouvindo relatar.

Assim a melhor idade celebra ao Divino Rafael de Urbino, por tão famoso na viveza das imagens, que parecem vivas as que estão pintadas, causa de ter desejado o franco Bolonhês Pintor insigne ver alguma obra sua, o qual lhe enviou uma tábua em que tinha pintado uma Santa Cecília, que estava feita para o Cardeal de Puccio, para a Capela de São João do Monte em Bolonha, da qual ficou tão admirado o franco em ver a valentia da Arte que Menão tinha alcançado, que morreu desta admiração. Assim disse este Epigrama.

Giorgio Vasari, em  
*A vida de Rafael.*

---

<sup>75</sup> No original, não há ponto de interrogação, no entanto, o discurso levanta um questionamento acerca da Pintura, sendo esta arte, pois, excelente, porque o próprio Deus quis ser visto pelos homens. Por meio desse questionamento, eleva-se a Pintura como Arte adorada por Deus.

*Me veram Pictor divinus mente recepit  
Admota est operi, deinde perita manus.  
Dum que opera infacto difigit Lumina Pictor,  
Intentus minimum palluit, et moritur*

**/f. 35v/**

*Viva igitur sum mors, non mortua mortis imago.  
Si fungor que mors fungitor officio.*

O divino pintor me considerou em seu entendimento como coisa verdadeira e depois com sua perita mão me formou; e enquanto o pintor com suma aplicação me olhou, desmaiou e morreu. Portanto sou uma viva morte e não imagem morta da morte, se exercito o mesmo ofício que exercita a morte.

Tanto imita o pintor ao Criador nos semblantes de dar vida, como disse na oração 1, São Basílio, Bispo de Seleucia.

São Basílio, *orat. 1.*

*Compingit quae ludibundus dum facit, manum Creatoris imitantur.*

Aquelas coisas que delineou como quem zomba, imitam a mão do Criador.

De Zêuxis, aquele grego célebre pintor, relata Plínio, que tendo pintado uma velha rindo lhe causou de tal modo o mesmo afeto, que rindo espirou. Bem conheceram os Antigos o que movia a Pintura, pois para incitar os ânimos da milícia **/f. 36r/** levavam os romanos na guerra os retratos de seus valorosos Césares, sendo os imagineiros<sup>76</sup> dedicados a este ofício, como escreve Guilherme de Choul, *De Antiqua Romanorum Religione*, porque ao ver pintado aos que haviam feito famosas façanhas, causasse valente emulação

Plínio, *lib. 35, cap. 9*,  
ampliação de  
Jerónimo de Huerta.

Guilherme de Choul,  
*de antiq. Rom.*  
*religion.*

---

<sup>76</sup> No original, *imaginiferos*.

nos soldados, para imitá-las, que foi a mesma razão que moveu aos egípcios a adornar as escolas onde se doutrinava a primeira mocidade, com as cópias de Canopo e Harpócrates, como refere Goropius Becanus<sup>77</sup> no livro 7, de seus hieroglíficos; e é opinião antiga que aonde não chegou o Evangelho de São Lucas, obraram as Pinturas de sua mão: três lados de Cristo Salvador Nosso e de sua Mãe Santíssima, a que deu princípio este Evangelista à instância de São Dionísio Areopagita, que procurou o movessem os retratos aos que não conheciam os originais, sendo o primeiro da Virgem Santa Nossa, o que refere Teodoro *in collectaneis*, lib. 1<sup>78</sup>, que mandou Eudóxia de Jerusalém à Pulquéria, imperatriz de Constantinopla, para cuja /f. 36v/ guarda se edificou o templo que chamaram *Viae Ducum*<sup>79</sup>, como escreve Nicéforo Calisto, lib. 14, cap. 2, do qual suspeitam copiasse Ticiano cópia que enriquece Veneza; e alcançou São Gregório, o que dá glória a Guadalupe, joia que o Santo Pontífice enviou de mimo a São Leandro, arcebispo de Sevilha, ao qual dedicou seus Comentários *in Job*<sup>80</sup>. Tanto move a Pintura pelo que imita a natureza, assim o disse São João Crisóstomo no *psalmo 50*<sup>81</sup>.

Becanus, liv. 7,  
de seus *Geroglif.*

Teodoro,  
*in Collectan.*, Lib. 1.

Nicéforo Calisto,  
*lib. 14, cap. 2.*

São João Crisóstomo,  
*Psalm. 50*, na  
sobrescrição.

*Pictores (diz o Santo) imitantur Artem naturam.*

Plutarco no tratado *de gloria atheniensium*, igualou tanto História e Pintura, que julgou ser um mesmo o fim das duas, e que o historiador movia os afetos, quando pintava os sucessos.

*Quamvis autem nominibus hi, et dictionibus, illi coloribus, et figuris eadem indicent, materia et ratione quidem exprimendi*

Plutarco, *in tract. glor. Atheniens.*

---

<sup>77</sup> No original, *Goropio Becario*.

<sup>78</sup> Teodoro, *Coletâneas*, livro 1.

<sup>79</sup> Caminho dos líderes.

<sup>80</sup> No Livro de Jó.

<sup>81</sup> Salmo 50.

*interse differunt finem tamem expectant ambo eundem ad quae inter historiographos praecellit ille, qui narrationem picturae modo animi /f. 37r/ motibus et personis repraesentat.*

Posto que estes com nomes e lições, aqueles com cores e figuras mostrem as mesmas coisas, na verdade diferem entre si na matéria e razão de exprimir, tendo, contudo, ambos o mesmo fim; e entre os historiadores foi mais excelente aquele, que representa a narração da Pintura de tal modo, com os movimentos do ânimo, e pessoas.

Horácio, em sua Arte, diz que o mesmo poder da Poesia é o da Pintura<sup>82</sup>.

Horácio em sua Arte.

*Pictoribus atque Poetis, cuilibet audendi semper fuit aequa potestas.*

Sendo necessário às outras Artes o prevenir-se de refeições e alimentos para fortalecer as forças do corpo; a esta pela dependência que tem mais do engenho e delgadeza do entendimento lhe é necessário o abster-se<sup>83</sup> do demasiado comer, principalmente da diversidade dos manjares, e se bem fizer abstinência, que até para ser bom pintor é necessário ser penitente a modo dos Santos /f. 37v/ contemplativos, jejuam por dar sutileza ao engenho, seu principal agente. Exemplo é Protógenes, célebre pintor grego, que o tempo que gastou em pintar uma tábua insigne de um Jalisus (que segundo Natal Comes, gastou sete anos) se sustentou só com tremoços remolhados, nem bebeu outra bebida, porque isto lhe servia de sustento em todo o tempo que durou a obra.

Natal Comes,  
fol. 801.

---

<sup>82</sup> No original, *Horatio em sua Arte que o mesmo poder he o da Pintura que o da Poezia.*

<sup>83</sup> No original, *austerse.*

Notável abstinência! E Plínio que assim o relata.

*Quam cum pingeret traditur madidiz lupinis vexisse quoniam simul famen sustinerent, ac sitim, ne sensus nimia cibi dulcidine obstrueret.*

Plínio, *Hist. Nat.*,  
lib. 35, cap. 10.

Que é maravilhoso mistério para inferir pertence ao espírito esta profissão e como é toda do entendimento, pois assim fugiam os artífices dos comeres, pelos não entorpecer, negavam ao corpo as forças de que necessitava a sua Arte, por as dar todas ao espírito, e ainda que jejuassem a só este fim é qualidade generosíssima da Pintura, que requer e pede abstinência.

Michelângelo Buonarroti, em /f. 38r/ todo o tempo que gastou em pintar o juízo final e universal em Roma, não comeu a seu jantar outra coisa que pão molhado em vinho e em medíocre quantidade, por se livrar do impedimento que causa a muita comida; e dormia muito pouco, só afim que ficasse mais livre o entendimento, sem o excesso e peso que causa o muito dormir e muitas vezes se levantava de noite a trabalhar, e outros muitos exemplos há destes, o que é como preciso e pede a mesma Arte da Pintura. Se bem hoje em Portugal são os pintores penitentes por força; que o sustento que eles haviam de repartir com si mesmos, com moderação conveniente, a Pintura lhes dá tão pouco que padecem pela muita limitação do prêmio, não tendo que negar a si próprios, regulando-se a Pintura não como coisa que tem seu preço certo, igualando-se Pintura à Pintura sem diferença. Bem ao contrário em tempo dos Gregos, que como diz Plínio se pagavam as tais com alqueires cheios de moedas de ouro.

Giorgio Vasari,  
Na vida de  
Michelangelo.

Plínio, *liber 35*,  
falando de Apeles.

**f. 38v/** *In nummo aureo mensura accepit non numero.*

E ainda esta Liberalidade e estimação da Pintura se observa em toda a Europa acostando-se ao texto dos Gregos, como se vê em Plínio. Nesse Ridolfo, na *Vida de Ticiano* se verão as honras que recebeu do imperador Carlos Quinto e como o enriqueceu de bens, mandando-lhe por cada Pintura grande soma de dinheiro, desculpando-se que seu desenho não era pagar seus painéis, pois reconhecia, não tinham preço, que [por] três vezes que o retratou lhe mandou de mimo por cada um mil [Duca]dos. Quintiliano infere disto que não há coisa mais nobre que a Pintura, porque a maior parte das outras coisas se mercancia e tem seu preço.

Ridolfo, em *A Vida de Ticiano, Pintor Insigne*.

Quintiliano, *Orat. Inst.*

*Pleraque hoc ipso possunt videri vilia quod pretium habent.*

Vejam-se os 34, 35 e 36 livros de Plínio. Oculta-se a estimação ao diamante por causa do pouco conhecimento, não chega a Pintura a lograr o prêmio que merece, por **/f. 39r/** falta de talentos que a conheçam, e um mecenas que a favoreça. Perguntado Sócrates como seria bem governada uma república (segundo Plutarco):

Plínio, *libri 34 et 35 et 36*.

Plutarco, em *As Apophtegmas*.

*Cum boni (diz ele) inuitantur praemiis in iustis dant poenas.*

Prêmio às Artes, virtude e castigo aos facinorosos e delinquentes, sendo esta a principal matéria de estado. Tal julgou Cícero o prêmio, que sem ele a família mais abatida era impossível conservar-se. A falta de estimação, procede do pouco conhecimento, como declarou Vitruvius:

Vitruvius, no prefácio do terceiro livro.

*Propter ignorantiam Artis virtutes obscurantur.*

É a retidão do prêmio, o que incita às obras heroicas, sendo a recompensa dos trabalhos mais penosos. Santo Tomás o entendeu assim e os prêmios foram os princípios das nobrezas e casas

grandes, pois com eles se alentaram os homens a empreender façanhas que bastassem a diferenciá-los de seus vizinhos, na estimacão e respeito. Fernão Mexía em seu Nobilitário, que dificuldades não vence o desejo da honra? E que impossíveis não /f. 39v/ atropelaram estes impulsos? Veja-se Valério Máximo, Cícero na *Paradoxa*, Aulio Gélio, e agudamente o Príncipe dos Poetas, Luís de Camões, Vergílio Português.

Fernão Mexía, em seu Nob., lib.1º, cap. 2.

Valério Máximo, lib. 8, cap. 14, de cupiditate gloriae.

Aulio Gélio, lib. 11, Noctium aticarum, cap. 10.

Já que nesta gostosa vaidade,  
Tanto enlevas a leve fantasia,  
Já que é bruta crueza, e feridade,  
Puseste nome esforço e valentia;  
Já que prezas em tanta quantidade,  
O desprezo da vida que devia,  
De ser sempre estimada, pois que já,  
Temeu tanto perdê-la, quem a dá.

Camões, canto 4, oit. 99, e seguintes.

Mostrando em outras seguintes oitavas as grandes dificuldades que os homens empreenderam por deixar fama de suas ações.

O prêmio é o meio da conservação. Cícero o julgou assim no 3º *De Natura Deorum* que sem ele, nem a República, nem a família pode permanecer.

Cícero, 3, de *natura Deorum*

*Neque Domus, neque Republicae stare potest, si in ea recte factis premia extet nulla.*

Júlio César, grande honrador das Ciências /f. 40r/ e Artes, fez sem distincão [rasura] cidadãos romanos aos professores das Artes Liberais. Assim o conta Suetônio na vida deste imperador:

Suetônio, na *Vida de Júlio César*, cap. 42.

*Omnes que Medecinam Romae professos, et Liberalium Artium Doctores, quo Libentius, et ipsi urbem incoherent et ceteri appeterent, Ciuitate donavi.*

A todos os professores da Medicina (diz ele) e das Artes Liberais, para que com maior amor criassem filhos doutos à República e todos apetecessem o trabalho com a esperança do prêmio fazia cidadãos romanos.

O rei Demétrio mostrou bem o como devem os grandes honrar os artífices da Pintura e venerar suas obras, porque tendo sitiado a cidade de Rodas com sua gente, por força de armas não podia conseguir a vitória; e vendo-se com desconfiança da força de seus soldados, intentou que aquilo que os humanos não podiam consumir, o fogo o devorasse e assim resolveu fazê-lo<sup>84</sup>. A Pintura foi o obstáculo para a não abrasar, querendo antes conservá-la /f. 40v/ isentada da ruína, que ficar vitorioso com glória e realce da vitória. Conservou e venerou a Pintura, e honrou e livrou o artífice. Estava neste tempo Protógenes em uma casa dentro do<sup>85</sup> campo de Demétrio; sendo que o estrondo das armas não o divertia<sup>86</sup> de cuidadoso de vê-lo como<sup>87</sup> se exercitava na Pintura. Deram fé dele alguns soldados e como o viram de qualidade enlevado no que obrava, lhes pareceu ser coisa estranha, e sossego demasiado; e fazendo-o presente a Demétrio o mandou buscar, inquerindo se ele era rodeano<sup>88</sup>, respondeu que sim. Pois que sendo esse que dizia, (lhe diz o rei) com que seguridade estava dentro, no seu campo, sabendo ser<sup>89</sup> seu inimigo, a que Protógenes respondeu, que a segurança com que estava era porque sabia, vinha contra os

Plínio, *liber 35, caput 10.*

---

<sup>84</sup> No original, *e assim resolueo a lho mandar por.*

<sup>85</sup> No original, *no.*

<sup>86</sup> No original, *o não divertia.*

<sup>87</sup> No original, *com que.*

<sup>88</sup> No original, *que inquerindo ser a Rodeano.*

<sup>89</sup> No original, *era.*

rodeanos e não contra as Artes. Foi este o motivo de lhe mandar pôr guardas e muitas vezes gastava o tempo que devia a suas armas vendo-o pintar, onde teve notícia das melhores obras suas, que estavam na cidade, principalmente o Painei de Jalisus em /f. 41r/ que gastou sete anos; e por não extinguir suores tão grandes da Arte e ser a parte por onde lhe havia de pôr o fogo se retirou satisfeito de ter conservado a Pintura, mais que de poder conseguir a vitória.

*Propter hanc Jalysum, ne erem oret tabulas Demetrius rex, cum ab ea parte sola posset Rhodum capere, non incendit; parcentemque picturae fugit occasio victoriae. Erat tunc Protogenes in suburbano hortulo suo, hoc est, Demetrii castris. Neque interpellatus praeliis inchoata opera intermisit omnino, sed accitus a rege interrogatusque, qua fiducia extra muros ageret, respondit, scire se illi cum Rodhis bellum esse, nom cum artibus. Disposuit ergo rex in tutelam eius statione, guardens quod posset manus suare, quibus iam perpercerat; et ne saepius avocaret, ultra ad eum venit hostis; relictisque victoriae suae votis, inter arma et murorum ictus spectavit artificem. Sequiturque tabulam eius temporis hoc fama, quod eam Protogenes sub gladio pinxerit.*

Também conta Plutarco desta mesma Pintura de Jalisus, que temendo os rodeanos em outra ocasião /f. 41v/ se vingasse deles<sup>90</sup> o rei Demétrio, por certa grave injúria lhe mandaram (diz na vida deste rei) um embaixador, rogando-lhe perdoasse aquela Pintura, e não a violasse. A que respondeu Demétrio, que antes abrasaria os simulacros de seu mesmo pai, que ofender tão grandes suores da Arte.

Plutarco, *in vit.*  
*Demet.*

---

<sup>90</sup> A palavra *deles*, no original, *delles*, encontra-se escrita sobre uma fita colocada sobre o papel.

O que se segue neste autor, refere também Eliano, *de var. hist.*, pois<sup>91</sup> Protógenes gastou sete anos a<sup>92</sup> pintar esta tábua e indo havê-la, Apeles ficou suspenso, pasmado e mudo por largo espaço em sua contemplação, e finalmente disse: o trabalho é imenso e a obra ínclita, porém não tem preço que alcançará seu autor, já estivera a Pintura no Céu. *Labor enim caelum attingeret*. Tais honras se devem à Arte, e seus artífices.

Eliano, *de var. hist.*,  
*lib.12, cap. 41.*

A casa de Gaddi em Florença, ficou nobre pelas tábuas de Agnolo Gaddi,<sup>93</sup> insigne pintor, e tanta é a estimação que fazem estes senhores da Pintura, que têm pena de morte posta pelo /f. 42r/ Grão-Duque<sup>94</sup>, a quem tirá-las<sup>95</sup> fora de seus Estados Pintura alguma, feita desde a era de 1350, que foi o tempo em que floresceram e luziram tão grandes artífices especuladores da Arte. Não menos estimação se achou com Felipe III, rei de Castela, havendo-se lhe noticiado o incêndio do seu grandioso palácio do Prado, o qual com ânsia perguntou se se queimara a sua Vênus de Ticiano (o painel insigne), dizendo-se lhe que não, respondeu: pois o mais não importa!<sup>96</sup> Desprezando toda a fábrica de um soberbo edifício, à vista de uma só pintura. Basta esta breve narração para dar a conhecer o como se deve estimar a Pintura, que tão desvalida dos curiosos se vê hoje em Portugal e tão sublimada nas outras nações.

Vicente Carducho,  
nos seus diálogos da  
pintura.

Aborrecida foi um tempo a Filosofia e odiada dos romanos e atenienses, que procuraram dar morte a Sócrates, pai dela em Atenas, desterrando os filósofos e que nunca foi admitida dos

Filosofia desterrada.

---

<sup>91</sup> No original, *e hé que*.

<sup>92</sup> No original, *em*.

<sup>93</sup> No original, *Angelo Gaddi*.

<sup>94</sup> A expressão *posta pelo Gão-Duque*, no original, *posta pellos [pelo] Gram Duque*, encontra-se escrita sobre uma fita colocada sobre o papel.

<sup>95</sup> No original, *a quem tirar*.

<sup>96</sup> No original, usa-se ponto de interrogação.

Lacedemônios. E Domiciano não os desterrou da Itália? Antíoco /f. 42v/ não proibiu esta Ciência? A Medicina não foi desterrada muitas vezes? E Valentiniano César não aborreceu ardentissimamente as Letras? Licínio Imperador não lhes chamou, peste e veneno da República? Pois se isto é assim e estas mesmas Ciências (então tão desvalidas) estão hoje em tão grande estimação, com justa causa poderá a Pintura alentar suas esperanças com tais exemplos e ressuscitar de seu letargo em que se vê hoje em Portugal tão desvalida e tão estimada nas outras nações, pois se pretende amparar de um Mecenas tão benigno, que à sua imitação hão de favorecer os doutos e bem entendidos, já que a vulgar e plebeia ignorância, cega e temerária lhe tira sua nobreza, como gente que carece de luz superior do entendimento esperando ver se neste reino, com as honras, prêmios, e estimação que se lhe deve.

Medicina desterrada.

Letras aborrecidas.

O não ter a Pintura o lugar que merece não é por falta de conhecimento de seu valor. Antes temos visto com quão grandes /f. 43r/ finezas a engrandecem todos os doutos, senão que como não é coisa precisa ao sustento, nem à vaidade, nem ao acrescentamento temporal, que é ao que se atenta de ordinário e pela maior parte na corte e lugares populosos (de quem tomam exemplo os demais) a deixam só à estimação do entendimento. E ali se fica de ordinário, pobre e desvalida entre os curiosos, que a consolam com dizer que é desgraça e agravo, e não desmerecimento, porque como disse Lúcio Floro: A Ciência é para os pobres; e Simônides: que se acham mais sábios às portas dos ricos, que ricos às portas dos sábios. E isto significa o que refere Paolo Lomazzo dos peloponeses<sup>97</sup>, que tinham nas suas moedas um mote que dizia: a tartaruga, vence a virtude e a sabedoria, porque tinham este animal por símbolo do dinheiro. Bem diferente

---

<sup>97</sup> No original, *dos Polopones*.

vemos sucede em outras ocupações, que estão muito válidas e alentadas, que se a razão as mede e pesa as acha tão baixas e de tão poucos quilates que desmente seu verdadeiro /f. 43v/ valor, ao que a vaidade lhe tem emprestado e eles gozam. E outras muito prejudiciais e indignas de honras e reverências os que as manejam têm lugar na estimação e lisonja, para lograr seus fins de ambição, e inteireza, vencendo o vício e a ociosidade, a virtude e ocupação honesta, a maldade luzida e o saber arrastado, praticando-se estimar as pessoas, mais pelas aparências, que pelos merecimentos de seu valor intrínseco natural e próprio.

Semelhante a uma formosa e odorífera flor é a Pintura, a qual por causa das intempestivas inclemências, o furioso vento e o repentino chuva a desfolhou e inclinou, perdendo muito de sua formosura, até que o benigno sol de novo a alenta e restitui a seu ser, respirando em nova vida superior fragrância. O mesmo efeito faz o desfavor na Pintura, porém como [rasura] sóis<sup>98</sup> os curiosos, afeiçoados às virtudes e a esta Arte, retirando-se da ociosidade e ocupados em Ciências e exercícios nobres, a dever /f. 44r/ buscar, honrar e estimar, quando pareça que escassamente está favorecida, a qual amava sem dúvida Numa Pompílio, segundo rei dos romanos, quando obrigou a todos de sua casa que aprendessem Ciências e Artes.

Plutarco *in vita*  
*Numae Pompil.*

Hoje a Pintura e seus professores, ela desfolhada e eles sem luzimento? Sentença é de Aristóteles falando com o imperador Alexandre Magno; honra e Ciência (lhe diz) é estabelecida pela assistência dos bons mestres e estudantes; e Sêneca, que vale mais frequentar as casas dos sábios, que as casas dos ricos; e Mercurius Trismegistus<sup>99</sup>, que os sábios sabem o proveito das riquezas e os

---

<sup>98</sup> No original, *So'es*.

<sup>99</sup> No original, *Mercurio Tremegista*.

ricos não sabem o proveito das Ciências. Os favores dos grandes servem para<sup>100</sup> aumentar as Ciências e as Artes e como sóis, desfazem os nublados que as escurecem e o exercício aperfeiçoa o gênio e o faz chegar ao grau de sabedoria quando se vê patrocinado. Semelhantes aos diamantes são os engenhos, nascem brutos, mas já com sua qualidade, o tempo e o uso os aperfeiçoa /f. 44v/ sujeitos à continuação móvel e entregues ao saber de quem os pule e lava, tirando-lhe muitas vezes as máculas que os prejudicam. E perfeitos se lhes aumenta seu valor, ficando apurados, como o ouro pelo fogo. O maior proveito (diz Aristóteles a Alexandre) que podes fazer a teu reino é extinguir os males e galardoar os bens. E o homem fica perfeito por suas boas obras, como o ouro pelo fogo. Assim na Pintura quando ao cansaço e trabalho do estudo se ajunta [rasura] favor, [rasura] estimação e prêmio, faz chegar<sup>101</sup> ao sumo da perfeição.

Aristóteles.

Quero formar um cabal Pintor com as qualidades que lhe são necessárias.

Deve ter primeiramente bom entendimento para não fazer coisa alguma contra a razão e verdadeira semelhança.

Engenho dócil, para se aproveitar dos documentos e para receber sem aspereza os pareceres de cada qual, principalmente dos que sabem mais.

**f. 45r/** Coração nobre, para invejar mais o crédito e reputação da Arte, que o fim do prêmio.

---

<sup>100</sup> No original, *seruem de*.

<sup>101</sup> No original, *fas chegou*.

Espirito levantado, para chegar ao menos, até certo grau de perfeição, sem o cansar os estudos que requer a Pintura.

Com boa disposição e perfeita saúde, para resistir à dissipação<sup>102</sup> dos espíritos vitais, que se cansam com a aplicação.

Bem proporcionado e de bom talhe, porque o Pintor imita sua semelhança no que o obra, assim como a natureza costuma produzir seu semelhante.

Aturador na aplicação, porque a teórica não é só suficiente sem a prática.

Amoroso para com sua Arte, porque se suporta com menos cansaço aquilo que mais se ama; e havendo moléstia, ama-se essa mesma pena.

E por último estar obediente a um artífice sábio, porque tudo depende dos bons princípios e sempre se acostuma à boa ou má maneira de pintar de seu mestre.

**f. 45v/** Estas são as qualidades que deve ter o Pintor. Mostrarei agora o que requer saber para ser perfeito.

Deve ser filósofo natural, para que contemplando, alcance as qualidades das coisas e por suas causas saiba demonstrar os afetos, mudanças e alterações, segundo os objetos, explicando a rigorosa fisionomia, nas formas, cores, e ações.

---

<sup>102</sup> No original, *ao decipamento*.

Deve ser geômetra e aritmético, para que saiba prudencialmente uma perfeita simetria quantitativa e numerosa, com propriedade em todas as coisas e com boas proporções.

Deve ser bom anatomista, para mostrar com verdade e pôr em seu lugar a forma dos ossos, músculos e nervos, segundo seus movimentos e ofícios, com grande exercício no Debuxo pelo natural.

Deve ser grande perspectivo, para dar as diminuições e escorços, rigorosa ou licenciosamente conforme o pedir a obra, assim nas figuras, como nos planos geométricos, sombras, /f. 46r/ luzes e cores, em tudo o que diminui de seu ser verdadeiro.

Deve saber Arquitetura, para saber formar os corpos dela, conforme as cinco ordens e diferenças de que se compõem.

Deve ser provido e advertido nas eleições e conceitos, abundante e sábio na inventiva, galhardo nos adornos, alegre e fresco no colorido, com maneira livre, majestoso na formosura e assim mesmo grande e advertido arquiteto civil e em tudo tão geral como é a mesma natureza no natural o será no artificial. Lido nas Histórias Divinas e humanas, para as pintar ajustadas à verdade usando com tanta prudência e Ciência e com tão desembaraçada e boa prática, que com a vista e propriedade das coisas engane a todos e no científico admite aos sábios.

Tenho relatado as partes que deve ter o pintor, será bem dizer as que requer o arquiteto, para ser consumado nesta Arte.

f. 46v/ Arquitetônicas chama Aristóteles as Artes Senhoras e principais, que têm debaixo de sua jurisdição outras menores de

*Aristóteles in prin.  
statin Aetic. ad  
Nicomi.*

que se servem, para conseguir seu principal fim, como é a Arquitetura, que segundo diz Vitruvius é Arte Arquitetônica e senhora, contendo debaixo de si outras serventes e menores, como são o pedreiro, carpinteiro, serralheiro, alvenciro e todas as demais artes e estruturas cujos fins servem de meio ao arquiteto para conseguir seu principal fim, que é formar um edifício, ficando-lhe sujeitos estes serventes à sua ordem e disposição de toda a fábrica. Vitruvius diz que é<sup>103</sup> esta Arte uma Ciência adornada de muitas doutrinas e várias erudições, e que não pode se chamar arquiteto o que as não possui<sup>104</sup>, em primeiro lugar, a Arte do Debuxo, principal fundamento para dar a conhecer seu talento e boa ordem das coisas que quiser pôr em execução.

Vitrúvio,  
*De Architect.*, lib. 1.

Não deve o arquiteto ser sumamente ciente em todas estas partes que aponta Vitruvius, /f. 47r/ mas porém deve forçosamente ter suficiente conhecimento delas, sem que as ignore e saiba o que requer para ser consumado arquiteto.

As palavras de Vitruvius são estas.

Vitrúvio,  
*De Architect.*, lib. 1.

*Nec debet, nec potest architectus esse grammaticus, ut fuit Aristarchus; nec musicus, ut Aristoxenus, sed nec amusus; nec pictor, ut Apelles, sed graphidos non imperitus; nec plastes quemadmodum Myron, seu Polycletus, sed rationis plasticæ non ignarus; nec denuo medicus, ut Hypochrates, sed non aniatro aniatrologetos; nec in coeteris doctrinis singulariter excelens, sed illis non imperitus.*

Não deve nem pode ser o arquiteto tão gramático como foi Aristarco, nem músico, como Aristoxeno, porém não há de ser de

---

<sup>103</sup> No original, *Vitruvius dicitur*.

<sup>104</sup> No original, *e que senão pode chamar Architecto o que as não possui*.

todo sem Música, nem tão pintor como foi Apeles, porém não há de ser ignorante no Debuxo, nem deve ser escultor como o foi Minon, ou Policleto, porém não há de ser ignorante ante da razão e Arte da Escultura, nem deve ser tão médico como foi Hipócrates, porém não há de ser sem notícia da Medicina, nem deve ser único e /f. 47v/ excelente nas demais artes e doutrinas, porém não há de ser ignorante delas.

Francesco Franceschi<sup>105</sup>, aos leitores no princípio dos dez livros de Vitruvius que traduziu e aumentou Monsenhor Daniel Bárbaro em língua italiana, falando dos que se nomeiam arquitetos, diz assim: Desejo a utilidade e aproveitamento destes tais, que se gloriam de possuir a Arte da Arquitetura e para isso recolham-se em si mesmos, examinem-se e perguntem-se a si próprios, segundo Vitruvius neste modo. Vitruvius diz que o arquiteto há de ser adornado do conhecimento de muitas Artes, e de muitas Ciências. Pois bem tenho eu estes tais adornos? Vitruvius diz que deve saber Letras, Debuxo, Aritmética, Geometria, Razão Natural e Civil, Astrologia, Música, Perspectiva, e outras muitas Artes.

Daniel Bárbaro

Vitruvius, *lib. 1,*  
*fol. 12.*

Pois bem conheço eu estas coisas ou parte delas? Ou em que forma ou modo as conheço? Vitruvius diz que o arquiteto o é pela ordem, pela disposição, pela simetria, pelo decoro, pela boa distribuição, e pela graciosa maneira, no modo de obrar as fábricas. Pois bem tenho eu habituado o entendimento a estas coisas? Se feito este exame achar /f. 48r/ em si estas partes, será digno e merecedor do grau que Vitruvius dispõe para arquiteto.

Estas partes possuíram os célebres antigos assim pintores, escultores e arquitetos, de que suas vidas e obras o mostram, como

---

<sup>105</sup> No original, *Francisco Francesqui.*

refere Giorgio Vasari<sup>106</sup> nas vidas dos tais e Carel Van Mander<sup>107</sup> nas vidas dos mesmos artífices de toda Alemanha, Flandres e todo o Norte. E é certo que sem Ciência não pode haver coisa cabal e perfeita, assim o disse Platão: a sabedoria é um dom de Deus que pôs no coração dos eruditos, para por ele obrarem todas as coisas.

Vasari na *Vida dos Pintores* e Carel van Mander nas *Vidas dos Pintores do Norte*.

*Et in corde (diz Deus nosso Senhor) omnis eruditi posui sapientiam ut faciant cuncta.*

Êxodos, cap. 21.

Sendo um mesmo corpo, Pintura, Escultura, e Arquitetura, semelhante ao homem, corpo, alma, entendimento. As quais três Artes se viram em igual perfeição em Michelangelo Buonarrote<sup>108</sup> e em outros muitos o que se pode ver nas *Vidas dos Pintores*, de Vasari, e Van Mander.

Não será pouco conveniente explicar que coisa /f. 48v/ seja Debuxo, deixando aos teólogos, filósofos, e metafísicos, aquele Debuxo especulativo (ato do entendimento intelectual, que tem seu fim em o entender<sup>109</sup>), tratarei só do operativo ou prático, que convém à Pintura, Escultura, e Arquitetura. Este entendimento operativo ou prático, obra interna e espiritualmente todas as coisas que o entendimento intelectual entendeu, como em um mundo imaginado, forma, goza, conhece tudo o que pode conhecer e gozar em ser real e verdadeiro, depois no mundo material e virtual. E este, a meu ver, é o Debuxo interno. O externo é aquele mesmo reduzido a atual em matéria visível, emulando artificialmente a mesma natureza, em criar e produzir infinitas coisas, obrando com lápis, pena, ou outra qualquer matéria apta ao magistério, sobre alguma superfície, de

---

<sup>106</sup> No original, *Jorge Vasari*.

<sup>107</sup> No original, *Carlos Vermander*.

<sup>108</sup> No original, *Michael Angelo Bonarrote*.

<sup>109</sup> No original, *acto do entendimento intellectiuo, que para e tem seu fim em o entender*.

sorte que além do Debuxo especulativo interno, temos o operativo e o obrado com suas definições.

O obrado se divide em espécies, mas /f. 49r/ sempre que se ouça nomear Debuxo se entende por antonomásia ser a perfeição da Arte, achando comumente muitos modos de sentir e de entender seu ser, porque se o considero faculdade, acho que se lhe convém quase o mesmo que à Pintura quando a considere faculdade e assim direi que é sua definição, quem artificiosa muito imita a natureza, quanto às formas, corpos, ações, e afetos do criado e mostra os sucessos de casos do tempo, que não sucedido e podem suceder. E se o considero obrado direi que é um retrato, ou imagem quanto ao quantitativo e forma de todo o visível, segundo se nos representa à vista, que sobre uma superfície se compõem de linhas e sombras. E da mesma maneira que dividimos a Pintura em três espécies, assim mesmo acho que se deve repartir o Debuxo deste modo:

Debuxo prático, prático regular, científico, prático irregular. Mas quando e comumente se ouça dizer bom Debuxo se entenderá sempre que é o perfeito da Pintura, que são as /f. 49v/ formas e proporções que concordam em seus devidos lugares as partes com o todo de todas as coisas criadas; e este é o que chamamos Debuxo externo, quando está atuado, como fica dito; e interno quando está em potência.

Este atuado é o mesmo que o que chamamos Debuxo prático regular científico, porque feito Ciência, dele resulta certo conceito, ou ideia, e purgado juízo, ou hábito interior, que como mestre douto, forma na mente as coisas com perfeição, que depois expressam as mãos em linhas, reduzindo a ato, o que teve o saber em potência, que é o Debuxo externo material que disse, da pena, lápis, ou de outra matéria, e que não se pode apartar da boa e científica Pintura,

Escultura e Arquitetura, tanto que não pode ser boa nenhuma destas três Artes sem este prudente e douto Debuxo. Por esta causa Cesare Ripa<sup>110</sup> em sua *Iconologia* o pinta com três cabeças, qual outro Gerião, significando ser o que gerou estas três Artes. Se bem para se /f. 50r/ explicarem e dar a entender seus conceitos e ideias corpóreas e visíveis se diferenciam no modo, porque a Pintura usa deste Debuxo delineando, e o escultor formando corpo de cera, ou barro, que os antigos chamaram plástica, a quem segundo Marcus Varro<sup>111</sup>, chamou *praxiteles mai* da estatuária, e a Arquitetura também delineando. E Vitruvius em sua definição diz: Debuxo é uma certa e firme determinação, concebida na mente, expressada com linhas e ângulos aprovados com a verdade.

Ripa em sua  
*Iconologia*.

Vitruvius, *lib. 1*.

Diferencia-se a Arquitetura da Pintura e Escultura<sup>112</sup>, porque para no mesmo Debuxo da planta, perfil e levantado, que os gregos chamaram iconografia, ortografia e cenografia. E tais<sup>113</sup> à ordenança de que se compõem. O demais da execução tocante ao fabricar do edifício toca ao pedreiro, ao alvenciro e aos demais oficiais mecânicos, o que não é assim nas outras duas Artes, porque toda a execução é sua até a dar acabada, que não para no Debuxo nem /f. 50v/ tem seu fim nele.

Este Debuxo de que falo feito com lápis, pena, aguada, e matizados, um e outro, e de outros vários modos é o Debuxo material, que ainda que é verdade assim se chama comumente, é porque toma a parte pelo todo e é meio para demonstrar o interno científico e o ente racional do artífice e seu fundo nesta matéria. E assim se vê que quando olhamos uma Pintura ou Escultura, no que

---

<sup>110</sup> No original, *Cesar Ripa*.

<sup>111</sup> No original, *M. Varron*.

<sup>112</sup> No original, *Diferensace, o da Architectura, do da Pintura e Escultura*.

<sup>113</sup> No original, *Tasis*.

primeiro se repara quem entende<sup>114</sup> é se está bem debuxada e se diz: esta Pintura ou Escultura tem bom Debuxo ou tem mau Debuxo, este artífice sabe, ou não sabe debuxar? Não obstante que na Pintura e Escultura não se vejam linhas algumas. Estes Debuxos não são outra coisa que caracteres demonstrativos daquela entidade, como exemplarmente diremos, fulano escreveu ou escreve bem, não se deve entender que fez boa forma, de letra ou pena das airosas, senão que escreveu /f. 51r/ doutamente com elegância e erudição.

O mesmo havemos de entender neste sentido do Debuxo, que há de ter boas proporções e formas ajustadas a seus devidos lugares e não o trabalhado e cansado, como o que escreve com boa ou má forma de letra, não altera a qualidade da matéria que escreveu.

Assim menos, o obrado do lápis, aguadas e outra coisa não tira, nem acrescenta a perfeição do Debuxo, porque é acidente no que é sustância o Debuxo e o que dá o ser a Pintura, na qual as cores são também acidentes, assim se ponderou tanto o saber debuxar entre os Antigos e se pondera hoje entre os modernos, por ser o fundamento desta Ciência e sua base. E assim digo está compreendido na Pintura.

Finalmente o Debuxo externo é primeiro que a Pintura e é o perfeito das proporções e formas que a Perspectiva e a perita mão com linhas, sombras e luzes, há expressado sobre alguma superfície, como fica dito; e parece<sup>115</sup> que este Debuxo externo prático de que tratamos se usa /f. 51v/ dele de três modos: um é delinear praticamente sobre alguma superfície, o feito que a memória, ou algum livro lhe deu do caso, ou o que se lhe ofereceu

---

<sup>114</sup> No original, *o em que primeiro repara quem entende*.

<sup>115</sup> No original, *reparese*.

à fantasia, que vem a ser comumente inventar ou debuxar de fantasia e deste modo costumam a debuxar os mais peritos, para tirar à luz as ideias do entendimento, que mediante a razão, discursos, observações e preceitos o concebe como mais fecunda e produtiva de infinitos conceitos que com este meio tira à luz o artífice e põe em ser, não mais que apontados, para que aprovando-o e dando-o por bom e a propósito o prudente juízo o crie e alimente com os preceitos práticos científicos e perspectivivos, até o pôr em última perfeição, qual o uso que pare o filho disforme e o aperfeiçoa com a língua.

Este é o segundo, mais dificultoso e o mais estimado, porque o primeiro podia ser força do engenho, ou acaso; e este não pode ser senão muito trabalho, estudo e Ciência, isto é, depois de tomar de memória, ou dos livros o caso, ou que se pretende mostrar, senão é que seja /f. 52r/ invectiva ou capricho.

O terceiro e menos estimado é o copiado de outros Debuxos, estampas e do natural, ou modelo simplesmente, sem atender mais que àquela imitação, sem ajuda da Arte. Na Pintura concorrem estas mesmas três espécies, mas que sem saber, nem estudar se façam as coisas que concorrem na douta Pintura não pode ser? Por que seria chegar de um extremo a outro, sem passar pelos meios, coisa que não admite a potência humana? Que só este privilégio se concedeu àqueles a quem Deus comunicou perfeitamente as Ciências.

Divide-se também a Pintura em três espécies. A primeira operativa material, que se chama prática. A segunda prática regular, que obra com preceitos e regras, observadas e aprendidas, fazendo na mente objetos bons em que se habitua. A terceira prática regular e científica, que é a douta Pintura e toda a perfeita Pintura, será desta

última espécie e porque melhor fique entendido, prossigo /f. 52v/  
o discurso e digo. De saber a fazer vai grande diferença? É verdade  
que o atuado e o obrado é o mais aplaudido, por ser mais entendido  
de todos e proveitoso para uso e serviço do homem, porém juntos  
o fazer e o saber como inseparavelmente se achou em muitos (se  
olha o ente do bom, é coisa certa que tem melhor lugar o saber)  
porque este é mera Ciência e o fazer quando muito será Arte  
prática. E segundo Aristóteles a Ciência é um verdadeiro  
conhecimento da coisa mediante a causa, que é o mesmo que saber  
e possuir com um certo conhecimento da razão, a qualidade das  
coisas que professa, ou as que quer saber e entender.

E Arte é um hábito operativo que tem reta razão das coisas  
factíveis. Bem se reconhece e verifica esta verdade, que o fazer  
toca a parte operativa, que é a Arte e que não é uma mesma coisa  
com o saber, que é a Ciência (parte mais nobre) e se se advertir, o  
que simplesmente imita o natural, não é uma nem outra, senão um  
uso cuidadoso da Ciência ou Arte.

**f. 53r/** E como diz o lógico, o uso da Ciência não é Ciência, e o da  
Arte não é Arte, e assim sempre este modo de pintar tendo diante  
a mesma coisa que hão de representar, sem mais circunstância,  
estará sujeito aos sucessos da fortuna (que poucas vezes acerta) e  
será precedora a felicidade do que houver alcançado por este  
meio.

Primeira Pintura prática é a que se faz só com a notícia geral que  
se tem das coisas<sup>116</sup> ou copiando de outras Pinturas e de Debuxos  
e estampas que inventaram outros artífices, usando de meios que  
facilitam e guiam como a cego até o fim da obra.

---

<sup>116</sup> No original, *he a que se faz com sò anoticia geral que se tem das couzas.*

Segunda prática regular é a que se vale engenhosamente das regras e preceitos práticos, dados e inventados por homens peritos e aprovados como bons<sup>117</sup>, isto se alcança debuxando continuamente com cuidado e atenção. Debuxos, Pinturas, estátuas, modelos, e o natural, procurando seja sempre do melhor, observando e meditando o bom e excluindo o mau, até a gente alcançar hábito regular operativo no entendimento<sup>118</sup> e na vista com que obre.

**f. 53v/** Terceira prática regular científica é a que não só se vale das regras e preceitos aprovados, debuxando e observando; mas inquire as coisas e as razões geométricas, aritméticas, perspectivas e filosóficas de tudo o que há de pintar, com a anatomia e fisionomia, atento à história, trajas e ao político, fazendo ideias com razão e Ciência na memória e imaginativa, que continuadas vira a ser hábito douto nela, de quem as mãos copiem até o ser, o que isto chega a conseguir é pintor digno de toda celebridade.

Para chegar a este grau e possuir o título de pintor científico é debuxar, especular e mais debuxar. Debuxar alguns anos (tendo de antes a inclinação, o talento, o engenho) por Debuxos e Pinturas de homens peritos, observando cuidadoso o natural, meditando estátuas antigas e modernas, imprimindo na memória a anatomia, com a quantidade, forma, efeitos e movimentos dos músculos e ossos, a formosura dos contornos e na **/f. 54r/** variedade, propriedade, afetos e movimentos das figuras, exercitando-se na Perspectiva prática e teórica, fazendo hábito na boa simetria, inquerindo na fisionomia os afetos, excluindo o ilícito e decorando o conveniente, notando a união de cada parte com o todo, a consonância, concerto e concordância que tem entre si as luzes e

---

<sup>117</sup> No original, *homeñs peritos e aprovados de boñs*.

<sup>118</sup> No original, *athe alcansar habito regular operatiuo em o entendimento a gente*.

sombras e outras infinitas coisas que se unem umas com as outras. Lendo livros de anatomia, para saber por eles o sítio, forma, tamanho, movimento dos ossos e músculos, que são as partes que deve saber o pintor, deixando a qualidade deles, sua virtude, ofício e suas ações aos médicos e cirurgiões. Estudando simetria ou proporção dos corpos e nos poetas antigos observando e notando tudo aquilo que na leitura é mais próprio à Pintura, estudando a Perspectiva prática a Arquitetura, para valer-se dela nos casos que se oferecer nas histórias; lendo livros de outras Artes e Ciências e Historias Divinas /f. 54v/ e humanas, que enriqueçam a memória, fazendo-a fecunda para o adorno da Pintura, filosofando e esquecendo-se de tudo o que não é estudar, observando o preceito de Apeles.

Plínio, *lib.* 35,  
*cap.* 10.

*Nula dies sine linea.*

Fazendo em uma superfície corpos que pareçam palpáveis e que respiram, que como vivos falem, que persuadam e movam, alegrem e entristeçam, ensinem ao entendimento, representem à memória, formem na imaginativa, com tanto afeto, com tanta força, que enganem aos sentidos, quando vençam as potências e tudo feito com matérias e instrumentos tão humildes compondo-os e usando-os com tal Ciência e artifício, que o produzido seja admirável e de estimado valor.

Pelo que um bom engenho sem ser pintor, não pode julgar da Pintura suficientemente, por que ainda entre os pintores, julgará cada qual conforme o que souber fazer, que o que muito souber muito entenderá e o que pouco, pouco; e cada um deles na opinião que seguir, que o que /f. 55r/ for grande prático, disso julgará com mais afeto, passando-lhe por alto muitas coisas do científico, como assim mesmo, o que for douto não fará muito caso do prático e

atenderá ao preciso e rigor da Arte; e sempre ficarão as mãos curtas e inferiores ao entendimento que o obrar e o entender não é tudo uma mesma coisa. E o falar disto nenhuma das duas, porque o que falou, foi possível ser só hábito da memória e as duas hão de ser hábito do entendimento e das mãos, que será um e outro juntos bons ou maus, segundo forem bons ou maus os preceitos sobre que se fizerem facilitando a Arte, com o poder do uso. Assim fica resolvido que o que não for pintor saberá dizer, porém não saberá entender e se poderá dizer pelo discurso do tal, o que disse Lope de Vega Carpio, em semelhante ocasião. Que parece conceito e é sonido. E tanto pode um hábito e um conceito feito de uma coisa, que ainda alguns pintores a fazem lei soberana, que não admite razão nem discurso a outra coisa, pois conhecem das pinturas /f. 55v/ pela reputação dos autores e não pela excelência delas próprias. Estes conhecem pelo nome e não pelas obras, que não conhecendo o autor a avaliam por má. Alguns haverá que suposto não sejam pintores, poderão entender alguma coisa, mais ou menos, segundo tiverem o gênio mais ou menos a propósito para esta Arte e faculdade, mais ou menos claro o entendimento e assim mesmo mais ou menos experiência e hábito de ver coisas boas e comunicar com pessoas doudas nesta Arte. Assim se verá que alguns sabem, não assinaladamente, nem em particular conhecem os defeitos e as excelências das Pinturas, por maior dizem, a que está boa ou má, outros ficam muito longe de se conhecer, que em coisa alguma têm voto, nem acerto. E é que aquele teve gênio de pintor e este o não teve. Estes de ordinário são os que pretendem qualificar e dar lugares aos artífices e a suas obras assegurando não há outra coisa mais que o que eles dizem, como vemos.

**f. 56r/** Não se alcança a Pintura sem muito estudo, pelas partes que é necessário possuir, porque como diz Aristóteles, a sabedoria se acha no homem, quando lhe custa muito e as boas obras nascem

do muito uso; e Platão, que não pode ninguém se aproveitar da Ciência, quando imagina adquiri-la como de roubo. Além de um dom<sup>119</sup> natural e engenho dócil, porque nem todos são capazes de ir a Corinto, como era antigo provérbio na Grécia. Entre os dons de Deus a sabedoria tem o primeiro lugar, enobrecendo a pessoa o seu saber, e este preferindo ao sangue, assim o entendeu o mesmo Platão prosseguindo, que é ignorante (diz ele) aquele que cuida ser sábio, por ser somente levantado à dignidade, e andar bem vestido. A sabedoria dá qualidade à pessoa e lhe aumenta a estimação, assim o diz Aristóteles por estas palavras: a sabedoria de um homem de baixa qualidade lhe serve de grande honra e, a contrário, a ignorância no mesmo lhe serve de grande afronta.

**f. 56v/** Os livros a meu parecer mais úteis e necessários aos pintores científicos são os seguintes:

*A Bíblia Sagrada*, para ver as Histórias Divinas com verdade.

Os livros de Jozefo de *Antiquitatibus*, e *De Bello Judaico*.

*A História Romana* de Tito Lívio, com as suas anotações.

Homero, que Plínio chama o manancial das invenções, e dos bons pensamentos.

*A História Eclesiástica*.

*As Metamorfoses*, de Ovídio.

Os *Painéis*, de Filóstrato.

Plutarco, *dos Homens Ilustres*.

Pausânias, este é maravilhoso para dar boas ideias, e principalmente, para os afastados dos painéis, e para o acompanhamento das figuras.

*A Religião dos Antigos Romanos*.

---

<sup>119</sup> No original, *bom*.

A *Coluna Trajana*, com discurso que explica as figuras onde se acham os modos, os costumes, as armas, e a religião /f. 57r/ dos romanos.

*Os Livros de Medalhas.*

Os meios relevos de Perier, e outros com suas explicações, que dão toda a inteligência.

*A Mitologia dos Deuses.*

*As Imagens dos Deuses.*

*A Iconologia* de Cesare Ripa.

As fábulas de Higino.

A Perspectiva prática de que há muitos livros.

*Da Arquitetura*, de que escreveram muitos autores.

André Vesálio, ou Valverde, *De Anatomia*.

João Baptista Porta, *Da Fisionomia* e a de Giovanni Paolo Gallucci Salodiano<sup>120</sup>, onde trata da fisionomia que hão de ter vários afetos e inclinações.

Baste esta breve narração da qualidade e excelência da Pintura, vejamos agora como foi sempre exercício de monarcas e estimada por eles.

Querendo o Imperador Tácito, segundo Flávio Vopisco, cumprir festejos ao povo e Senado, /f. 57v/ na eleição em que o fizeram imperador e entre outras coisas honrar a memória do imperador Aureliano, não lhe pareceu outro modo mais eficaz e galante que mandar por Edital que todos tivessem o retrato de Aureliano. *Addidit*<sup>121</sup> (diz Vopisco) *ut Aurelianum omnes pictum heberent*; sendo o maior festejo a assistência do seu príncipe, que fica mais

Vopisco.

---

<sup>120</sup> No original, *Joaõ Paulo Galucio Salodiano*.

<sup>121</sup> Disseram.

satisfeito o homem e mais obrigado pelo favor do seu príncipe, que por dádivas consideráveis, assim o disse Platão e o mostra Cesare Ripa na figuração da Imagem da Pintura em sua *Iconologia*, mostrando-a com uma cadeia de ouro ao pescoço entre outras insígnias, cuja explicação diz: *La qualità dell'oro dimostra che quando La Pittura non è mantenuta de la nobilita facilmente se perde.*

Cesar Ripa em sua *Iconologia*.

O favor dos príncipes serve a ampliar as Artes e a emulação apura os engenhos, pelo que disse Sócrates, que o mundo ensina aos presentes por respeito dos passados e que /f. 58r/ as inclinações dos príncipes todos as seguem.

Como se viu no imperador Alexandre Magno, que pela muita afeição que tinha à Pintura mandou por Edital a aprendessem só os nobres e se lhe desse o melhor lugar entre as Artes Liberais (como já relatei por extenso). Este príncipe os mais dos dias assistia na casa de Apeles a vê-lo pintar, e tão inclinado à Pintura, que gostava muito de praticar<sup>122</sup> em coisas da Arte. E como nelas discorria por ordinário com pouca notícia, Apeles com grande modéstia e submissão lhe deu a entender que não falasse<sup>123</sup> em matérias da Arte, porque os aprendizes que se achavam presentes e moíam as cores se sorriam do seu dizer. E este afeto e boa inclinação que tinha para com esta Arte foi causa de alcançar muitas vitórias, por[ém] nunca empreendeu batalha que não mandasse de antes debuxar o campo onde se havia de dar, com o Debuxo à vista se entretinha e seus capitães, averiguando as dúvidas e decidindo as contrariedades que podia haver no acometer ou retirar, vencendo sempre por este meio, visto levar

Plínio, *Lib.* 35, *cap.* 10.

~~Plínio, liber 35, caput 10.~~ Vicente Carducho nos seus Diálogos de la Pintura, *fol.* 34.

<sup>122</sup> No original, *que gostava muito praticar.*

<sup>123</sup> No original, *lhe deu a entender não falasse.*

/f. 58v/ já, as dificuldades sem a dúvida. Estrabão<sup>124</sup> assim o usou sempre ~~como refere Plínio~~. Élio Adriano, que sucedeu a Trajano no império, foi mui estudioso em Ciências e Artes Liberais, e mui sábio na Pintura e Escultura; e nesta última igualou aos melhores artífices da Antiguidade. Segundo Sexto Aurélio Vitor, na vida do mesmo Élio por estas palavras:

*Atheniensium studia moresque auxit poetico nom sermone tantum, sed et caeteris disciplinis, canendi psalendi, medendique Sciencia, Musicis, Geometria, Pictor, Fictor et cetera.*

Sexto Aurélio Vitor  
na vida.

E não diz estudasse este príncipe alguma que não fosse Liberal.

O imperador Marco Aurélio aprendeu esta Arte, sendo seu mestre Diogoneto, segundo Júlio Capitolino em sua vida.

Júlio Capitolino *in vit. Marc. Aurel.*

*Operam pingendo sub Magistro Diogoneto dedit.*

E o mesmo imperador o confessa em uma carta a Polião<sup>125</sup> seu amigo, segundo o doutíssimo Dom Frei Antonio de Guevara.

Dom Antonio de Guevara, Carta de Marco Aurélio.

*Ego quaque /f. 59r/ diliniare, et pingere studiose didice Magistro usus Diogoneto Pictore illis temporibus celebri.*

*Lib. 1, Horologium, Principum, cap. 3.*

O imperador Alexandre Severo<sup>126</sup>, segundo Elio Lamprídio em sua vida, pintou admiravelmente, de quem e de outros por este admirável exercício diz muitos louvores Pedro Gregório, *cap. 10.*

Elio Lamp. *in vit. Alexand[er] [?]*

Pedro Gregório, *caput 10.*

---

<sup>124</sup> No original, *Strabon.*

<sup>125</sup> No original, *Polion.*

<sup>126</sup> No original, *Alexando Seuero.*

O imperador Nero Cláudio pintou bem, segundo Suetônio em sua vida, *cap.* 35.

Suetônio, *in vita Neri, cap.* 35.

*Habuit et pingendique maxime non mediocre studium.*

E Cornélio Tácito na vida do mesmo Nero.

Cornélio Tácito, *in vit. Ner.*

*Puerilibus statim annis Nero viduum animum in alia detorsit caelare pingere.*

Os imperadores Augusto, Tibério, Valentiniano e o Constantino Oitavo, todos três pintaram; e este último depois de ser expulsado do império, ganhou sua vida e sustento pelas Pinturas que obrava.

Segisberto, em seu *Chronicon*, ano 718.

Pintaram Turpilio, cavaleiro romano e Atherio Labon, depois de ser procônsul de Narbona, segundo Plínio, *lib.* 35, *cap.* 4.

Plínio, *Lib.* 35, *cap.* 4

**f. 59v/** Quinto Pédio, varão singular e que triunfou coerdeiro dado por Júlio César a Otaviano, com aprovação de Augusto e conselho de Messala seu tio, aprendeu essa Arte, o mesmo Plínio.

Plínio, *Lib.* 35.

Marco Valério Máximo, que foi Cônsul, Lúcio Cipião, Lucius Octilius, Mancinius Lucius, Mimius Acaius<sup>127</sup>, todos patrícios e cavaleiros romanos como consta de Plínio e Tiraqueau<sup>128</sup>, todos exercitaram esta Arte.

Plínio, *Lib.* 35, *cap.* 4

O nobilíssimo poeta Eurípedes, segundo M[anu]el Moscopolus seu interprete, e Thomas, mestre em sua vida, foi pintor. Também o poeta Sócrates e Ésquines, segundo Diógenes Laércio em suas

Moscopolus e Thom. Mest.

---

<sup>127</sup> No original, *Lucio Scipion, Lucio Octilio, Mancinio Lucio, Mimio Acayo.*

<sup>128</sup> No original, *Tiraquelo.*

vidas, e Luciano nas imagens. O divino Platão, segundo Laércio, e Apuleio<sup>129</sup>, *De Dogmate Platonis*.

Fábio Cônsul, segundo Plutarco em sua vida, foi pintor, sendo de nobilíssima casa de Roma e não se desprezando deste exercício o quis perpetuar em sua linhagem, excluindo o apelido de sua família e chamando-se *Fabius Pictor*. Pintou por sua mão o Templo /f. 60r/ da Saúde em Roma, ano de sua fundação 450, segundo Plínio, *lib. 35, cap. 4*. Conhecendo que a Pintura não diminuía os quilates de sua nobreza, mas antes aos varões nobres os enobreceu mais esta Arte.

Plutarco, na vida de *Fabius*.

Plínio, *lib. 35, cap. 4*.

Plínio, *lib. 34, cap. 8*.

*Mirumque in hac art est, quod nobiles viros nobiliores fecit.*

Assim o diz Plínio. E acrescenta que se dava só estimação às que pintavam em tábuas e faziam pinturas que se pudessem mover, porque estas só se podiam livrar de algum infortúnio louvando, engrandecendo e honrando os artífices que as obravam, por quererem conservá-las, desprezando e fazendo pouco caso daqueles que se expunham ao perigo e ruína, pintando em paredes. Somente assim da perpetuidade da Arte, e da Pintura. Estas são as palavras de Plínio. Porém nenhuma glória se dava a estes artífices que pintavam em paredes, senão àqueles que pintavam tábuas e por isso é mais venerada a Antiguidade, porque não adornavam os Antigos as paredes somente para os senhores delas, nem as casas que haviam de ficar permanentes em um /f. 60v/ mesmo lugar e que se não podiam livrar dos incêndios. E um pintor é comumente necessário às Terras.

Plínio, *lib. 35, cap. 10*.

Plínio, *idem, cap. infine*.

*Omnis eorum ars urbibus excubabat: pictorque res communis terrarum.*

---

<sup>129</sup> No original, *Apuleo*.

O imperador otomano Selim Primeiro foi mui exercitado na Pintura, testemunham a batalha que teve contra o Sophi, rei dos persas, que mandou pintada por sua mão aos venezianos. Segundo Thomas Arthus na continuação de Calcondillas, em sua vida na História Otomana.

Thomas Arthus,  
*Historia Otomana de  
Calcondillas.*

É tal esta Arte da Pintura, que os que a exercitam e lhe são afeitos, tendo dela conhecimento [veem] as coisas com mais inteligência, assim de todo o criado, como o que os [rasura] homens fabricaram, que aqueles que a não observam.

Cícero o confessa no segundo livro das questões acadêmicas.

Cícero, *lib. 2º*, quest.  
Acadêmic.

*Vident multa pictores in umbris, et imminetia, quae nos non vidimus.*

Muitas coisas veem os pintores, que nos outros, ainda que mais atentos a elas /f. 61r/ as olhamos, mas as não vemos; e só os sábios são capazes de a conhecer, louvando-a; e os ignorantes e pouco lidos lhe não sabem dar o lugar que merece. Isto mesmo sucede entre os que a professam, que conforme sabem lhe dão a estimação e a entendem; e por abreviar ponho de parte a gentildade e princípio pelo cristianismo.

O imperador Maximiliano I foi mui grande debuxante, prezando-se muito deste exercício, assim o publica o prudente rei Dom João, o segundo deste reino, em sua crônica, que escreveu Garcia de Resende, manifestando o desejo que teve de saber esta Arte e declarando por estas palavras ao mesmo Resende que se exercitava no debuxo.

Crônica del rei Dom  
João II, *cap. 200.*

Debuxava eu muito bem (diz o cronista de si) e ele (fala do rei) folgava muito com isso e me ocupava sempre, e muitas vezes o fazia perante ele, em coisas que ele me mandava<sup>130</sup> fazer me disse um dia perante muitos que me prezasse muito disso, porque era muito boa manhã que ele /f. 61v/ desejava muito saber e que o imperador Maximiliano, seu primo, era grão debuxador e folgava muito de o saber.

O cristianíssimo rei da França Francisco I foi mui amante da Pintura, adjunto este afeto ao exercício nela, teve sempre ocupados junto a sua pessoa homens eminentes (que com estes lustram os reinos) premiando-os e honrando-os. Esteve muitos anos na Itália o abade Primaticcio<sup>131</sup> e o Vignola, para que ali comprassem estátuas antigas e as que não pôde haver, fez vazar de gesso sobre as originais, depois na França de bronze, e assim pinturas dos maiores homens as que podiam alcançar, não as deixando por nenhum preço e estimação, porque a fez grande de todos os homens eminentes de qualquer faculdade. Teve em seu palácio de Fontainebleau a Leonardo da Vinci, que esteve aí muito tempo enfermo e muito amuado visitado pelo rei<sup>132</sup>, porém estando muito fraco em uma das visitas se quis levantar para o receber /f. 62r/ assentado na cama, por saber o gosto que tinha a majestade de conversar com ele, como costumava. E foi esta a última honra que recebeu do rei, porque dando-lhe um acidente, anúncio da morte, espirou em seus braços indo o socorrer, morte que sentiu com excesso de lágrimas que chegou a ser motejad[o] de um seu valido, dando-lhe a entender era abater a majestade, fazer tal excesso por um homem particular e de média na esfera. Ao que com severidade repreendeu o rei, dizendo “eu posso fazer *messieurs* e pares, mas

Tratado da Pintura de Leonardo da Vinci na sua vida.

Giorgio Vasari, na vida de Leonardo da Vinci.

---

<sup>130</sup> No original, *em couzas que me elle mandava*.

<sup>131</sup> No original, *Primatichio*.

<sup>132</sup> No original, *vizitado del Rey*.

não destes homens, e assim lhe devo maior estimação”<sup>133</sup>. Sentença parecida à do imperador Maximiliano I ao mesmo intento, contra a calúnia de Albrecht Dürer<sup>134</sup>, pintor célebre daquele tempo, quando respondeu aos seus grandes. Porque não havia de subir a honras, a quem sublimava a mesma natureza.

O imperador Carlos V mais era a estimação que fazia de três retratos que lhe tinha feito Ticiano<sup>135</sup>, que de se lhe haverem rendido cidades tributárias e tão vivos e tão naturais eram, /f. 62v/ que afirma Zuccari, (como escreve Vasari) que sucedeu a Filipe II sendo príncipe, ir falar com o retrato de seu pai. Foi este César mui amante da Pintura e mui familiar com Ticiano, causa que o fazia invejado dos fidalgos de sua corte, os quais não podendo levar a bem este caminho, representaram ao imperador que a conversação de sua cesareia majestade com Ticiano era maior e com mais afabilidade que com todos eles, a cuja queixa respondeu com prudência. A mim (disse o César), não me podem<sup>136</sup> nunca faltar fidalgos e um Ticiano não posso ter sempre comigo. Era tanto o afeto que tinha a esta Arte, que enriqueceu toda Espanha dos mais preciosos painéis que há hoje.

Vê-se também em Ridolfo, que estando este pintor retratando o mesmo imperador lhe caiu da mão um pincel e, antecipando-se ao levantar, Carlos V o restituiu a Ticiano que agradecido disse que se achava<sup>137</sup> indigno de tanta honra. Mas como não era escasso em premiar<sup>138</sup> o saber lhe ~~disse~~ respondeu: Ticiano merece que o sirva César.

Ridolfo na vida de Ticiano.

---

<sup>133</sup> No original não há aspas.

<sup>134</sup> No original, *Alberto Durer*.

<sup>135</sup> No original, *Titiano*.

<sup>136</sup> No original, *me não podem*.

<sup>137</sup> No original, *disse se achava*.

<sup>138</sup> No original, *apremiar*.

**f. 63r/** Carlos I, rei da Inglaterra Debuxou e foi tanto o amor que teve a esta Arte, que as mais excelentes Pinturas originais, não deixou por todo o dinheiro e em as procurar, pôs toda a diligência, assim também toda a Escultura boa de toda a Europa, que a não adquirisse para sua corte, honrando e premiando os artífices com honras e rendas particulares. Na Ásia e África tinha pessoas para que buscassem estátuas e outras antiguidades que naquelas partes se acham soterradas e pagassem por elas o preço que os senhorios daquelas províncias quisessem, estimando em anais um fragmento da Antiguidade, que todo o gasto que podia fazer até as conduzir a seu real palácio. E foi tanto o que ajuntou e com tanto gosto que o obrigou a alargar sua casa real com novas galerias<sup>139</sup> e salas, adornadas com estas Pinturas e estátuas antigas e modernas de naturais e estrangeiros. E tinha Miguel de la Cruz em Madrid, que lhe copiava todas as Pinturas de Ticiano que estão no palácio **/f. 63 v/** e as do Escorial<sup>140</sup>, que já que não podia ter as originais, não queria carecer das cópias.

Os reis<sup>141</sup> Filipe III e Filipe IV de Castela pintaram e se conservam ainda em seu palácio de Madrid Pinturas de suas mãos. E os infantes Carlos e Fernando tiveram o mesmo exercício, como refere o doutor João Roiz de Leon.

João Roiz de Leon no  
livro de Vicente  
Carducho.

E Filipe IV fez grande estimação de seu mestre, o frade Domínico, e dos mais artífices que no seu tempo floresciam.

O sereníssimo Dom Alexandre, filho do Duque de Bragança Dom Teodósio, segundo do nome, pintou, e com grande valentia, e em meu poder conservo um faisão e outros pássaros feitos de sua mão.

---

<sup>139</sup> No original, *galarias*.

<sup>140</sup> No original, *Escorial*.

<sup>141</sup> No original, *El Rey*.

O príncipe Roberto na Inglaterra (que esteve neste reino retirado, por causa de Olivier Cromwel, amparando-se dele) pintou, e com grande valentia, no Debuxo, exercitando-se muitas vezes nesta Arte e ainda nas jornadas que fazia fora da corte, levava livro e lápis por não deixar o que lhe parecia digno de ficar em /f. 64r/ lembrança, de que sou testemunha de vista vendo-o em Tunbridge<sup>142</sup> [sic] na Inglaterra, onde estavam então as pessoas reais e sua corte, estar debuxando sentado em uma cadeira em bosque de arvoredo em seu livro. E tanta era a afeição que tinha a esta Arte, que o fez inventar um moderno modo de abrir estampas, que hoje se veem semelhantes à auguada sem matiz de buril. Louvando muito o exercício do Debuxo, assim eles como as pessoas reais de Carlos II, rei da Grã-Bretanha, e o Duque de York (hoje rei) seu irmão, porque estando eu em 1662 em Hampton Court (palácio quatro léguas de Londres) onde se divertiam as majestades pela chegada da sereníssima rainha Dona Catarina, novamente chegada deste reino, estando eu aí debuxando o jardim e fonte de figuras que tem e o meio me colheu de repente o rei, príncipe e Duque, não consentindo que me levantasse, nem me movesse de lugar em que estava sentado, sustendo-me sua majestade britânica com sua real mão com o ombro e vendo o Debuxo louvaram muito e aplaudiram o meu exercício e entretenimento.

**f. 64v/** A sereníssima rainha da Grã-Bretanha Dona Catarina honra muito esta Arte e seus professores, pois para que Cornelius Lyle<sup>143</sup> lhe fizesse seu retrato mais desimpedido e mais à sua vontade lhe fez a honra em ir três vezes a sua casa a este fim, não desprezando a qualidade da pessoa, mas antes pelo honrar, e estimar a Arte da

---

<sup>142</sup> No original, *Tornebricke*.

<sup>143</sup> Segundo Kubler, a referência correta seria Peter Lely, cavaleiro de Charles II e, 1679.

Pintura que professava. De cuja ação estou bem lembrado estando em Londres, ano 1664; que as casas dos pintores nas outras cortes se reputam como casa de grandes.

A alteza real do Duque de Saboia Carlos Emanuel, segundo do nome, pintou, deleitando-se muito no exercício desta Arte.

A prudente duquesa de Aveiro, Dona Maria de Guadalupe, minha senhora, aprendeu com afeto esta Arte, unindo-a tanto a suas Letras, que em uma coisa e outra é singular e é tal o gosto com que a exercita e a inclinação a este exercício, que a deseja perpetuar em sua excelentíssima casa e descendência, admitindo a ela a duquesa de Alba<sup>144</sup>, sua filha, e sempre nela se vê continuamente a pena e o lápis, *pingendo et scribendo*<sup>145</sup>. E muitas vezes se viu ocupar /f. 65r/ o lugar do cetro<sup>146</sup>, o pincel.

O prudentíssimo rei deste reino Dom João, o quarto de gloriosa memória, se não pintou foi mui amante desta Arte e conheceu muito que se lhe devia, mostrando o desejo que tinha de honrar e favorecer seus artífices, na mercê que fez a Joseph de Avellar, pintor, do hábito de Avis de São Bento, especificando em seu alvará o favor que merecem os homens de engenho e a Arte da Pintura. A sustância dele é o [seguinte]: faço [mercê] do hábito de Avis de São Bento a Joseph de Avellar por pintor o melhor dos seus tempos em meu reino, para que outros à sua imitação o sigam. Não há Arte alguma (diz Tertuliano) que não seja mãe<sup>147</sup> ou parenta uma da outra. E como no felicíssimo rei concorriam tantas, e tão boas, não quis deixar de fora a Pintura, reconhecendo-a, e dando-lhe o lustre e estimação que merecia, assim mesmo seus

---

<sup>144</sup> No original, *Alva*.

<sup>145</sup> *Pintando e escrevendo*.

<sup>146</sup> No original, *Sceptro*.

<sup>147</sup> No original, *may*.

artífices. E conhecendo-a por benemérita de toda a honra, estendeu sua grandeza ao futuro, que a estimação da coisa procede /f. 65v/ do conhecimento dela própria. Este princípio indicava maiores honras pelo tempo adiante, assim era dotado de sabedoria.

Êxodos, cap. 31.

*Et in corde omnis eruditi posui sapientiam.*

Diz Deus falando a Moisés. Honrava aos sábios, por ser erudito e reconhecia a sabedoria, ser data da onipotência Divina. Aquele que une à sua nobreza os bons costumes deve ser louvado e a contrário, o que é cavaleiro por geração e se não enriquece de boas virtudes e bons costumes, não pode ser tido por nobre, (disse Platão). Os italianos chamam virtuoso ao que observa e exercita as Artes; e neste sentido o disse o filósofo.

O cristianíssimo rei da França Luís XIV é tão amante da Pintura como é notório a todo o mundo e se vê de um seu alvará passado no ano de 1663, afim do estabelecimento e aumento das rendas que consignou à Academia Real da Pintura em Paris e entre o mais diz: Temos considerado que para fazer nosso reino mais /f. 66r/ florescente e mostrar melhor a abundância e felicidade dele, não podemos fazer coisa melhor nem mais conveniente, que fazer aí nele cultivar as Ciências e as Artes Liberais, ao exemplo dos maiores reis nossos antecessores.

Estatutos da  
Academia Real de  
Paris.

Acariciar aqueles sujeitos que se achar excedem aos outros, por dádivas, prêmios e honras públicas, para que estas possam causar emulação aos outros, exercitarem-se e se fazerem dignos de semelhantes graças. E como entre as boas Artes não há nenhuma que seja mais nobre que a Pintura e Escultura, porque uma e outra foram sempre tiradas em grande estimação em nosso reino, quisemos dar àqueles que as professam mostras daquela estima

particular que fazemos deles. A este fim no ano de 1648, estabelecemos na nossa boa cidade de Paris uma Academia Real, de Pintura e Escultura à qual demos estatutos e privilégios, e estes aumentados [?] de nosso reino 21.

Luís

**f. 66v/** (E o príncipe Dolphin seu filho debuxa muito bem) e é tal o carinho que mostra aos homens peritos e a estimação que deles faz que daí procede ter hoje tão abundante seu reino de bons engenhos em todas as faculdades, que bem se pode chamar com justo título nova Grécia. E de tal modo favorece a Pintura que o fez possuir o célebre Charles Le Brun<sup>148</sup>, tão ciente em suas ideias e perfil que ainda parece passou aos antigos mais [rasura] nomeados, exprimindo os afetos de tal modo, que se pode presumir, não falam suas figuras de vergonha. Como disse Platão falando de semelhante Pintura.

Se a Pintura (diz ele) não fala não é por que não seja como vivente, que se chegares a perguntá-la, como mui vergonhosa vos não responderá.

Platão *in Phaedro*.

*Picturae opera tanquam viventia extant, si quid interrogaberis, verecunde admodum silent.*

Para aumento desta Arte consignou quatro mil libras à Academia Real, pública para toda a pessoa que se quiser exercitar nesta **/f. 67r/** Arte do Debuxo, a qual seu primeiro ministro honra com seus desvelos, sua proteção e sempre com suas visitas. E a seu primeiro pintor o premia com grande grandeza suas obras, além de [rasura] doze mil libras que tem cada ano de ordenado, dando-lhe

880000. Oito centos e oitenta mil réis.

---

<sup>148</sup> No original, *Carlos Lebrun*.

casa em Gobelins<sup>149</sup> ou casa das obras para ter cuidado de tudo o que se fabrica, de Pintura, Escultura, entalhados, tapeçarias, ourivesarias, bordados e todas as coisas para ornato da Casa Real; dando a traça a forma, a ordem e a emenda a tudo o que se aí obra, invenção e execução e tudo à sua eleição.

2640000. Dois contos, seis contos e quarenta mil réis.

Em Roma tem o mesmo rei uma Academia que sustenta e dá o suficiente a treze acadêmicos franceses já pintores [rasura] de que se espera sejam de nome, para que na fonte de onde emana sempre a Ciência da Arte da Pintura e o fundo de seu estudo se exercitem em boa maneira, copiando as boas obras que há em Roma dos insignes artífices, fazendo dois livros ao reino, abundá-lo de bons painéis, de bons sujeitos e achando-se /f. 67v/ alguns destes já graduados em o saber, voltam a sua pátria, indo outros em seu lugar, para que por sua Arte lhe deem o que merece seu mérito e a honra que requer seu estudo e cansaço.

Esta é a causa por que as nações estrangeiras nos levam vantagem, não por maior favor, maior honra, e maior prêmio, que são as coisas que animam aos homens a empreender o que parece dificultoso, porque se acha a sabedoria no homem (como diz Aristóteles) quando aprende muito; e as boas obras procedem de um bom costume.

Muitos engenhos se perdem em Portugal por falta de estudo e só este faz chegar à perfeição devida.

Um dos menores escultores (diz Horácio) que trabalham em roda do *Circus Emilianus*<sup>150</sup> é capaz de exprimir no bronze as unhas e os cabelos, o que não fará em terminar e dar a todo o ser a sua obra,

Horácio em sua arte.

---

<sup>149</sup> No original, *Goblein*.

<sup>150</sup> No original, *Cerco Emilieno*.

por quando /f. 68r/ lhe falta o espírito para dispor as partes e fazer um bom todo, concordante uma coisa à outra. Muitos engenhos há que têm grande gênio para a Pintura e grande talento para a invenção, darão a execução o que é capaz o impulso de seu natural, mas como seu juízo não está inteirado nas regras da Arte, obram partes, porém não chegam a fazer um bom tudo, que condigam essas partes com o todo de que são produzidas e fique tudo no mesmo grau de perfeição.

E como lhe faltam os documentos para o conhecimento, seguem seu natural, e esse salto de Ciência; que esta não se adquire sem muito exercício, além de um bom gênio, e natural inclinado<sup>151</sup> à mesma Arte, fundado sobre as partes que requerem a Pintura. Quintiliano (diz) que as Artes tiram seu princípio da natureza. O que é necessário fazer é, buscar o meio para se fazer aí hábil pela continuação depois dos preceitos e regras, seguindo o preceito de Apeles.

*Nulla dies sine linea.*

Que vem a ser as Academias, debuxando, e mais debuxando; /f. 68v/ pois por meio delas temos visto tão insignes sujeitos e peritos homens no mundo, fazendo o exercício no Debuxo, homens cientes em todas as faculdades.

Coisa muito necessária aos pintores, escultores e arquitetos; porque todas estas três Artes requerem muito Debuxo. Muito conveniente aos engenheiros, para meter as figuras em Perspectiva, mostrar os planos em escorço, as forças levantadas como as logra a vista; os montes, e vales que lhe ficam vizinhos; qualquer vila ou cidade, e tudo o mais que os olhos podem ver;

---

<sup>151</sup> No original, *inclinante*.

que só pelo plano geométrico dão a conhecer a superfície, que consta de linhas, sem relevo, nem aparência de corpo; e isto é o que fica oculto, e serve juntamente com a vista do corpo levantado; que tudo junto mostra o objeto exterior, e interiormente.

Aos ourives do ouro, e da prata mui necessário, pois é lástima que estejam cegos<sup>152</sup> em sua ignorância, admirando qualquer escória /f. 69r/ e sujeito que vem do norte, que pela luz que tem do Debuxo, lhes estão como obedientes por seu pouco saber; imaginando que dali se não pode passar; não sabendo inventar senão coisas mui charras, e convexas<sup>153</sup>. Necessitando de entender a Arquitetura, que essa deixam à descrição do marceneiro que faz a madeira para se vazarem de prata, sem conhecimento do que se lhes obra. Parte essencial aos entalhadores, para fazerem o relevo da talha com propriedade, e inventarem com graça e Ciência as fábricas dos retábulos, e o mais que obram; que o principal que são a forma da Arquitetura, sua ordem, e membros, as metas, serafins, e meninos, confundem com tantas folhas, e arames, encobrando com elas sua ignorância; descoberta porém a quem entende com fundamento; que faz só caso do essencial e abomina o ilícito.

Muito necessário aos bordadores, para terem verdadeiro conhecimento, e fazer os bordados que vemos dos antigos; porque chegando a obras que constem de figuras, as fazem tão desfiguradas, /f. 69v/ que é mais de ser e dito seu, que lustre de sua obra; e lhes é necessário valerem-se dos pintores, para a invenção, e perfeição da obra, seguindo os seus documentos por lhes faltar o Debuxo para o conseguir.

---

<sup>152</sup> No original, *pois hê Lastima estejão segos*.

<sup>153</sup> No original, *comvas*.

Mui necessário à náutica, para se fazerem as cartas de marear, e os mapas das terras.

Conveniente aos abridores, para gravarem de buril as estampas; assim dos corpos e rostos dos livros, escudos de armas e sinetes<sup>154</sup>; como letras e grutescos; que é insofrível dizer-se que em um reino não haja um abridor, do qual possam suas obras aparecer fora dele por sua deformidade, ignorância, e pouco saber; exercitando-se só em fazer rasgos de buril em o cobre, gastando tempo perdido, elevando dinheiro, por coisas monstruosas sem forma nem Arte; não por falta de gênio, mas por falta de Debuxo, e documentos.

Aos que quiserem ser destros em escrever, para formarem, penadas, darem rasgos com descrição, e fazerem a letra com acento.

**f. 70r/** Aos que pintam azulejos, e louça; para saberem o que obram, porque sem Debuxo é impossível fazerem Pintura, e indignamente possuem o nome de pintores de louça. Para os que consertam tapeçarias, que sem conhecimento da Pintura não podem imitar bem qualquer falta, que não pareça remendo, o que deve parecer o mesmo. Aos que esmaltam para matizarem com claro escuro, e com saber o que obram, e fazerem Pintura como vemos em relógios, e lâminas. Aos marceneiros, para fazerem os contadores, leitões, bufetes, e mais obras com boa invenção; entenderem bem as plantas, e riscos de outrem, e fazerem eles mesmos boas invenções e riscos.

Aos latoeiros para fazerem os modelos, e repararem com doçura tudo o que obram, e com saber, e razão. As rendeiras e costureiras; para que as rendas sejam com boa invenção e graça, saberem tirar

---

<sup>154</sup> No original, *senete*.

uma de outra, bem inventá-las, compô-las quando as acharem disformes; e os bordadinhos da roupa branca em boa forma e invenção, valentia /f. 70v/ e igualdade. E não há Arte nem ofício, que em todo ou em parte não dependa da Arte do Debuxo; sendo impossível poder-se conservar o governo comum de um reino, sem que lhe seja forçoso valer-se desta Arte do Debuxo, e um pintor é sempre de préstimo em todas as cortes polidas, que é o mesmo que disse Plínio.

*Pictorque res communis terrarum.*

Plínio, *cap. 10,*  
*lib. 35.*

O Debuxo mais conveniente e necessário é o do corpo humano, sua simetria, e anatômico; que deste como fonte manam todos os regatos da mais variedade; porque este facilita como mais superior, à diversidade mais inferior; e não em lugar deste imitar folhas que não têm proporção, porque não lhe causa defeito à folha ser mais levantada ou mais baixa, mais curta ou mais comprida, maior ou menor, o que não é assim nas figuras, que têm medida certa em todas suas partes e mais graça ou menos graça na ação.

Sendo este estudo igual a todos, e a doutrina /f. 71r/ a mesma, todos seguirão a verdade, e irão sempre fundados em bons princípios; que daí procede o ter verdadeiro conhecimento, e os sujeitos mais engenhosos e de mais espírito, saberão com fundamento, e se farão consumados; e ainda os que não tiverem tanta atividade, nem o engenho tão vivo, ao menos no que obrarem, se conhecerá imitarem a verdade, suposto que com inferior bondade; vendo-se não ser por falta de regras, mas por falta de gênio; que este e a graça é natural, não se adquire, que só obtêm aqueles que o Céu lhe infundi em seu nascimento, semelhante a valor que nasce, não se adquire.

Com o estabelecimento de uma Academia se pode ver aumentada a Arte do Debuxo neste reino, e seguir-se grande [rasura] lustre a estas Artes; e darem-se a conhecer os engenhos portugueses, lustrarem suas obras, terem nome nas nações estrangeiras, virem a lograr aplausos, estudarem-na os beneméritos, e seguirem-na os grandes, favorecendo seus /f. 71v/ artífices; que como disse o maior dos Filóstratos.

Filóstrato em *Ícones*  
de ambos.

O que não abraça e favorece a Pintura, não só faz injúria à verdade, mas também à sabedoria que pertence aos poetas.

Quero dar uma breve narração da Academia de Florença, tão singular como antiga, da qual saíram os maiores sujeitos que teve Itália, deixando as outras de parte que há em todos os reinos da Europa que em grandeza não diferem dela.

Esta Academia do Debuxo foi feita por traça de um famoso arquiteto com caprichosa, e bizarra fantasia; celebra-se nela no dia do Evangelista São Lucas Pintor, com grande solenidade sua festa; assistem aos ofícios em parte eminente um senhor que preside em lugar do Grão Duque, em meio de um pintor, e de um escultor; e os demais artífices sentados por sua ordem, segundo a dignidade de seus graus na faculdade; diferenciando-se os assentos dos acadêmicos dos demais que ainda o não são, por não /f. 72r/ terem o saber necessário. Estes assentos são feitos com engenhosa traça e excelentemente dourados.

Vicente Carducho,  
*Diálogos da Pintura*.

Ali os mais luzidos, de engenho vivo, e de boas esperanças, mandam fazer cada ano seus painéis, aos quais a Academia dá os panos já aparelhadas, para que no ano seguinte se ponham pendurados na igreja à vista de toda a Academia; para que surtindo efeito que, se conheça em sua obra o levantado de seu espírito, e

uma invenção própria de sua inventiva<sup>155</sup>, depois de uma larga oração que lhe fazem exortando-os à perseverança e animando-os a não largar o estudo, são admitidos no corpo da Academia como plantas de quem se podia esperar dar fruto digno, e merecedor do grau de acadêmicos; e assentados logo com os demais começam a gozar daqueles assentos honrosos; e na procissão que se faz tem lugar preeminente; e assentando seu nome presente toda a Academia, com toda a solenidade, e cerimônias que manda o Estatuto, o assentam por digno e capaz de todas as isenções, e imunidades, /f. 72v/ que o Grão Duque de Toscana Príncipe de Florença, tem concedidas aos que chegam a alcançar tão honroso lugar, e para presidir como cônsul dela; ao qual se dá um privilégio selado com as armas, e empresa da Academia, autorizado e reconhecido, e assinado pela chanceler dela.

Na mesma Academia está uma sala, onde estão os retratos de todos os homens eminentes desta faculdade, e aí há muitos Debuxos, meios relevos, modelos, e Pinturas dignas de toda a ponderação. Nesta sala é permitido entrar os que depois de muitos anos de assistência na Academia, mereceram o título de acadêmicos.

Em outra sala está uma cadeira, onde se leem lições desta faculdade, adornada de grande cópia de estátuas, livros concernentes à Pintura, globos, esferas, e outros instrumentos matemáticos. Nesta cadeira se leem lições, não só pintores, mas escultores, arquitetos, e engenheiros; /f. 73r/ fazendo-se se anatomias, debuxa-se pelo natural, para o que, o Grão Duque (sempre afeiçoadíssimo protetor) de sua câmara paga ao homem que serve de modelo, e manda satisfazer os mais gastos, de lume, luzes, papel, lápis, e asseio da casa que são os gastos que têm

---

<sup>155</sup> No original, *inuectiua*.

semelhantes estudos; e por seu mandado os artífices de maior opinião acodem, quando lhes cabe a ensinar, e administrar aos que vão estudar.

Os acadêmicos que forem desta Academia ficam nobres, eles e seus filhos quando de seu o não sejam; e deles nomeia o Grão Duque um pintor, e um escultor, para que juntos com o que preside em seu lugar (que de ordinário é homem de Letras, e um do conselho supremo que chamam *quarantotto*) conheçam dos casos e pleitos destas Artes; sem que a justiça ordinária se meta em coisa alguma deles; e são os que tenho dito estavam assentados na festa com o presidente.

Teve princípio esta Academia no ano de 1330. Estava algum tempo esquecida, /f. 73v/ mas tornou a prosseguir, e continuar em 1564, e até o presente mais florescente. Tem o Grão Duque em sua galeria obradores de pintores, escultores, lapidários, relojoeiros; e em outra parte químicos, e destiladores; e para tudo sinalado estipêndio certo, para o que se adianta em qualquer daquelas facultades, dignas de ações daqueles príncipes.

No ano de 1490, Lourenço de Médici<sup>156</sup>, o Grande, e pai das Letras; amparo das Artes, premiador de todas elas, desejando que as do Debuxo fossem as em que se fizessem grandes finezas (como outro *Academo* [sic] no bosque de Athenas) fez em Florença em seu jardim Academia de estudo; e para esse fim o teve cheio de estátuas antigas e de Pinturas as melhores que pôde juntar; e um excelente escultor chamado Bertoldo<sup>157</sup>, para que como mestre acudisse à guia e ensino dos estudantes. Tinha prevenido e dava todo o necessário aos que se queriam aproveitar dos documentos;

Academia tomou o nome de *Academo*, era uma casa de campo, que distava mil paços da cidade de Atenas. Junto a um grande e agradável bosque.

*Academo*, pessoa mui respeitada entre os gregos.

Diógenes Laércio, na vida de Platão, *lib.* 3.

---

<sup>156</sup> No original, *Lourenço de Medices*.

<sup>157</sup> No original, *Bertholo*.

e sinalado prêmio ao que se adiantasse. Aqui foi onde a inveja exercitou seu /f. 74r/ costume com as mãos Torrigiano<sup>158</sup>, escultor famoso, que por ver a vantagem que Michelangelo o Buonarroti<sup>159</sup> lhe levaria, e não poder sofrer tanto saber, lhe deu com uma maçã no nariz, que lhe ficou o sinal para todos seus dias, alguma coisa descomposto; o que obrigou ao delinquente deixar a pátria por fugir ao rigoroso castigo que Lourenço de Médici previa a tal excesso; e se passou a Espanha onde morreu.

Plutarco, na vida de Teseu.

Giorgio Vasari, em *A Vida de Michelangelo*.

Assim que sem este estudo não pode haver saber nem homens cientes, que é o mesmo que haver letrados por meio das Universidades. Sem Academias é impossível florescer a Pintura, sem haver pintores cientes, porque a inclinação encaminha a seguir a Arte, o estudo pule o entendimento, e o uso facilita a mão. O prêmio faz obrar com gosto, e a estimação faz chegar ao fim da perfeição, capaz de receber a honra de seu príncipe por seu saber.

Grandes foram os privilégios que logrou esta Arte, e as honras que vários príncipes fizeram a seus professores.

**f. 74v/** Os imperadores Valentiniano, Valente, e Graciano, privilegiaram os pintores. *Leg. Picturae, C[odex] Theod[osianus] de excusat artificum Lib. 13.*

*Leg. Pict. C. Theod. de ex. casat. Artificum., Lib. 13.*

Que se conhecesse extraordinariamente das causas dos professores da Pintura e Debuxo; a saber que não possam estar sujeitos a juízes pedâneos, e que não entrem no número dos oficiais mecânicos, nem de homens de negócios, e que estejam finalmente livres de muitas imposições, o que se prova por esta imperial dos ditos imperadores.

---

<sup>158</sup> No original, *Torrejano*.

<sup>159</sup> No original, *Michael Angelo Bonarrote*.

*Imp. Valentinium. Valens, et Gratiam A. A. A. ad Chilonen Vicar. Africae. Picturae professores, si modo ingenui sunt, placuit nec sui capitis censeantur, nec uxorem, aut liberorum nomine tributis esse munificos, et nec seruos quidem barbaros in censuali adscriptione profiteri; ad negotiatorum quoq; collationem non deuocari, si modo ea in mercibus habeant, quae sunt propria artis ipsorum; pergulas et officinas in locis publicis, sine pensione /f. 75r/ sione obtineant, si tamen in his usum propriae artis exercent; neuè quemquam hospitem inuiti recipiant lege praescriptis; pedaneorum iudicumI sint obnoxii poestati; arbitriumque; habeant consistendi in ciuitate quam elegerint; neuè ad proseustionem equorum, vel ad praehendas operas deuocentur; neuè à iudicibus ad efficiendos sacros vultus, aut publicorum operum expositionem, sine mercede cogantur. Quae omnia sic concessimus, ut si quis circa eos statua neglexerit ea teneatur poena, qua sacrilegi coercentur. Dat. 22 Kal. Iulii Grat. A. III. et Equitio Consùlibus.*

Os imperadores Augusto, Valentiniano, Valente, e Graciano, à Chilon governador da África.

Os professores da Pintura, sendo livres e filhos de livres, havemos constituído que não sejam empadroados por sua cabeça; nem que em nome de suas mulheres nem filhos estejam sujeitos aos tributos, a impostos, que /f. 75v/ não sejam obrigados a registrar seus escravos bárbaros no registro censual; que assim mesmo não sejam chamados para a colação e contribuição dos tratantes e negociadores, com tanto que trate naquelas coisas que são de sua Arte; que possam ter em lugares públicos suas aulas e obradores sem pagar pensão, com condição que exercitem, e usem nelas sua própria Arte. Havemos mandado também, que contra sua vontade

não recebam hóspedes; que não estejam sujeitos a juízes pedâneos; que possam estar na cidade, que escolherem; que não sejam chamados para acompanhar ou levar cavalos, nem para trabalhar ou dar jornaleiros, nem os juízes os possam constranger o que pintem os rastros sagrados, ou as obras públicas sem prêmio. Tudo isto lhes concedemos, de tal modo que se algum vier contra o que em seu favor se é estabelecido, seja castigado, e sujeito à pena que tem os sacrilégios. Dada aos 18 de junho sendo /f. 76r/ cônsules Graciano Augusto três vezes, e Equicius<sup>160</sup>.

Traz Romano Alberti um ato bem favorável aos pintores, quando escrevia em Roma, ano de Cristo de 1593. E diz que estava<sup>161</sup> no Capitólio<sup>162</sup> uma tábua de pedra onde se numeravam todas as Artes, ou professores delas sujeitos a certa obrigação pouco grave, como era ir com círios, e outras coisas desde um templo a outro, e que nesta tal pedra não estavam escritos os pintores. As palavras de Romano Alberti dizem o seguinte.

Romano Alberti.

*Et à confermation de cio nella tauola marmorea che e oggi di i Campidolio, nella quale se numerano tute quell Arte che era no obligate à un simil debito personale cio e di andar in processione con ceri, et altre cose da Sam Giovanni Laterano à Santa Maria Maggiore; non si trouam scritti i Pottori.*

E para confirmação disto é que na tábua de pedra que hoje em dia está no Capitólio, na qual se nomeiam todas aquelas Artes /f. 76v/ que eram obrigadas a uma tal obrigação pessoal, e vem a ser ir em procissão com cera, e outras coisas, desde São João de Latrão<sup>163</sup>, até Santa Maria Maior; não se acham nela escritos os pintores.

---

<sup>160</sup> No original, *Equício*.

<sup>161</sup> No original, *e dis estaua*.

<sup>162</sup> No original, *Campidolio*.

<sup>163</sup> No original, *Sam João Laterano*.

Sabida coisa é que estando em Castela estabelecido por lei do rei Dom João, o segundo do mesmo reino, que os cavaleiros armados para gozar de seu privilégio, fora de outras coisas que requer, não viram como ele diz (em ofícios baixos senão nobres) houve grandes pleitos sobre como se havia de entender, de maneira que foi necessário fazer outra lei em sua declaração, a qual entre outras coisas diz estas palavras.

*L. tit. 1, lib. 6, novae Recop.*

*Y otro si, seyendo publico y notorio que estos tales no viuen por oficios de sastres, ni de pellegreros, ni carpinteros, ni pedreros, ni ferreros, ni tundidores, ni barberos, ni especieros, ni recatones, ni çapateros, ni usando de otros oficios baxos y viles, etcetera.*

*L. 3 ead. tit. et lib.*

Em que é de considerar não especifica nenhuma /f. 77r/ das Artes do Debuxo por serem Artes Liberais, e honradas algumas delas pelos reis católicos com hábitos das ordens.

Também nas pragmáticas, sobre o trazer das sedas, se diz isto acerca dos ofícios.

*L. 2, tit. 12, Lib. 7, nouae recop.*

*Iten, andamos que los oficiales menestrales de manos, sastres, sapateros, carpinteros, herreros, texedores, pellegeros, tundidores, curtidores, çurradores, esparteros, y especieros, y de otros, oficios semejantes actos, y mas baxos, etcetera.*

A palavra oficiais, e as palavras semelhantes a estas e mais baixas, se puseram para que não se entendesse nos artífices de Artes Liberais como são as do Debuxo. Isto é o que toca as leis; passemos agora às sentenças. Que os artífices e professores destas Artes não entrem no número dos oficiais de mãos, e comprovação

do que se tem dito, se prova também por três provisões adquiridas em diferentes tempos em juízo contraditório, pelos artífices ourives.

Das quais a última é nesta forma:

**f. 77v/** *Don Carlos por la diuina Clemencia Emperador semper August[o], Rey de Alemania, y Doña Juana su madre, y el mismo Don Carlos por la gracia de Dios, Reyes de Castilla, de Leon, de Aragon, de Las dos Sicilias, de Jerusalem, de Nauarra, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galizia, de Mallorca, de Seuil.*

*La, de Cordeña, de Cordoua, de Corcega, de Murcia, de Jaen, de los Algarues de Algezira, de Gibraltar, de las Indias, Jslas, y Tierra firme del mar Oceano, conde de Flandes, y de Tirol, etcetera. A todos los corregidores, Assistentes, Gouernadores, Alcaldes, y otros juezes, e justicias qualesquier, assi de la ciudad de Palencia, como de todas las ciudades, villas, y Lugares de los nuestros Reynos, e Señorios, e a cada vno y qualquier de vos en vuestros Lugares, e jurisdicciones, a quien esta nuestra carta fuere mostrada, salud, e gracia. Sepades que Christoual Aluares en nombre de los platenos de la dicha ciudad de Palencia nos hizo relacion, **f. 78r/** que en la pregmatica por nós fecha en este presente año, sobre el traer de La seda se prohíbe y manda, que los sastres çapateros, Curtidores, y texedores, y otros oficiales contenidos en la dicha prematica por nós fecha en este presente año, y las otras personas de semejantes oficios, ò mas baxos nõ traygan sedas, por la qual prematica no se prohibia a los Artífices, y plateros el traer de la seda porque su Arte no era oficio. Y ansi los derechos les nombran artífices, y no oficiales; porque propria y verdaderamente se dezia oficial el que hazia obra, para cuya composicion no se requeria ciencia ni Arte alguna Liberal; y*

Gaspar Gutierrez de los Rios, *Noticia de las Artes Liberales*, lib. 3, cap. 18, fol. 205.

*artifice se dize aquel cuya obra no se puede hazer sin ciencia, e noticia de algunas delas Artes Liberales, como es La obra del artifice platero; porque si el artifice platero ño sabe y entiende el Arte de la Geometria, para proporcion de la longitud de lo que labra o no sabe el Arte y ciencia de la Perspectiua para el Dibuxo y retrato de lo que quiere obrar ff. 78v/ obrar, y si no sabe y entiende el Arte de la Arithmetica para numerar y entender los quilates y valor del oro y plata, y perlas, y piedras, y monedas ño pode ser artifice ni platero, sin saber ni entender todas las dichas ciencias y Artes. Las quales sabidas viene oponer en obra lo que quiere hazer, e sim ellas no Lo puede hazer ni proporcionar; y por tanto con mucha razon los derechos hazen muy gran diferencia entre oficio y artificio.*

*E si nos quisiermos que la dicha prematica se estendiera en los artifices y plateros, facilmente lo expressamos, y dizceramos. Artes claramente por la dicha prematica parece auer querido y sentido lo contrario que no se entienda con los artifices y plateros; porque expressando los oficios con quien se auia de entender La dicha prematica, dize, Sastres, çapateros, tescedores, curtidores, y dezia mas, y otros oficios semejantes, y menores, por lo qual se auia dado a entender, comprehender a los artifices y plateros, ff. 79r/ porque caso que vulgarmente se digam oficiales, era mas preeminente oficio que los expressados. Porque para conocer si vn oficio era mas preeminente que otros, se auia de considerar el objeto y materia de que trataua, como sucede en las Artes y ciencias; porque aunque todas seam ciencias, vnas eram mas preeminentes que otras, como se via em la Santa Theologia y Sacros Canones y Leys, porque La Theologia es ciencia mas preeminente, por razon del objeto y materia que trata, y los sacros Canones y Leys mas eminente ciencia que la Medicina, y La Medicina mas eminente ciencia que las otras ciencias y Artes. Y ansi aunque ay muitos oficios como en la dicha prematica se dize,*

Nota que não tendo estas partes os ourives são mecânicos.

Em Portugal são mecânicos por não terem estas partes; nem se podem chamar ourives.

*era con clara y notoria, que el artifice, y platero era mas preeminente que el Sastre ni çapatero, ni los otros oficios expressados en la dicha prematica; la qual expressamente queria que se entendiesse con los oficios alli nombrados, ó otros semejantes, o menores; pero no con los artífices mas preeminentes, e mayores /f. 79v/ yores que los expressados, como es el del artifice, y platero. Y assi otra vez et cetera. Dada em Madrid a 30 dias do mes de setiembre de 1552. Años El Lecenciado Galarza. El Lecenciado Montaluo. El Lecenciado Otalora. El Doctor Diego Gasca. Yo Domingo de Lauada escriuano de Camara de su Cesarea y Catolica Magestad lo hize escreuir por su mandado, e de los de su Consejo, [et cetera].*

Privilégios dos cristianíssimos reis da França concedidos aos pintores, escultores e abridores; ou Arte do Debuxo.

Estatuto da  
Academia Real de  
Paris.

Por um alvará do rei Carlos VII, rei da França.

Que Henry Mellein<sup>164</sup>, pintor de painéis, e de vidros, morador em Bourges<sup>165</sup>, nomeado no dito alvará real, e a todos os outros de sua qualidade, sejam francos, livres e isentos de todas as imposições, subsídios, empréstimos, comissões, socorros, festejos, e alardes, quadrilhas, guardas, guarda de portas, e outros cargos, e serviços alguns postos ou por pôr em nosso reino, em /f. 80r/ qualquer maneira, ou por qualquer causa que isto seja, e pelas causas, que de tal modo e forma o mesmo senhor o quer e, o manda pelo dito seu alvará, e o contudo dos privilégios antigos a eles dados debaixo de nosso sinal dos 17 dias do mês de setembro do ano de 1431. Assim assinado,  
Enquechon.

---

<sup>164</sup> No original, *Henrique Mellein*.

<sup>165</sup> No original, *Burges*.

Outro alvará do rei Henrique II da França dado em Saint-Germain-en-Laye<sup>166</sup> aos 6 de julho do ano da graça de 1555. Confirmando os privilégios, isenções imunidades declaradas nos ditos alvarás do rei Carlos VII às pessoas de Messire Renay e Remy, o Lagoubaulde, pai e filho, abridores de estampas, e escultores, e outros semelhantes, e igual Arte, estado e profissão.

Outro alvará do rei Carlos IX da França dado em Melun<sup>167</sup> no mês de setembro de 1563. Confirmando-os sobre os ditos privilégios, imunidades, isenções, a todos os artífices escultores, abridores de estampas, pintores, e pintores de vidros, a rogo de Messire Jean<sup>168</sup>, e Jean Beiselin<sup>169</sup>, /f. 80v/ ambos irmãos.

Pintores de vidros eram os que pintavam as vidraças antigas.

Dois Acórdãos, o primeiro dado na corte dos escolhidos de Ruão aos 2 de junho de 1544. E o segundo na eleição de Caen aos 9 de fevereiro de 1544. Igualmente outros dois dados na eleição de Evreux. O primeiro aos 6 de dezembro de 1564. E o segundo aos 7 de dezembro de 1566. Pelos quais se manifesta gozarem os pintores, escultores, abridores de estampas, e pintores de vidros já nomeados dos privilégios, imunidades, isenções, e franquezas pelo rei Carlos VII concedidas às pessoas da dita Arte e Ciência secundariamente os mesmos haverem sido declarados exemplos, e livres de todas as sisas, subsídios e imposições.

Alvará do rei cristianíssimo Luís XIV, em favor da Academia Real da Pintura e Escultura. E é o seguinte:

---

<sup>166</sup> No original, *Sam Germain em Haya*.

<sup>167</sup> No original, *Melum*.

<sup>168</sup> No original, *Messire João*.

<sup>169</sup> No original, *João Beuselim*.

Aos 28 dias do mês de dezembro de 1634, o rei, estando em Saint-Germain-en-Laye reconhecendo que a Academia Real de Pintura e Escultura, que sua majestade há de antes /f. 81r/ estabelecido em a sua boa cidade de Paris, há de tal modo luzido conforme seu desejo, que estas duas Artes que a ignorância havia quase confundido com os mesmos ofícios, são ao presente mais florescentes na França, pelo grande número que aí se acham de raros e excelentes homens desta profissão, que em todo o resto da Europa. E sabendo que não há coisa<sup>170</sup> que possa ser mais considerada para fazer amar e graças a esta nobre virtude<sup>171</sup>, que é um dos maiores realces de um Estado, que o amor e inclinação que lhe tem o soberano, sua majestade que o tem muito particular à Pintura e Escultura, resolveu de continuar, e a fazer manifesto à dita Academia em todas as ocasiões que se puderam oferecer; e em tanto de a prover assim de um lugar necessário para fazer seus exercícios com muito mais honra, como de uma consignação para cada um ano, para a despesa ordinária dela e assim mesmo gratificar aqueles de que ela é e será daqui em diante composta, com alguma mercê honrosa de sua benevolência. Sua /f. 81v/ dita majestade esperando que a necessidade de seus negócios lhe permita fazer fabricar um lugar mais cômodo para ter a dita Academia, destinou para este efeito a galeria do colégio real da universidade da dita cidade de Paris, onde quer que as juntas, lições, e outros exercícios públicos e particulares da dita Academia, se façam de hoje em diante conforme os estatutos dela, assim antigos como modernos, permitindo-lhe a este fim de poder fazer na dita galeria, tais tabiques e repartimentos que se achar serem necessários para a decência e comodidade dos lugares. E para dar meio à dita Academia de entreter, assim os modelos, e natural que se põem em postura para fazer as lições do Debuxo,

---

<sup>170</sup> No original, *E sabendo não há couza.*

<sup>171</sup> No original, *e a Graças esta nobre virtude.*

como os mestres que serão aí chamados para ensinar a Geometria, Fortificação, Arquitetura, Perspectiva, e Anatomia; sua dita majestade tem liberalmente dado, e concedido, dá e concede à dita Academia a quantia de quinhentos cruzados por cada um ano, de que se fará /f. 82r/ consignaçoão no Estado dos ordenados dos officiais de suas fábricas, e pagos segundo as ordens do vedor mor e vedor delas, ao tesoureiro da dita Academia.

Sua dita majestade para além disto mais gratificar, e favoravelmente tratar a dita Academia, e alentar aqueles que a compõem, a continuarem e assistirem a suas funções com toda a afeição e cuidado possível, os tem escusos, e escusa ao presente, e por vir, de todas as tutorias, e curadorias, e de toda a sentinela e guarda, até o número de 30, que encheram os primeiros ditos lugares à medida que aqueles que os ocupam ao presente serão mudados; a saber o diretor, os quatro reitores, os doze professores, o tesoureiro, o secretário, e os onze da dita Academia. E lhe tem concedido e concede a cada um deles a delegação de todas as causas pessoais de possessão, e hipotecas, tanto procurando como defendendo, diante dos juízes das petições ordinárias de sua corte, ou [rasura] das do palácio de Paris, à sua escolha, do mesmo modo que gozam aqueles da Academia /f. 82v/ Francesa das Ciências; aos officiais atuais de sua casa. E a fim de fazer a dita Academia tanto mais florescente, introduzir as boas maneiras das ditas Artes, e desterrar as mais que alguns ignorantes aí exercitam. Sua majestade quer e ordena que de hoje em diante não haja outra Academia onde se ponha modelo, se ensine, nem se dê lição em público, tocante assim de Pintura e Escultura mais que na dita Academia Real; e defende a todos os pintores e escultores quaisquer que sejam de erigir e fazer algum estudo público em suas casas, e obradores debaixo de qualquer pretexto que seja;

somente lhes permite poderem fazer algum estudo particular para sua obra e instrução, aquele que lhe parecer.

E porque até aqui a insuficiência é tanto mais facilmente introduzida e perpetuada nas ditas Artes de Pinturas, e Escultura que todas as sortes de pessoas indiferentemente não são recebidas aí por dinheiro, por meio de cartas de mestria que os reis têm de costume dar /f. 83r/ assim em suas aclamações, coroações, casamentos, como nascimento de príncipes; das quais cartas de mestria muitas Artes e ofícios de muito menos consideração, não são excetuados em diversos tempos, especialmente os boticários, cirurgiões, ourives, moedeiros, barreteiros, peleteiros, escrivães, mercadores de mercearia, ferradores, e outros; sua dita majestade para procurar o maior lustre e a maior pureza das ditas Artes da Pintura e Escultura, e impedir que ninguém possa ser admitido daqui em diante mais que possua só capacidade e suficiência, os tem excetuado de todas as ditas cartas de mestria. Quer ordenar que de hoje em diante eles não sejam compreendidos nas mercês que ele poderá em qualquer tempo fazer; e que em caso que por repente ou de outra maneira se hajam expedido algumas, em que não haja havido cuidado; manda a sua majestade ao vedor mor e menor de suas fábricas, Artes, manufaturas, depor à dita Academia Real em posseção da dita galeria do colégio real, e de as fazer /f. 83v/ gozar juntamente dos ditos quinhentos cruzados por cada um ano, tanto quanto vontade e virtude do presente alvará; para inteira execução do qual ele quer que todas as Letras patentes, arestos, e outras expedições necessárias não tenham força. Tendo para este efeito assinado de sua mão, e feito contra-assinar por mim seu chanceler secretário de Estado e de suas ordens.

Assinado,

Luís,

E mais abaixo,

Phelipeaux.

Outro alvará do mesmo rei aumentando a renda à Academia e confirmando os privilégios às ditas Artes e começo nesta firma.

Luís por graça de Deus, rei da França e Navarra, et cetera, e a diante o que basta.

E para dar muito mais mostras da estimação que fazemos da dita Academia e da satisfação que temos dos frutos e do bem que ela produz de dia em dia, à mesma havemos confirmado, e confirmamos em todo o privilégio /f. 84r/ isenções, honras, prerrogativas, e preeminências que lhes havemos atribuídas, e que nossos reis antecessores concederam àqueles desta profissão, em tanto que, necessário é ou será, lhe havemos de novo concedido, e concedemos todos os ditos privilégios e isenções por este presente alvará. A este fim e para fazer nele<sup>172</sup> observar os ditos estatutos e regimentos com mais autoridade e fazer a dita Academia mais respeitada. Nós a ela, e a todos aqueles que fazem o seu corpo, havemos posto, e pomos abaixo da proteção do nosso muito amado e leal cavaleiro chanceler, guardados selos da França o Sieur Segurier, e vice-proteção de nosso amado e leal conselheiro ordinário em nossos Conselhos, e em nosso Conselho Real o Sieur Golbert, vedor de nossa fazenda, et cetera, e no fim, dado em Paris no mês de dezembro do ano da graça de 1663, e de nosso reinado 21.

---

<sup>172</sup> No original, *o*.

Assinados,

Luís,

E sobre a volta, Philipaux, selado com o selo /f. 84v/ grande de cera verde e contrasselado.

E registrado na Casa dos Contos e Conselho da Fazenda. Em 1663 e 1664. Assinado Richet e Dumoulan.

Carta de Nobreza de Monsieur Le Brun I<sup>173</sup>, pintor do rei cristianíssimo Luís XIV.

Carta de Nobreza  
impressa em Paris,  
ano 1662.

Luís por graça de Deus rei da França e de Navarra. A todos os presentes e por vir, saúde!<sup>174</sup> Ainda que o exercício militar faça os soberanos tímidos a seus inimigos, que este estabeleça a tranquilidade de seus súditos, e acrescente o luzimento de seus reinos; pode-se contudo dizer, que assim como de uma parte aumentam as armas e asseguram os Estados, as Artes Liberais e os outros exercícios no sossego da paz os ornaram; nascendo deles a abundância. Por estas causas e considerações é que os mais sábios conquistadores, depois de haverem participado de seus lauréis e acompanhado na soberania de seus /f. 85r/ triunfos aqueles de derramaram seu sangue pela magnificência do príncipe, e remédio de sua pátria, empregaram seus desvelos em procurar os melhores gênios; os quais pela excelência de suas Artes se fizeram ilustres em seus séculos, fazendo voar mais longe seu nome à posteridade, do que suas obras. E como os que excederam na Pintura, foram sempre em todos os tempos com grande favor tratados, nas cortes dos maiores príncipes, onde não somente suas obras serviram de

---

<sup>173</sup> No original, *Lebrum*.

<sup>174</sup> No original, não há ponto de exclamação, *A todos os presentes e por vir, saude*.

ornato aos seus palácios, mas ainda de lembrança e recordação a sua fama; exprimindo e representando a posteridade por sua língua muda, as suas melhores e mais heroicas ações; assim mesmo de ornamento aos templos, onde pelas mais vivas e mais animadas expressões das histórias sagradas, atraímos corações e o culto divino, e secundariamente pelas coisas divinas que obram seus artifícios, o zelo e a piedade dos ministros. Também nós queremos dar ao *Sieur* Le Brun, nosso primeiro pintor, mostrar da estimação /f. 85v/ que fazemos de sua pessoa, e da excelência de suas obras, que fazem esquecer por um sentir universal, a Arte dos mais famosos pintores dos últimos séculos; e por um prêmio de honra proporcionado a sua Arte, dar aos outros emulação de os imitar, e se porém por estado por seu estudo e sua aplicação, de merecer iguais graças. Por estas causas, e outras considerações que nos moveram a isto, e de nossa especial graça, pleno poder, e autoridade real, havemos por estes presentes sinais de nossa mão, honrarmos e autorizarmos do título e qualidade de fidalgo o dito *Sieur* Le Brun; queremos que seja dito<sup>175</sup> e reportado por tal, juntamente sua mulher e filhos, até as últimas descendências, tanto machos, como fêmeas, nascidos por nascer, e gerados em legal matrimônio; e que ele e os de sua dita descendência e linhagem, sejam em todos os [rasura] atos e em direitos, tanto em juízo como fora dele, tidos, havidos, e reputados nobres, tendo a qualidade de fidalgo; e possam chegar a todos os graus de nobreza /f. 86r/ de cavalaria, e postos de milícia, adquirir, ter e possuir todas as sortes de vassalagem, senhorios e herdados nobres, de quaisquer títulos e condições que sejam; e que gozem de todas as honras, autoridade, prerrogativas, preeminências, privilégios, franquezas, isenções, e imunidades de que gozam, e têm costume de gozar, e usar, os outros fidalgos de nosso reino, como se o dito *Sieur* Le Brun fosse saído de nobre e antiga raça; trazer armas com timbre

---

<sup>175</sup> No original, *queremos seja dito*.

tais quais aqui são impressas, sem que por aquilo que forem tidos nos pagar nem aos reis nossos sucessores, alguma entrada, nem estipêndio de qualquer soma, que nela se possa montar. Nós os fazemos livres, e livramos, e a ele temos feito e lhe fazemos dádiva por esta presente; assim mandamos a nossos amados e fiéis conselheiros dos tribunais do Parlamento, Casa dos Contos, e Conselho da Fazenda em Paris, e a todos os nossos outros oficiais a quem pertencer, que de nossa presente Carta de Nobreza, e de todo o conteúdo aqui acima, façam, consintam, e deixem gozar e usar o dito Le Brun, seus filhos e de sua /f. 86v/ descendência nascidos e por nascer em legal matrimônio, lhanamente, sossegadamente e perpetuamente, detendo e fazendo aquietar todos os tumultos, e impedimentos em contrário, não obstante todos os decretos e embargos, regimentos, ordenações, e outras cartas contrárias a isto, as quais temos derogado, e derogamos por esta presente, porque tal é nossa vontade. E para que isto seja coisa firme, e estável para sempre, fizemos por nosso selo na presente.

Dada em Paris no mês de dezembro, ano da graça de 1662 e de nosso reino 20.

Assinado,

Luís

E sobre a volta da dobra pelo rei, Phelipeaux.

Registrada no Parlamento, Casa dos Contos, Conselho da Fazenda, aos 22 de dezembro de 1662, e em 665, e em 670. E agora confirmado por mandado dos senhores comissários gerais do Conselho, deputados por sua majestade a rebusca dos usurpadores

do título de nobreza de 13 de dezembro de 1668. E registrado no catálogo dos nobres guardado no mesmo **f. 87r**/ Conselho.

As armas que o cristianíssimo rei deu a Charles<sup>176</sup> Le Brun foram em um escudo partido através, na parte de cima um sol, empresa do mesmo rei, e na de baixo, uma flor de lis das de França, elmo fechado com paquife e o hábito militar da Ordem de São Miguel; da qual Ordem os estatutos foram compreendidos em 65 capítulos, em que<sup>177</sup> o primeiro ordena que serão 36 gentis homens, dos quais o rei será cabeça, e que largarão toda outra, exceto imperadores, reis e duques. A sua divisa se exprime nestas palavras.

[André] Favyn,  
*Lib. 3, Theatrum  
honor.*

*Immensi tremor oceani.*

Foi instituída esta Ordem pelo rei Luís XI<sup>178</sup> em primeiro de agosto de 1469.

Não deixa de ser também reconhecida por nobre em Portugal a Arte da Pintura e do Debuxo, juntam-se seus professores, assim pelos nobres legistas, como por privilégio dos reis deste reino aos artífices pintores, como se verá.

Barbosa, *in castigat ad remis.*

Ord. n. 295. *ibi.*

**f. 87v**/ *Et pictorum Artem non esse inter mechanicas numerandam, decisum est sententia seratus supplicationis anno 1594 in causa*

*Barbosa in Castigat.  
ad remis. ord. n. 295.  
ibi.*

---

<sup>176</sup> No original, *Carlos*.

<sup>177</sup> No original, *de que*.

<sup>178</sup> No original, *onzeno*.

*Francisci Joannis Ebrensis per senatores D. D. Gasparem de Mello, Antonium da Gama Joannem de Mello, Gasparem Pereira.*

Que a Arte da Pintura se não deve numerar e contar entre os ofícios mecânicos, o que está já julgado por sentença do Senado da Suplicação, ano 1594, na causa de Francisco João, da cidade de Évora, pelos desembargadores, os doutores Gaspar de Mello, Antônio da Gama João de Mello, e Gaspar Pereira.

O rei D. João, o terceiro deste reino, por uma provisão anexou os pintores à bandeira de São Jorge, ao contrário do que trata o nosso reinícola Pereira na decisão 113, por toda, diz ele:

Pereira, dec[reto] 113  
por tot.

*Ego aliter sentiebam, pictoriaeque artis professores ab omnibus sordidiz muneribus excusandos, et ab oneribus personalibus in cuius rei confirmationem facit d. L. Archiatros cod. demetatis et epidem. ff. 88r/ Lib. 12. ibi. Nec non picturae, juncta l. 1. cod. de excusat. artific. Lib. 12.*

Eu de outra sorte, e pelo contrário, julgara que os professores da Arte da Pintura haviam de ser isentos de todas as ocupações e ofícios baixos e servis; e de todos os encargos pessoais. Em confirmação disto faz e comprova a lei *Archiatros cod. demetatis epidemeticis*; junta à lei primeira *cod. de excusationibus artificum*. Onde os imperadores Teodósio e Valentiniano, privilegiando de alguns encargos da república aos professores das Letras e Artes Liberais, privilegiaram também os professores da Pintura como consta da mesma lei. E é a seguinte:

Lei Archiatros, et cetera.

Lei Archiatros,  
Lib. 12.

Mandamos que os médicos de nosso palácio, e da cidade de Roma, e os mestres das Letras, para se aprenderem as Artes necessárias, e disciplinas liberais, e os professores da Pintura (se forem livres) sejam isentos enquanto viverem da moléstia de darem alojamentos.

**f. 88v/** A lei primeira sobre a isenção dos artífices.

Lei da isenção dos artífices, *Lib.* 12.

Mandamos que sejam isentos de todas as ocupações servis da república os artífices das Artes conteúdas na matrícula, que morarem em qualquer cidade; para que tenham tempo e vagar de se exercitarem em suas Artes, e se possam fazer mais peritos, e ensiná-las a seus filhos.

E no fim da decisão conclui com estas palavras de um caso julgado que servem muito a este intento. E diz:

*Post hanc sententiam in gravamine cujusdam Petri Vieira pictoris oppidi de Torres Novas, qui electus fuerat ad munus sordidum rei publicae, ipse D. Didacus de Brito censuit in artis privilegio esse sublevandum cui accessi, et sic ise dicavimus. Scriba Joannes Baptista Chaves.*

Depois desta sentença em um agravo de Pedro Vieira, pintor da vila de Torres Novas, o qual fora eleito para um ofício baixo da república, o mesmo doutor Diogo de Brito **/f. 89r/** julgou que devia ser<sup>179</sup> escuso do tal ofício por causa do privilégio da Arte, deste parecer fui eu também; e assim o julgamos. Sendo escrivão João Batista Chaves.

Carvalho *ad cap.* Raynald[us], *De Testam[entis]* t. p. n. 324.

Carvalho *ad cap.* Rayn.

---

<sup>179</sup> No original, *julgou devia ser*.

*Unde constat, quod licet pictoria dicatur ars fabrilis, et libertus, quatenus talis, propter illam non habeat immunitatem a muneribus sordidiz. d. l. Archiatros: tamen ingenui illam immunitatem possident utrumque probat textus ille e Pereir[a] supra.*

De onde mostra, que suposto que a Pintura se diga Arte fabril, e o que é escravo enquanto tal por causa dela, não fique isento dos ofícios baixos contra a lei *Archiatros*, contudo os que são livres possuem e gozam da tal isenção. Uma e outra coisa se prova do texto que traz Pereira acima.

Diogo Teixeira, pintor, o privilegiou o senhor rei Dom Sebastião, informando sua petição o licenciado rei Fernandes de Castanheda, /f. 89v/ desembargador e congregado do cível, que disse ser o dito Diogo Teixeira, pintor da imaginaria de olho<sup>180</sup> e dentre os melhores, e a dita Arte da Pintura de olho e imaginária, ser ávida e reportada por nobre em todos os outros reinos.

Hei por bem (diz o rei) e me apraz que o dito Diogo Teixeira não seja daqui em diante obrigado à bandeira de São Jorge, nem aos encargos custando obrigar aos oficiais mecânicos<sup>181</sup>, e isto sem embargo da provisão que o rei D. João III anexou os pintores à dita bandeira e de quaisquer outras provisões, regimentos e posturas da câmara.

D. L. *Archiatros cod. de metatis et epidem lib[er] 12.*

*Archiatros nostri palatii nec non urbis Romae, et magistros literarum, pro necessariis artibus vel Liberalibus disciplinis, nec*

Privilégio do ano de 1576. Torre do Tombo, fol. 69.

A lei do código sobre as pessoas que nos exércitos assinam os quartéis dos soldados. *Lib. 12.*

---

<sup>180</sup> No original, *olio*.

<sup>181</sup> No original, *nem aos encargos que custando obrigar aos officiais mechanicos.*

*non picturae professores (si modo ingenui sunt) hospitali molestia quoad vivent liberari praecipimus.*

**f. 90r/** A lei primeira *cod. excusat. artific. lib[er] 12.*

*Artifices artium brevi subdito comprehensarum per singulas civitates morantes ab universis muneribus vacare praecipimus si quidem in discendiz artibus otium sit accommodandum; quo magis cupiant et ipsi peritiores fieri et suos filios erudire.*

Estas são as leis dos imperadores que apontam os nosso reinícolas, para mostrarem a isenção dos professores da Pintura e não poder serem sujeitos<sup>182</sup> à bandeira de São Jorge, como quis o rei D. João III, e o Santo rei Dom Sebastião os desanexou dela, e de quaisquer outras provisões, regimentos, e posturas da Câmara pelo privilégio que deu a Diogo Teixeira, pintor, entre os melhores daquele tempo, do qual podem gozar outros semelhantes por causa da Arte, tendo a suficiência e talento capaz de pintor; e isto mesmo confirma o rei nosso senhor por seu desembargo do Paço em um acórdão em favor da Pintura e Escultura. E é o seguinte:

**f. 90v/** Agravado é o agravante pelo senado da Câmara o obrigar para recebedor do dinheiro da rua; provendo em seu agravo vistos os autos, e como deles se mostra ser o agravante escultor, e pelo seu exercício não estar sujeito à casa dos vinte e quatro, nem à bandeira alguma como os mais oficiais mecânicos, termos em que não podia ser eleito para tal ocupação, por se reputar por nobre a Arte que exercita, como se mostra dos documentos, e melhor opinião; e assim o reconheceu o mesmo Senado em caso idêntico, portanto o não obriguem. Lisboa, 14 de maio de 1689<sup>183</sup>.

---

<sup>182</sup> No original, *ser sugeita*.

<sup>183</sup> No original, *Lixboa de Mayo 14 de 1689*.

Presidente monteiro-mor Diogo Marchão Themudo, Bras Ribeiro de Afonseca, João de Rochas e Azevedo.

Eliano, *lib. 9, cap. 11*, Ateneu e Clearco, *lib. 12, cap. 21*.  
Traduzido por Natal Comite diz

Parrásio subiu a tanta sublimidade, que chegou a vestir-se de púrpura, e trazer coroa de ouro; grande é a honra de haverem sido reis pintores, porém isto é manifestar-se um pintor com as insígnias de rei, e revestir em si a majestade.

*Ut Parrhasius pictor  
purpuream vestem  
gestaverit et coronam  
habuerit auream in  
capite.*

**f. 91r/** No ano de 1240 do nascimento de Cristo, nasceu em Florença Cimabue<sup>184</sup> e se avantajou<sup>185</sup> a seu mestre, este foi honrado por cidadão com estipêndio honoroso, e sepultado na igreja maior de Florença, com sepultura suntuosa, e versos latinos em seu louvor.

A Giotto, seu discípulo, mandou honrar o magnífico Lourenço de Médici, o velho, com outra sepultura, e seu retrato de mármore<sup>186</sup>, com um verso latino que fez Miguel Soliciano, para animar aos excelentes em qualquer faculdade, a pretender tais honras, e de sua Santidade Benedito IX, recebeu grandes honras.

Albrecht Dürer, foi mui estimado do *imperador* Maximiliano I que deu causa de seu valimento<sup>187</sup> a ser invejado da nobreza, pala familiar conversação que com ele tinha; a quem satisfez com aquela célebre resposta: Que Albrecht recebia da natureza, e da Arte a excelência de suas partes; e que por se querer parecer à natureza e à Arte, lhe queria dar alguma coisa do que podia, honrando-o igualmente com os grandes.

Botero, João de Barros em *A quarta década*, João Baptista Labanha.

---

<sup>184</sup> No original, *João de Chimabue*.

<sup>185</sup> No original, *avejatou*.

<sup>186</sup> No original, *marmol*.

<sup>187</sup> No original, *que deu cauza seu valimento*.

**f. 91v/** A Michelangelo Buonarroti, mandou sua pátria Florença, por embaixador à Santidade de Júlio II, merecendo este lugar a valentia de sua Arte, e o Papa Pio IV lhe dava assento nas ocasiões que de ordinário conversava com ele. E o Grão-Duque de Florença mandava-o assentar junto a si<sup>188</sup>, com grande estimação.

Foram as suas exéquias não de pintor, mas de príncipe; porque chegado o dia de sua morte em Roma, no ano de 1564, de idade de 90 anos, mandou sua Santidade depositar seu corpo em São Pedro Apóstolo com grande concurso e acompanhamento enquanto lhe prevenia suntuoso enterro em São Pedro; mas não sucedeu assim; porque sabendo sua pátria Florença e o Grão-Duque Cosme de Médici<sup>189</sup>, determinou que já que o não teve perto de sua pessoa em vida, honrá-lo na morte tudo quanto pudesse. Mandou pela posta um sobrinho do mesmo Michel<sup>190</sup> a Roma, e quando chegou já estava tudo preparado; mas com artil e traça, teve modo de furtar o corpo, **/f. 92r/** e mandá-lo a Florença entre uns fardos de mercadoria com muito segredo.

Vicente Carducho,  
*Dial. da Pint.*

Tiveram os acadêmicos aviso disto, e juntos com seu assistente que preside em lugar do Grão-Duque, trataram do recebimento e honras que a Academia devia fazer a tão grande homem. Nomearam comissários para o efeito consultando ao Grão-Duque o seu parecer como cabeça, e protetor da Academia, o qual aprovou, e ofereceu o gasto que nisso se fizesse.

Depositaram o caixão com muito segredo em São Pedro Maior de Florença, deixando para o dia seguinte o recebimento; o que não foi com tanto segredo, que vendo tantos homens insignes juntos se

---

<sup>188</sup> No original, *cujo vassalo em o mandava assentar junto a si.*

<sup>189</sup> No original, *Gram Duque Cosme de Medecis.*

<sup>190</sup> Referência a *Michel Angelo*, forma como o nome do pintor aparece escrito no manuscrito original.

não abalasse todo o povo e fidalguia; e entre os artífices à porfia de quem havia de levar seu corpo até o depósito em Santa Cruz, convento de frades da observância de São Francisco. Esteve o depósito manifesto, e foram tantos os versos que cada dia amanheciam postos em seu louvor em todas as línguas, que seria coisa molestar ou feri-los.

Tratou-se das exéquias que se fizeram em São Lourenço, toldada toda a igreja de panos pretos, /f. 92v/ lados e pavimento, com muitas mortes, e histórias de sua vida em painéis, com grandes jeroglíficos, e dísticos latinos dos mais célebres homens que se achavam em Toscana. Em meio da capela maior, se levantou uma iça quadrada de vinte e oito braços de alto, com singular Arquitetura, com muitas histórias e estátuas, em que se esmeraram os mais famosos artífices. No alto dela uma Fama com uma trombeta de três bocas, significando a eminência<sup>191</sup> que tiveram as três Artes, Pintura, Escultura e Arquitetura. Aqui se adiantaram os engenhos em fazer tudo o que puderam em ostentar suas Letras. Orou por mandado do Grão-Duque Benedetto Varchi<sup>192</sup>, conhecido no mundo por suas grandes obras. Celebraram-se essas exéquias com grande fausto, e concurso, guardadas as portas por soldados da guarda; o qual aparamento mandou o Grão-Duque estivesse alguns dias para que o lograssem todos. Destas honras, versos, e oração fúnebre, se fez um observante e curioso livro que anda impresso.

Ordenou este príncipe que em sua santa cruz se /f. 93r/ pusesse seu corpo em seu sepulcro, e a Academia lhe fez uma artificiosa e grande urna, assentadas sobre ela três estátuas, em significação das três Artes em que foi eminente, Pintura, Escultura, e Arquitetura,

---

<sup>191</sup> No original, *eminente*.

<sup>192</sup> No original, *Benedicto Varchi*.

e sobre o qual havia de ter o melhor lugar, houve muitas diferenças nas Academias da Itália. Ultimamente se determinou o tivesse aquela que ele mais usou, e o teve a Escultura; e seu retrato de meio corpo em uma tarjeta com sua empresa. Tudo isto de mármore de Carrara excelentemente feito e fabricado.

Rafael de Urbino saía de sua casa acompanhado sempre de cinquenta discípulos da primeira nobreza de Roma e recusou casar com uma sobrinha do cardeal Bibliena, por esperar um capelo de cardeal, que lhe tinha prometido sua Santidade Leão X, em recompensa de sua Arte, e muito solicitava este casamento o Cardeal (como refere Vasari), porém cortando-lhe a Parca o fio da vida, não chegou a lograr a eminência. Teve ofício de cubiculário do papa e sua memória honrou a Santidade, com seu sepulcro /f. 93v/ em Santa Maria Rotonda<sup>193</sup> com este epitáfio que fez o Bembo.

*Raphaeli Sancio Johan. [ab] urbinat[e]<sup>194</sup>, pictori eminentissimo, veterumque aemulo, cujus expirantes imagines, si contemplaris naturae atque artis faedus, facile inspexeris. Julii II et Leonis X pont. maxim. Picturae, et Architecturae operibus gloriam auxit [A] XXXVI integer integros, quo die natus est, eo esse desbitit VIII. Idus Aprilis M.D.XX.*

*Ille hic Raphael, timuit quo sospite vinci,  
Rerum magna parens, et moriente mori.*

A Rafael Sanzio, filho de Giovanni Santi<sup>195</sup>, nascido nesta cidade (pintor eminentíssimo, êmulo dos antigos, cujas imagens sem vida,

Nasceu Rafael em uma sexta-feira santa do ano de 1483, e morreu em outra sexta-feira santa do ano de 1520.

Giorgio Vasari em *A Vida dos Pintores*.

---

<sup>193</sup> No original, *Retunda*.

<sup>194</sup> No original, *vrbinato*.

<sup>195</sup> No original, *João Sancio*.

se as contemplares, vereis nelas facilmente unida a natureza à Arte) deu fama às obras de Pintura e Arquitetura dos sumos pontífices Júlio II e Leão X. Inteiramente viveu 37 anos porque no mesmo dia que nasceu, em outro tal morreu, aos 6 de abril de 1520.

**f. 94r/** Aqui está aquele Rafael, ao qual temeu a natureza ser vencida se vivesse, e morreu acabando ele.

Pietro Cavallini<sup>196</sup> o honrou tanto Roma, que levantando-lhe sepulcro em São Paulo, lhe pôs este epitáfio:

*Quantum Romanae ae Petrus decus addidit urbi, pictura tantum dat Deus ipsi polo.*

Quanta glória acrescentou Pietro à cidade de Roma, tanta dá ele mesmo ao céu com a sua Pintura.

Leonardo da Vinci recebeu grandes favores de vários príncipes, e morreu nos braços do rei da França, Francisco I.

Andrea del Sarto<sup>197</sup> foi mui cabido com todos os senhores da França, recebendo grandes mercês deles, e do rei Francisco I.

Dello, pintor florentino, foi armado cavaleiro de espada dourada pelo rei da Espanha (não diz quem o Vasari, só diz foi no ano de 1421, reinando então em Castela o rei D. João II), tendo ido a Florença lhe deram a insígnia de nobre pedida por carta do rei, com **/f. 94v/** que foi recebido entre os cavaleiros; tornou da Espanha, onde morreu, e o rei lhe pôs um epitáfio desta maneira em seu sepulcro:

---

<sup>196</sup> No original, *Pedro Cavalino*.

<sup>197</sup> No original, *Andrè del Sarto*.

*Dello Cavallero Florentino, muy celebre en el Arte de pintor, fue honrado de la mano del rey de España, aqui yaze enterrado seyale la Tierra leviana.*

A Frei Giovanni da Fiesole<sup>198</sup>, da ordem dos pregadores, pintor florentino, pela excelência que teve em pintar, o papa Nicolau V lhe deu o Arcebispado de Florença.

A Antonello da Messina, celebraram todas as idades, por ser o primeiro que pintou a óleo, puseram em sua sepultura um epitáfio que em linguagem diz assim:

D[*eus*] O[*ptimus*] M[*aximus*]

Aqui jaz Antonello, pintor, honra grande de Messina e Sicília, não só por suas Pinturas, que foram valentes, senão por ser o primeiro que pintou a óleo na Itália, com que foi celebrado em toda a Terra, com grande veneração /f. 95r/ dos artífices primos.

A Baldassare Peruzzi<sup>199</sup>, pintor de Siena, honraram grandemente em sua vida, os seus patrícios, e toda Itália; e em sua morte seus epitáfios dignos de um príncipe.

A Pellegrino<sup>200</sup>, os de Módena deram honradíssima sepultura, com epitáfios agudíssimos.

A Girolamo da Treviso<sup>201</sup> estimou muito toda Itália, deram-lhe nome de honra do mundo, puseram-lhe em seu sepulcro um epitáfio com que o significaram.

---

<sup>198</sup> No original, *Frei João Fiesole*.

<sup>199</sup> No original, *Balthezar Perrucho*.

<sup>200</sup> No original, *Peregrino*.

<sup>201</sup> No original, *Jeronimo de Trebigi*.

Giovanni Bellini<sup>202</sup> foi tão estimado da senhoria de Veneza, que pedindo Luís XI, rei da França, a senhoria lhe mandou outro com nome de Bellini, estimando mais este pintor, que a amizade do rei.

Apresentando uma Pintura deste artífice os venezianos ao Grão-Turco Maomé II<sup>203</sup> ficou tão afeiçoado que pediu à senhoria lho mandasse; e com comprar a sua amizade esta senhoria com dinheiro para perpétua liga que tinha neste tempo, lho não mandaram; antes /f. 95v/ o enganaram como ao da França, mandando-lhe em seu lugar um irmão seu<sup>204</sup>, do qual dizia o Grão-Turco, que homem que com o pincel obrava tais coisas, tinha espírito mais que humano que o guiasse; e quando o quis mandar outra vez a Veneza o armou cavaleiro a seu uso, deu-lhe muita riqueza, e uma cadeia sua, com carta para o Senado em que lhe encomendava que o honrassem<sup>205</sup>; deu-lhe imunidade perpétua em todos os seus Estados, e a senhoria por cumprir a recomendação deste príncipe, lhe deu para ele e seus descendentes duzentos escudos de renda. Dele faz menção Ariosto, canto 33, segunda estância:

Andrea Mantegna<sup>206</sup>, pintor mantuano, foi estimado do marquês seu príncipe, e o armou cavaleiro de espada dourada sendo humilde o seu nascimento. Honrou-o muito o papa Inocêncio VIII.

Francesco Francia, pintor bolonhês, foi mui celebrado, e honrado de sua pátria.

---

<sup>202</sup> No original, *João Bellino*.

<sup>203</sup> No original, *Mahomet 2º*.

<sup>204</sup> No original, *hum seu irmão*.

<sup>205</sup> No original, *lhe encomendava o honrassem*.

<sup>206</sup> No original, *Andre Mantenha*.

A Guilherme Meda, pintor, lhe deram /f. 96r/ o priorado de Marselha que é muito rico em recompensa da Pintura.

A Benedetto Ghirlandaio<sup>207</sup>, famoso pintor de Florença, o rei da França lhe deu isenção de tributos em sua vida.

Cosme de Médici<sup>208</sup>, nomeado o Grande, foi pelo corpo do frade Filippo Lippi<sup>209</sup> pintor, à cidade de Espoleto, e sentiu muito não poder conseguir o traslado a Florença; contando-se porém com que Lourenço de Médici seu irmão lhe fizesse lavrar um mausoléu honorífico, ainda que sem o cadáver, cujas pedras com este epitáfio estão agradecendo este afeto:

*Marmoreo tumulo Medices Laurentius*

*Hic me concidit, ante humili pulvere tectus eram.*

Lourenço de Médici aqui me mandou cortar este túmulo de mármore, e antes dizso era eu feito de um humilde pó.

Grandes foram as honras que recebeu Ticiano do imperador Carlos V, como refere Vasari, e tanta a familiaridade que tinha com ele, que esta deu causa a ser motejado e invejado /f. 96v/ dos grandes de sua corte, enriquecendo-o com dádivas de grande soma, e ainda estas com a desculpa de não serem por paga de suas obras, pois sabia que não tinham preço.

Selim II, imperador otomano, pediu à senhoria de Veneza fizesse seu Patrício a Ticiano, por lhe ter retratado a Rosa Solimana;

---

<sup>207</sup> No original, *Bento Guirlandi*.

<sup>208</sup> No original, *Cosmo de Medicis*.

<sup>209</sup> No original, *Felipe Lipo*.

sendo; sendo este título naquela república de tanta autoridade, que em reconhecimento de seu valor, o deram ao duque de Sessa com selos de ouro.

O rei Henrique III da França passando a Veneza, o foi visitar, recompensa devida a sua Arte que o fez favorecido, e amado de todos os príncipes de seu tempo, e o imperador Carlos V, além das mais honras já ditas, o criou cavaleiro, e conde palatino.

Ridolfo em *A vida dos Pintores do Estado de Veneza* e Giorgio Vasari.

Tintoretto, pintor, foi honrado em vencer de sua senhoria com a Camanigacomia, que é uma roupa que somente a trazem os nobres e não outros; isto mereceu seu saber porque seu nascimento foi mui humilde. Que os bons pintores, e os bons poetas, são milagres da natureza, /f. 97r/ que nascem e não se fazem.

Possevino, *de picta poesis*, cap. 23.

*Proinde (diz Possevino) et bonos pictores miracula quaedam esse naturae, quae potius nascantur quam fiant.*

Jacopo della Quercia<sup>210</sup> em Siena, por ter feito as estátuas que estão na fonte da praça, por sua excelência, lhe chamaram Jacopo della Fontana<sup>211</sup>; eternizando nela de tal modo seu nome e Arte, que os cidadãos julgando-o digno de maiores honras, o armaram cavaleiro.

Baccio Bandinelli<sup>212</sup>, também escultor florentino, foi honrado com o hábito de São Tiago pelo imperador Carlos V. Está sepultado na igreja de Nossa Senhora da Anunciada, em uma capela, com uma imagem de Cristo crucificado feito de sua mão em pedra, e uma tarje com estas Letras:

---

<sup>210</sup> No original, *Domenico de la Cuercia*.

<sup>211</sup> No original, *Domenico de la Fuente*.

<sup>212</sup> No original, *Bachio Bandinelo*.

D[*eus*] O[*ptimius*] M[*aximus*]

*Bachius Bandinelo, divi Jacob eques sub hac servatoris imagine a se expressa cum Jacoba Donia uxore quiescit. A. S. /f. 97v/ MDLIX.*

Deus Optimus Maximus

Baccio Bandinelli, cavaleiro de hábito de São Tiago, descansa debaixo desta imagem de Cristo obrada por ele mesmo, com Jacoba Donia sua mulher. Ano da salvação de 1559.

Não só entre as nações políticas se estima a Pintura e seus professores, mais ainda entre os bárbaros os veneram e a premeiam, como conta Giorgio Vasari, que caminhando frei Filippo, o carmelita, à marcha de Ancona o cativaram os mouros, e levando-o [rasura] à Barbéria<sup>213</sup> tendo estado dezoito meses em uma masmorra, tomando um carvão retratou de sorte o mouro seu senhor, que visto e admirado, o tirou da prisão, e havendo-lhe feito algumas Pinturas, coisas de seu gosto, o mandou a Nápoles livre, e rico com muitas dádivas.

Vasari em *A vida dos Pintores*.

Sofonisba, cremonense, trazida à Espanha pelo duque de Alba, mereceu grandes prêmios de Felipe II, rei de Castela, e graves elogios de /f. 98r/ Pio IV, pontífice da igreja, por lhe haver apresentado um retrato da rainha, em cuja câmara estava esta Pintura, que não quis a natureza que só os homens fossem pintores, e senhores da Arte, no que a imitaram as suas três irmãs, Anna, Europa e Lucia, êmulas dos pincéis de Properzia de Rossi, que à Música e Escultura em que foi insigne, acrescentou a Pintura, em que se mostrou avantajada.

---

<sup>213</sup> No original, *Barbaria*.

A Diego de Romulo honrou o pontífice com um hábito de Cristo, admirando-se de ver um retrato de sua mão.

O rei de Fez escreveu ao rei Felipe II de Castela, lhe mandasse um pintor, a quem respondeu que na Espanha havia duas sortes e classes de pintores; uns vulgares e ordinários, e outros excelentes e ilustres (palavras que parece as havia lido em *Origines Contra Celsum*<sup>214</sup>, que fazendo distinção dos pintores, diz que alguns chegam com o pincel a fazer milagres. *Usque ad miraculum excellunt opera*), e outros da segunda classe eram razoáveis, e outras mãos /f. 98v/ e qual destes queria. Respondeu o mouro que para os reis sempre se havia declarar o melhor. Assim foi a Marrocos Bras del Prado, pintor toledano, e dos melhores de seu tempo, a quem o rei recebeu com honras extraordinárias.

*Origines Contra Celsus.*

A Rincón, pintor, deu o rei D. Fernando, o Católico, o hábito de São Tiago.

A Berruguete<sup>215</sup>, pintor, deu o imperador Carlo V a chave da sua câmara.

A Diego de Romulo, pintor, (o qual levou a Roma o duque de Alcalá vice-rei de Nápoles) deu à santidade de Urbano VIII o hábito de Cristo, e seis voltas de cadeia com uma medalha de seu retrato, e lhe fez muitas outras honras.

Peter Paul Rubens<sup>216</sup>, pintor celebrado da nossa cidade, por seu grande talento e Ciência mereceu ser eleito pelo rei de Castela

---

<sup>214</sup> No original, *contra Celso*.

<sup>215</sup> No original, *Verruguete*.

<sup>216</sup> No original, *Pedro Paulo Rubens*.

Felipe IV embaixador à majestade do rei da Grã-Bretanha Carlos I. A este fim partiu de sua pátria Antuérpia<sup>217</sup>, e chegado que foi a Madri o rei católico o armou cavaleiro /f. 99r/ e lhe deu o cargo de secretário de seu Conselho de Estado, do qual lhe fez passar alvará para ele e seu filho Albert<sup>218</sup> por seu falecimento. Enquanto assistiu em Madri copiou por mandado do rei os melhores painéis de Ticiano, com tenção de os mandar de mimo à Inglaterra ao príncipe de Gales (depois rei Carlos I), passou aquele reino a concluir a paz entre uma e outra coroa, e o rei que amava com extremo a Pintura, o recebeu na corte de Londres com horas particulares, fazendo-lhe mil carícias e nomeando-lhe o chanceler Cottington, para lhe receber as suas propostas e as examinar.

Concedida a paz a desejo dos povos, e à satisfação dos reis, católico e britânico, tomou licença para a despedida; o rei da Inglaterra lhe deu mostras de seu agrado, antes que partisse o armou cavaleiro (como o rei de Castela tinha feito na Espanha) e lhe ajuntou a suas armas um cunho das da Inglaterra, e sobre elas por timbre um leão, que é também dos reais, /f. 99v/ tirando em presença de todo o Parlamento alto a espada que tinha cingida que deu a Rubens, fazendo-lhe além disto dádiva de um rico diamante que tirou do dedo, e um trancelim das mesmas pedras de valor de dez mil cruzados; e enquanto assistiu nesta corte pintou para sua majestade britânica várias Pinturas, entre as quais foi o teto da casa das embaixadas no palácio de Whitehall<sup>219</sup> em Londres, que são nove painéis grandes, com figuras agigantadas por causa da altura da sala, de que é o assunto as boas ações do rei Jaime I<sup>220</sup>, como entrou na Inglaterra depois de se segurar do reino da Escócia, onde

Cavaleiro Baronete  
com nobreza a toda a  
sua descendência.

---

<sup>217</sup> No original, *Anvers*.

<sup>218</sup> No original, *Alberto*.

<sup>219</sup> No original, *Waital*.

<sup>220</sup> No original, *Jaques I*.

foi primeiro rei, antes que se unissem os dois reinos em uma coroa, coisa admirável de sua mão de que sou testemunha de vista.

Não somente tratou este negócio Rubens, mas outros muitos de importância; principalmente em Bruxelas, com a rainha mãe da França Maria de Médici<sup>221</sup> (em nome da princesa, mulher do príncipe Alberto) e Gastão João Batista, duque de Orleães, seu filho, irmão /f. 100r/ do rei da França Luís XIII; com Vladizlao, príncipe da Polônia; com o duque de Nurembergue e outros príncipes da Europa, os quais lhe eram mui afetos por sua Arte, e sua grande eloquência.

Tendo dado fim aos negócios dos dois reinos, voltou a Madri, a dar razão de sua embaixada, onde foi recebido naquela corte com todas as vantagens possíveis, de estima e de amizade. O rei católico o fez gentil-homem de sua Câmara, e o honrou com a chave dourada dela; e depois de ter feito os retratos da família real, ajuntaram suas majestades às honras que lhe tinham feito, bens consideráveis, e se partiu para Antuérpia, onde continuou várias obras para se colocarem em Madri; os panos de tapeçaria de ouro e seda que cobrem as paredes da igreja das Descalças Reais na mesma corte, com a história do triunfo do sacramento, dos quais fez a Pintura por onde se foram tecendo e imitando; e feitos eles entregou ao elemento voraz do fogo os padrões como o rei lhe tinha mandado; que é da boa e excelente /f. 100v/ tapeçaria que há, de que sou testemunha de vista dos quais há algumas cópias em várias partes, só de lã, mas com a diferença que vai de cópia a original.

Enviou juntamente por mimo para o hospital da sua nação flamenga em Madri um painel do martírio de Santo André, padrão desta nação, coisa superior em que ele se avantajou muito; até que

---

<sup>221</sup> No original, *Maria de Medicis*.

pagou o tributo à morte em sua pátria Antuérpia no ano de 1690, em idade de 64 anos, sepultado em uma sua capela na igreja de São Tiago com este epitáfio em seu túmulo:

D[*eus*] O[*ptimus*] M[*aximus*]

*Petrus Paulus Rubenius Eques Joannis cujus urbis senatoris filius,  
Steini Toparcha*

*H. S. E.*

*Qui inter eae terras, quibus ad miraculum,  
Excelluit doctrinae historiae priscae  
Omnium honorum artium et elegantiarum dotes  
Non sui tantum saeculi  
¶. 101r/sed et omnis aevi,  
Apelles dici merui;  
Atque ad Regum Principum virorum amicitias  
gradum sibi fecit.*

*A Philippo IV hispanarum indi arumque rege inter sanctiores  
consili scribas adscitus; et ad carolum magnae britanniae regem,  
anno CIO.IOCXXIX. Delegatus, pacis inter eosdem principes mox  
initae.*

*Fundamenta feliciter posuit.*

*Obit anno sal. CIO.IOCXL. Aetatis LXIV.  
Domina Helena Formentia vidua ac Lib.i, sacellum hoc aramque  
ac tabulam deiparae cultui consecratam, Memoriae Rubeniana  
L. M. poni dedicarique curarunt.*

Este epitáfio se vê na capela que sua mulher e seus filhos em sua memória na igreja de São Tiago de Antuérpia, como já disse, onde foi trasladado o seu cadáver da igreja de São João da mesma cidade, seu primeiro jazigo, que se vê também com este epitáfio elegante:

**f. 101v/** *Ipsa suos Iris, dedit ipsa Aurora colores,*

*Nox umbras, Titan lumina clara tibi;*

*Das tu Rubenius vitam, mentemque figuris,*

*Et per te vivit lumen, et umbra, color.*

*Quid te Rubeni nigro mors funere voluit:*

*Vivis, vita tuo picta colore rubet.*

*Deus, Optimo, Maximo.*

João Pedro Belori em  
*A Vida dos Pintores  
Modernos.*

Peter Paul Rubens, cavaleiro, filho de Juan Rubens<sup>222</sup>, senador desta cidade, senhor da terra de Steen, aqui jaz sepultado.

O qual dentre os mais dotes, em que com admiração se avantajou da história antiga, e em todas as Artes Liberais, e elegantes.

Mereceu ser chamado

Apeles:

Não só do seu século, mas ainda de toda a idade com que se fez amado dos reis, príncipes e senhores.

Felipe IV, rei da Espanha, e das Índias, o fez secretário de seu Conselho Privado.

---

<sup>222</sup> No original, *João Rubeñs*.

E o enviou por embaixador a Carlos I, rei da Grã-Bretanha no ano de 1629.

Pôs felizmente os fundamentos a par entre estes mesmos príncipes, logo principiada.

**f. 102r/** Morreu no ano de nossa redenção de 1640, de idade de 64.

A viúva dona Helena Forment<sup>223</sup>, sua mulher, e seus filhos, mandaram fabricar esta capela e altar, com este painel, consagrada à veneração de vossa majestade em memória de Rubens, e para alívio de sua alma.

Dos seus célebres estudantes, o que melhor soube, e mais o imitou, foi Antoon van Dyck<sup>224</sup>, pintor, discípulo de Rubens, e o que melhor reteve e penetrou os documentos de seu mestre, e soube suas máximas, e segredos científicos da Arte da Pintura, e lhe levou vantagem na ternura do colorido das carnes; recebeu grandes honras de Carlos I, rei da Grã-Bretanha; o armou cavaleiro, e lhe deu chave de sua Câmara; venerado de toda a corte e grandes do reino, onde faleceu.

A Diego Velázquez, pintor, deu Felipe IV, rei de Castela, o hábito de São Tiago, que é a primeira ordem naquele reino, e chave de sua Câmara. Esta honra perpetuou seu engenho **/f. 102v/** em um painel no palácio de Madri que serve de ornato a uma sala, com o retrato da imperatriz, filha de Felipe IV, e o seu juntamente.

Pintou-se Velázquez a si mesmo em pé com a capa traçada, e nela o hábito de São Tiago, e a chave preta na cinta, paleta com cores

---

<sup>223</sup> No original, *Elena Formencia*.

<sup>224</sup> No original, *Antonio Vandeik*.

na mão e pincéis juntamente em ação de se retratar, olhando a imperatriz, e a mão com o pincel aplicando ao pano; à sua mão esquerda, e outro lado do painel, se vê esta princesa menina em pé e umas damas junto a ela de joelhos entretendo-a; e um rafeiro grande que devia ser do palácio, assistindo obediente junto destas senhoras, que parece mais pincel de retrato de Velázquez, que da imperatriz.

Pietro Berettini<sup>225</sup> de Cortona, pintor, foi estimado de toda a cúria romana, príncipes da Europa, e pontífices de seu tempo. Sua morte causou com excesso geral sentimento em Roma; foi tão abundante de bens que para o aumento da Academia de São Lucas deixou<sup>226</sup> dez mil /f. 103r/ escudos. Faleceu em 1676.

Charles Le Brun, pintor, foi mui honrado do cristianíssimo rei da França Luís XIV e venerado de toda a corte. O rei lhe deu o foro de fidalgo para si e seus filhos até as últimas descendências, como se vê em seu alvará, e o armou cavaleiro do hábito de São Miguel, com doze mil libras cada um ano. Faleceu em Paris deixando a seus herdeiros quinhentos mil cruzados, com grande sentimento de toda a corte, principalmente do rei, por lhe faltar em seu reino um tão singular sujeito de tantas prendas, ciente na Arte da Pintura; fazendo-lhe grande falta o seu talento nas fábricas que dependem do Debuxo, a que assistia. Morreu em 1690.

Dose mil libras,  
fazem dois contos  
seiscentos e quarenta  
mil réis.

A Peter Lely<sup>227</sup>, pintor, honrou muito a majestade do rei da Grã-Bretanha Carlos II, armando-o cavaleiro, com chave de sua Câmara, e quinhentas libras esterlinas cada um ano. E a sereníssima rainha Dona Catarina, sua consorte, honrou sua casa

Quatro mil cruzados.

---

<sup>225</sup> No original, *Pedro Berretino*.

<sup>226</sup> No original a palavra se repete duas vezes.

<sup>227</sup> No original, *Cornelius Lile*.

indo a ela três vezes /f. 103v/ só afim de ter o seu retrato de sua mão, de que sou testemunha de vista estando em Londres em 1663, e assim mui frequentada de toda a corte, senhores, e senhoras ao mesmo fim; que tanto frequentam as casas dos pintores, tanto veneram a Pintura, e tanto estimam suas pessoas. Faleceu em 1683.

Cavaleiro Bernini<sup>228</sup>, escultor de sua santidade estimado, e venerado, não só dos pontífices de seu tempo, e cúria romana; mas ainda do cristianíssimo rei da França Luís XVII, que o mandou pedir ao papa Clemente X para lhe dar traça e emendar a Arquitetura do pórtico de seu palácio, o Louvre em Paris, e lhe fazer sua estátua, e retrato ao natural em mármore, para se vazar depois em bronze.

De ajuda de custo para a jornada lhe mandou o rei dar vinte mil libras enquanto não chegava a Paris, onde foi recebido com grandeza que este príncipe sabe merecer os homens de [e]ngenho, e semelhantes talentos; mandou-o conduzir ao palácio em coche da casa real.

São onze mil cruzados.

**f. 104r/** Feito o que desejava, e acabada a obra o premiou larga e Liberalmente e lhe fez honras dignas de sua Arte; voltando a Roma abundante de [local] e outra coisa, onde faleceu, ano 1882.

Juan Carreño<sup>229</sup>, pintor da Câmara do rei católico Felipe IV e Carlos II. Deu-lhe<sup>230</sup> chave dela, e fazia grande estimação de sua pessoa, e assim à mesma imitação os fidalgos de sua corte;

Quatro mil cruzados.

---

<sup>228</sup> No original, *Bernigne*.

<sup>229</sup> No original, *Joaõ Carrenho*.

<sup>230</sup> No original, *lhe deu*.

observando os grandes da Espanha das cadeira ao pintor de nome, em reconhecimento de sua Arte, e seu saber. Faleceu em 1679, pouco mais ou menos.

Cavaleiro Mattia<sup>231</sup>, pintor, na ilha de Malta o chegaram suas obras que fez no teto da igreja de São João, a lograr uma comenda, em satisfação de seu trabalho; e é digna sua Pintura de toda a veneração, a qual serve de ornato aos palácios de vários príncipes da Europa; e suposto que já velho não deixa de continuar a Pintura, não para se valer dela, pois sua comenda o sustenta com largueza, mas para como pobre de espírito, socorrer necessitados /f. 104v/ e dar o que possui pelo amor de Deus.

Benedetto Gennari<sup>232</sup>, pintor bolonhês, a majestade de Carlos II, rei da Grã-Bretanha, o honrou armando-o cavaleiro, chave de sua Câmara, e quinhentas libras esterlinas cada um ano.

O rei Jaime II<sup>233</sup> do mesmo reino, e a sereníssima rainha Dona Catarina o teve muitos anos em Londres por lograr as suas excelentes obras, que são muitas as que possui; e abundante de bens se partiu para Itália depois de sua majestade britânica vir para este reino de Portugal.

Não deixaram também os reis de Portugal de honrar e fazer estimação dos artífices desta Arte do Debuxo, dando hábitos de Cristo a Baltazar Álvares, a Afonso Álvares, a Nicolau de Frias, a Philippo Terzo, italiano, a quem o cardeal o rei Dom Henrique deu o hábito, e depois Dom Felipe II a comenda (este foi o que fez a

Gaspar Gutiérrez de los Ríos; notícia geral das artes, fol. 224.

---

<sup>231</sup> No original, *Mathias*.

<sup>232</sup> No original, *Benedicto Genaro*.

<sup>233</sup> No original, *Jaques 2º*.

Arquitetura do palácio que chamam forte do Terreiro do Paço) todos arquitetos, e alguns deles escultores, e outros pintores.

**f. 105r/** O afortunado rei Dom Manuel mandou ensinar a Roma um sujeito português, que chegado deste reino pintou para o mesmo senhor vários painéis que estão nos altares da capela real, e os com que se ornava a capela mor da igreja da Misericórdia desta cidade, os quais o pouco conhecimento tirou do retábulo, subterrando-os, e em seu lugar puseram [pó] dourado. Depois desta Pintura estar em seu lugar com aceitação devida [a tal] singular obra, o rei satisfeito da excelência com que executou a Arte em público a quis premiar deitando-lhe ao pescoço um colar de ouro, sinal de amor, estimação e prêmio.

A Gregório Lopes, pintor, deu o rei de Portugal o hábito de São Tiago como consta de sua sepultura em São Domingos de Lisboa na nave esquerda de frente da pia, que diz assim:

Aqui jaz Gregório Lopes, cavaleiro do hábito de São Tiago, pintor do rei nosso senhor e de seus herdeiros.

**f. 105v/** E pela letra que não é gótica parece ser feita a mercê pelo senhor rei Dom Sebastião, ou cardeal rei.

A Joseph de Avellar, pintor, fez mercê o prudente rei D. João IV do hábito de Avis de São Bento, declarando em seu alvará, a causa porque o honrava, que dizia assim:

Faço mercê do hábito de São Bento de Avis a Joseph de Avellar, por pintar o melhor do seu tempo, porque outros à sua imitação o sigam; folgava muito conversar com ele, na ocasião que pintou no palácio a casa dos instrumentos de Música; afresco, passando o rei

parte do tempo em o ver pintar morreu antes<sup>234</sup> de pôr o hábito no peito, não por negligência sua, mas por lhe faltar monarca pôr a parca lhe cortar o fio, e serem os bens que possuía [rasura] de pintor português e assim ficou desamparado da boa fortuna que esperava.

Entre os pintores portugueses, os que foram mais celebrados pela excelência de sua Arte /f. 106r/ e puderam ser premiados, e lograram muitas honras, deixando à parte os que seguiram a maneira gótica sem o estilo romano, são os seguintes:

Antonio Campelo, pintor, que seguiu em muita parte a escola de Michelangelo Buonarroti, assim na força do Debuxo, como parte do colorido; se bem já com outra inteligência no mexido das cores. Do qual se veem suas obras em Belém no claustro, e um painel de Cristo com a cruz às costas, prodigioso, que merecia outro lugar, e outro trato, que o que tem, e várias Pinturas suas em outras igrejas. Floresceu em tempo do rei Dom João III.

Gaspar Dias, pintor que floresceu no mesmo tempo pouco mais ou menos, foi gênio admirável, imitando muito a Rafael de Urbino, e Francesco Parmigiano<sup>235</sup>, aprendeu na Itália e foi mais delicado que Campelo nas suas proporções, de espírito superior, que parece respiram as suas figuras, e muitas se equivocam com o risco de Rafael. Entre muitos seus painéis, o de São Roque na sua capela na casa professa /f. 106v/ da Companhia de Jesus, desta cidade.

Vanegas, pintor, de espírito mui levantado em suas ideias, e no Debuxo mui correto. Assistiu sempre em Lisboa, sendo de nação castelhana. Seu primeiro exercício foi ser ourives; mas por ser

---

<sup>234</sup> No original, a palavra se repete duas vezes.

<sup>235</sup> No original, *Francisco Parmazano*.

grande debuxante, facilmente se fez grande pintor, provérbio que ele mesmo dizia: *Dadme lo debuxador, que yo te lo dare pintor*. Foram mui superiores suas obras, como é o painel grande do retábulo da capela maior da igreja de Nossa Senhora da Cruz, e outras muitas coisas; imitou muito a Parmigiano.

Diogo Teixeira fez coisas excelentes, parece aprendeu dos acima foi do tempo do senhor rei Dom Sebastião, que o privilegiou, e o senhor Dom Antônio, neto do rei Dom Manuel, o fez fidalgo de sua casa; suas obras estão em Nossa Senhora da Luz, juntas com as de Vanegas, e em outras partes.

Fernão Gomes, pintor, homem de bravo talento, e mui destro no pintar, com grande valentia e excelente Debuxo, foi discípulo de /f. 107r/ Bloedant Flamengo, fez admirações em suas obras, sei admirável painel, a Transfiguração do Senhor na igreja de São Julião, e o teto da capela mor do Hospital Real, e nas mais das igrejas Pintura sua.

Simão Roiz, pintor, homem de raro engenho, e mui fácil no pintar, aprendeu dos passados sua obra seleta, um painel do Nascimento no refeitório de Belém, e muitas mais.

Amaro do Valle, pintor excelente, com uma maneira italiana, muito vaga e doce; aprendeu em Roma, e lá era celebrado: imaginando o seria de sua nação, morreu em sua pátria [rasura] Lisboa, pobre e desvalido. Sua excelente obra a capela mor da igreja de Santa Marta que a ignorância desprezou; o painel da capela de São Lucas na Anunciada, e muita Pintura sua em [rasura] várias partes.

Afonso Sanches, insigne pintor, que floresceu em Madri, fez coisas admiráveis que se vê no Palácio do Retiro na mesma corte. [rasura] Copiou as coisas de Ticiano, que se equivocam.

**f. 107v/** Domingos Vieira, pintor, fez coisas excelentes com muita doçura, e modéstia, fidalguia e bom Debuxo; aprendeu dos passados, entendeu bem a Perspectiva como se vê no teto da capela mor da Anunciada afresco, o teto do Hospital Real invenção sua, e outras muitas coisas.

Este recebeu muitas honras no tempo de Felipe III e Felipe IV, rei de Castela, sendo chamado a Madri para pintar no retiro, onde tem casas admiráveis.

Francisco Nunes, pintor, foi de grande maneira, aprendeu em Roma, fez coisas excelentes, e com bom estilo; em sua pátria Évora há as suas maiores obras, e nesta cidade uns doze apóstolos de meios corpos.

Diogo da Cunha, pintor, que depois foi religioso da Companhia de Jesus, dizcípulo de Eugenio Cajés<sup>236</sup>, castelhano; aprendeu em Madrid, e coloriu mui bem; grande imitador do natural, mas pouco historiador; porém na imitação do natural, não soube colher dele o que só devia copiar; porque ainda aquelas **/f. 108r/** coisas que lhe nos mostra com graça, imitava sem escolha. Suas obras um São Diogo, e um Santo Antônio, que possui Duarte de Souza, correio-mor do reino, e outras muitas, e sobretudo mais excelente parte que possuiu, foi ser sepultado com opinião de grande virtude.

André Reinoso, pintor, foi mui naturalista, não seguindo a maneira de seu mestre Simão Roiz; mas imitando com mais acerto à

---

<sup>236</sup> No original, *Eugenio Caches*.

italiana, fez coisas admiráveis, de eterna viveza; se bem não teve também a melhor escolha do natural em algumas suas obras. Das excelentes na igreja de São Roque, a vida de São Francisco Xavier sobre os caixões da sacristia da parte direita e na capela do menino perdido, nascimento e reis, e um grande número mais.

Diogo Pereira, gênio raro, sempre se ocupou em incêndios, dilúvios, tormentas, noites, pastoris, vistas várias de países com gados, no que foi tão célebre neste gênio, como os mais peritos nas coisas de maior empenho; /f. 108v/ como o seu exercício foi sempre imitar desgraças, nunca chegou a ver a fortuna. Aprendeu de si próprio por mera inclinação: era Dom de Deus de que foi dotado, juntamente com alguma comunicação dos pintores de seu tempo; e merecem suas obras, muita veneração; porém o serem de português, lhe faz o maior dano.

Joseph de Avellar, pintor, homem de grande talento, discrição e gênio; o seu pintar foi mera curiosidade, com graça particular, adjunto ao exercício. Faltando-lhe os meios para os fundamentos sólidos da Arte, contudo pintou muito bem seu painel na igreja de São Roque do menino entre os doutores; foi honrado com o hábito de Avis, pelo seu saber.

Josefa de Ayala, filha de sevilhano, que nos países foi celebrado, principalmente os pertos deles. Imitou muito Josefa as coisas pelo natural, com muita limpeza e propriedade; mas porém com pouco /f. 109r/ afastamento por não entender bem a Perspectiva, e diminuição das cores.

João Gresbante, pintor, sujeito muito grande teve bom gênio, mas como floresceu no minguante da Pintura, queria seguir o que se lhe ditava o entendimento, porém faltava-lhe o sólido da pura

doutrina (por que seu mestre foi mui só menos) tudo era cansaço<sup>237</sup> nele, querendo fazer o que considerava nunca o que fazia; discursava mui fundo, e não lhe condizia o obrado com o imaginado; assim morreu moço, perdendo este reino um grande talento, e suas obras merecem grande veneração; do melhor na Capela Real, o Concílio de São Dâmaso e os mais; na Igreja da Madalena, o que cobre a boca da tribuna que são admiráveis, e outros muitos.

Marcos da Cruz, pintor, a puro estudo quis vencer o que o nascimento lhe não deu; porque o gênio não era grande; contudo fez por seguir o verdadeiro caminho da Arte, que este lhe faltou no princípio por falta de mestre que /f. 109v/ era mui só menos; penetrou o amassado das cores, e o afastamento das figuras, e mais coisas com entendimento; se bem na parte do Debuxo foi acanhado, e as ações frívolas; do seu tempo fazia parelha aos mais. Seu painel, o da Tribuna da Igreja de São Nicolau, e Capela Real; alguns em São Paulo.

Feliciano de Almeida, pintor, tinha gênio para acabar com grande paciência um retrato pequeno, tornando bem a parecença, mas na sua Pintura seguia a escola gótica sem excesso, e força de cores; enfarinhava muito a Pintura, porque suas sombras eram imperceptíveis, e pareciam seus painéis sem relevo; não sabia o valor das cores, nem o apartamento das figuras, nem a concordância do todo, por falta de Perspectiva. Assim seus retratos parecem superfície, o que devia parecer corpo relevado; contudo para o minguate da Pintura, era o que a necessidade aplaudia.

**f. 110r/** Não foram menos merecedores estes nossos portugueses, de serem aplaudidos, venerados, e honrados, como os estrangeiros

---

<sup>237</sup> No original, *cancassio*.

de que tenho tratado, sendo que mais louvor se lhes deve, e fizeram mais finezas na Arte que os passados; porque aqueles foram célebres, por muito exercício nas Academias, por muita honra que lhe fizeram os reis, por muito prêmio em satisfação de suas obras, e por grande louvor, e boa fama de todas as nações. E estes com pouco estudo por falta de Academias, sem agradecimento dos reis, com miséria por pouco prêmio, e com pouco nome pela pouca afeição, e limitado conhecimento que se tem da Pintura. Aqueles os príncipes os criaram dando-lhes o estudo necessário, estes seguiram seu gênio sem o fazer de um mecenas.

Tenho relatado o princípio da Pintura, sua antiguidade, sua excelência, partes dela, e monarcas que a exercitaram, e homens que receberam seus professores; mostrarei agora como o mesmo Cristo, Anjos, e Santos a executaram, descendo do Céu a esse fim, para que se verifique bem ser /f. 110v/ Arte Divina.

Santa Joana de la Cruz tendo pedido a seu esposo Jesus (persuadida de suas freiras) emendasse uma imagem de Nossa Senhora que tinha muito imperfeita para poder adorar por ela, a Mãe de Deus, que antes tirava a devoção às devotas, do que as movia, o senhor lhe concedeu esta graça aperfeiçoando aquela imagem; e há muito em que reparar, que para fazer isto, se vestiu Cristo de pontifical com majestade, e os anjos que o acompanharam formosíssima mente; de que coligiremos quanto se agrada Deus das imagens serem bem pintadas, e de que modo nós havíamos dizpor para pintar coisa em que há de ser adornado o mesmo, sua Bendita Mãe, e seus Santos, a quem toda a glória celestial estima e venera.

Fez Santa Teresa de Jesus pintar em Ávila na ermida da cerca do seu mosteiro de São José, a forma e maneira em que lhe tinha

Vicente Carducho,  
*Diálogos da Pintura.*  
*Dialog. 7, fol. 124.*

Vicente Carducho,  
*Diálogos da Pintura.*

aparecido Cristo Senhor Nosso atado à coluna, com uma muito grande chaga no /f. 111r/ cotovelo; a qual rasgadura como o pintor a quem a santa ia informando, e emendando, acha-se dificuldade em a fazer conforme a notícia que lhe dava; divertindo-se a outra parte, milagrosamente a achou pintada, e se venera esta Pintura maravilhosa naquele lugar.

O imperador Constantino Magno, depois de batizado tratou de edificar em Roma um suntuoso templo, que o papa São Silvestre lhe havia ordenado, e apareceu pintada na parede do templo a imagem do Salvador do mundo Cristo Jesus, pela qual lhe deu esta invocação, e já hoje se chama Basílica do Salvador; ainda que o seu nome é à lateranense.

Sucedeu a Ananias (que assim se chamava o pintor que mandou Agabaro, rei de Edessa na Mesopotâmia, a retratar a Cristo) que não podendo acertar o retrato, com tantas luzes e resplendores, milagrosamente imprimiu Cristo Senhor Nosso seu retrato no pano, e se pôs a caminho com ele para elevar ao rei; chegando a certa cidade esconde o retrato entre umas /f. 111v/ tábuas para fazer noite no mais escondido delas, e se viu o lugar cercado de resplendores; e acudindo a gente do prodígio, Ananias achou a imagem copiada em uma tábua, a qual ficou naquela cidade, e a original levou a Edessa, a Agabaro, que a mandou colocar em um nicho sobre a porta da cidade e publicar perto dela, que quantos entrassem lhe fizessem referência. Assim esteve até que um neto do rei lhe sucedeu, e sendo idólatra tratou de tirar aquela imagem dali. Soube o bispo que então era, e pondo diante do Santo rosto um ladrilho, de detrás uma acampada acesa, fez tapar o nicho com cal e tábuas; e assim esteve muito tempo, até que depois de quinhentos anos por revelação foi descoberta com a acampada acesa, e copiado o sagrado rosto no ladrilho. Levou-se a

Constantinopla, e se lhe dedicou festa nas Calendas de Setembro. São Paulo Ermitão sabendo desta relíquia, encarregou a Focio Patricio, que lhe tocasse outro pano e /f. 112r/ lh[e] mandasse, fê-lo Focio, e ficou terceira vez nele a imagem. A original está em Roma havendo-se copiado dela milagrosamente outra vez.

*Niceforus, lib. 2,  
cap. 7.*

Sucedeu a Lázaro, pintor, que mandando-lhe o imperador Teodósio cortar as mãos para que não fizesse imagens sagradas, depois fez milagrosamente muitas, que não há poder contra o de Deus.

*Eusebius, lib. 1, cap.  
12 et 13. De sua  
História Eclesiástica.*

A imagem da Anunciada em Florença na igreja dos religiosos Servitas, pintou na parede um devotíssimo pintor, no ano de 1252, e para isso dispôs alma e corpo com orações, disciplinas, e jejuns; confessou-se, e comungou (bem devidas prevenções para tal sagrado emprego) e quando chegou a pintar o rosto do anjo, disse em sua declaração que quase fora de si o pintou, levando e encaminhando o pincel e a mão, e outra superior. E quando chegou a querer principiar o da imagem de Nossa Senhora, feitas todas as prevenções, adormeceu com os pincéis na mão. Encheu-se a igreja de grande resplendor, e fragrância, ao que acudiram os frades e acharam o pintor em seu assento metido /f. 112v/ em um profundo sono, e aquele soberano rosto feito sem obra de artífice. Esta tem com particular e nunca imitada veneração, coberta com muitas cortinas ricas, e véus; e nunca se descobre se não é por ordem do Grão-Duque, à petição de algum grande senhor.

Querendo uma devota senhora, e muito amável de São Francisco de Paula ter o seu retrato, para consolação sua mandou a um pintor que lhe fizesse<sup>238</sup> um retrato seu; começou a obra o artífice, e

*Crônica de São  
Francisco de Paula*

---

<sup>238</sup> No original, *mandou a um pintor lhe fizesse.*

sucedeu que chegando à metade do corpo caiu subitamente morto, deixando a imagem do Santo principiada.

Aflita a devota senhora que tão consolada imaginava estar com a imagem a quem tinha singular devoção. Raro milagre? Que vendo isto o Santo foi visto descer do Céu, e tomando os pincéis e a palheta com as cores acabou o painel, e o emendou com suma perfeição; que o que se pode julgar deste caso é que o dito pintor não pintou a imagem do Santo com aquela devoção, e reverência que devia fazer.

**f. 113r/** São as Pinturas, o que o Demônio aborrece, por evitar a conversão à criatura, por meio de santas imagens, requerendo esta Arte um estudo cuidadoso, e um exercício contínuo, como disse Apeles, e assim o observava: pois por mais ocupado que estivesse não deixou dia algum que não debuxasse alguma coisa, para fazer hábito perpétuo, deixando em provérbio; nenhum dia sem debuxar.

*Apelli fuit alioquin perpetua consuetudo, nunquam tam occupatam diem agendi, ut non lineam ducendo exerceret Artem, quod ab eo in proverbium venit. Nulla dies sine linea.*

Plínio, *Lib. 35,*  
*cap. 10.*

Este há de ser o exercício das Academias, que é só o que aperfeiçoa o gênio para se fazer hábil no conhecimento do natural, seus movimentos, e músculos; que suposto tenha por mestre um sábio e cabal artífice para as regras, e preceitos, se aproveita mais da natureza para a imitar, que da maneira de que ele usa, servem os mestres para mostrar os caminhos, mas para reter e perceber mais os documentos **/f. 113v/** há de ser a continuação do natural, tendo-o sempre à vista para o copiar; como já disse.

*Pictores imitantur Arte naturam.*

É de São João Crisóstomo. O mesmo diz: Eu pompeio<sup>239</sup> famoso pintor, perguntando a qual dos Antigos seguia ele em sua maneira de pintar; respondeu apontando para uma multidão de gente; a esta natureza é que se há de imitar, e não ao artífice.

São João Crisóstomo  
na subscrição do  
Salmo 50.

*Audendi (diz Plínio) rationem coepisse pictoris eupompi responso. Eum enim interrogatum, quem sequeretur antecedentium, dixisse demonstrata hominum multitudine, naturam ipsam imitandam esse, non artificem?*

Plínio, lib. 34, cap. 8,  
nº 30.

Espero ver esta Arte nesta Corte sublimada, para que os grandes a sigam e lhe deem a estimação devida, prezando-se do seu exercício que não diminui os quilates de sua nobreza, mas antes faz luzir mais sua fidalguia; e é de Plínio que aos varões nobres enobreceu mais esta Arte.

**f. 114r/** *Mirumque in hac Arte est, quod nobiles viros nobili ares fecit.*

Plínio, lib. 34, cap. 8,  
nº 40.

Adquirindo mais a sabedoria, e prudência, que o ouro e a prata como ensina Salomão nos Provérbios.

*Posside sapientiam, quid auro melior est; et acquire prudentiam quia pretiosi er est argento.*

Provérbios, 16, nº 16.

*Finis Laus Deo.*

*Virgini quae Matri suae.*

**f. 114v/** Tradução do epitáfio de Rubens.

---

<sup>239</sup> No original, *O mesmo dis Eu pompo.*

A mesma Íris e a mesma Aurora vos deu as suas cores, a Noite as sombras, e o Sol as luzes claras. Vós, Rubens, dais vida e alma às figuras, e por vós vive a Luz, a Sombra e a Cor.

Por que razão, ó Rubens, vos envolveu a Morte em um negro luto, se estais vivo? Que a vida ainda vos dura, pintada com a cor rubicunda de vosso mesmo nome.

**f. 115r/ RESUMO**<sup>240</sup>

Definição da Pintura, e que é Arte Liberal e nobre. Partes que deve ter o perfeito pintor. Diferença dos pintores; e igualdade da Escultura com a Pintura.

Pintura é uma imitação de todo o visível; assim a definiu Sócrates, segundo Xenofonte por estas palavras:

*Pictura est imitatio et repraesentatio eorum quae videntur.*

E Vitruvius no seu primeiro livro deste modo, dizendo: Debuxo é uma certa e firme determinação, concebida na mente expressada com linhas, ângulos, e círculos, aprovados com a verdade.

Arte se entende de duas maneiras, a saber particular e geralmente; particular não compreende as Ciências; porém geralmente as compreende. Nesta significação se deve entender que chama Arte, Sêneca à Sabedoria; diz ele:

*Sapientia ars est.*

Nesta geral significação se deve /f. 115v/ entender o chamarem às Ciências do Direito e Medicina, Artes, o Jurisconsulto Ulpiano *in L. 1 ff. De inst. Et [iure]*. E o Grão-Médico e Filósofo Averróis. coll. cap. 6. O primeiro diz que o Direito é uma Arte do Bom e do Justo; e o segundo, que a Medicina é uma Arte efetiva, achada, com razão, e experiência.

---

<sup>240</sup> No original, *Resume*.

A geral definição da Arte (Segundo Cleantes), *vide apud* Quintiliano, *lib. 2, orat. c. 18*. Filósofo estoico é; uma faculdade e saber, que se encaminha a algum fim, e obra alguma coisa ordenadamente.

A definição particular (Segundo Aristóteles) *eth. lib. 6, cap. 4*. É um hábito do entendimento, que faz com certa e verdadeira razão naquelas coisas que possam ser de outra maneira, cuja definição tem este sentido; se diz hábito do entendimento, porque adonde o não há, não há Arte. Se diz que faz com certa razão; porque não basta para ser Arte ser hábito do contínuo exercício do entendimento, se não tem juntamente ordem, razão, e regras, por onde se consiga o fim a que se encaminha.

**f. 116r/** Arte é uma recopilação, e ajuntamento de preceitos e regras experimentadas; porque não é Arte aquela que por acaso chega a seu efeito. Assim o disse Sêneca, *lib. 4, Epist. 29*.

*Non est ars, quae ad effectum casu venit.*

As Artes Liberais que em grego, segundo Ulpiano *in L. 1. ff. de variis, et extraor. cognitionib.* E Galeno *in dicta exhortat.* Se dizem Eleutéreas, que é o mesmo que livres; se chamaram assim por duas causas; a primeira por ser Artes com que se exercita o entendimento; que é a parte livre e superior do homem. Disseram-se Liberais, a saber (como interpreta Marco Túlio, e Sêneca) *dicto lib. de studiis Liberali.* Artes dignas de homens livres. Por esta razão as chama Salústio *de bello iugurth.[sic] et de conivrat. [sic] Catili. in exordiis; bonas etiam appellat Tacit. Lib. 11, annal.* Artes do ânimo, que é o mesmo que chamá-las Liberais. Chamam-lhe assim mesmo Artes boas, não tendo por boa senão só a do entendimento e do ânimo. Por esta causa se moveu também Plínio

*in proemio, lib. 14, a dizer /f. 116v/ que estas Artes se disseram Liberais, a summo bono; entendendo por supremo bem só ao que reside no ânimo que é a parte livre, de onde tomaram o nome de Artes boas e Liberais.*

*Omnes [?] maximo bono Liberales dictae Artes, in contrarium cecidere, ac servitute sola pro fici coeptum etc.*

Todas as Artes que por ser de supremo bem se chamaram Liberais, vieram a ser o contrário, e aproveitar-se delas só os escravos, etc. Marco Túlio as chamava Artes de prudência, *lib. 1, offi.* Que é o mesmo que Artes de entendimento.

A outra razão por que se chamaram Liberais é que antigamente se permitia só aprendê-las os homens livres. Higino<sup>241</sup> refere *in lib. fabul.* que em Atenas era proibido aos escravos a Arte e Ciência da Medicina. Flávio Josefo, *lib. 20*, que na República Hebreia se lhes vedava saber a Jurisprudência. Plínio, *lib. 35, cap. 10.* de sua *História Natural*,<sup>242</sup> que por lei estava proibido na Grécia, que nenhum escravo aprendesse nem exercitasse as */f. 117r/ Artes do Debuxo.* Falando de Pânfilo, pintor famoso, por estas palavras.

*[Huius] autoritate effectum, deinde et in tota, Graecia, et cetera; e no fim; semper quidem honos ei fuit, ut ingenui eam exercerent, mox, ut honesti, perpetuo interdicto ne servitia docerentur.*

De autoridade deste se veio a publicar primeiro em Sicione, e depois por toda a Grécia, *et cetera.* Sempre teve esta honra que os

---

<sup>241</sup> No original, *Higeno.*

<sup>242</sup> No original, *de sua natural Historia.*

nobres a exercitassem, e depois deles a gente honrada e mediana, proibindo-se por edital perpétuo que não ensinassem escravos.<sup>243</sup>

Ofício Mecânico ou Arte Mecânica, se chamou assim não porque seja tão afrontoso como o vulgo imagina, porque pior lugar têm os ofícios tratantes e regatões, e pior é a ociosidade no homem; chama-se Mecânico porque estes ofícios se exercitam com o corpo. Mecânico na língua grega, entre outras significações, quer dizer coisas de exercício do corpo, obrado com a mão; chamam-se assim mesmo servis por duas razões, uma porque assim como as Artes se chamaram /f. 117v/ Liberais e dignas de homens livres, por consistir no entendimento, que é a parte livre e imperante do homem, assim também pelo contrário estas, se chamaram servis e dignas de gente sujeita, por consistir em forças do corpo; a quem Crispo Salústio *de Coniur. Cat. in exordio*. Chama parte servente; por estas palavras:

*Sed nostra omnis vis in animo et corpore sita est, animi Imperio corporis servitio magis utimur.*

Porém toda nossa virtude está posta no corpo e no ânimo, do império do ânimo devemos usar mais, que do serviço do corpo.

A outra razão por que se disseram servis é porque antigamente não eram vedados aos servos e escravos os aprendê-las, como se fazia nas Artes Liberais, por serem fundadas em atos do entendimento, permitida só aos livres. E é de Aristóteles 1 *Metaph. tex. 3*.

*Opera intellectus sunt libera, quia ab intellectu.*

---

<sup>243</sup> No original, *senão ensinassem Escravos*.

As obras do entendimento são livres, porque procedem do entendimento.

As Artes Liberais se diferenciam dos ofícios /f. 118r/ Mecânicos porque naquelas prevalece o entendimento ao trabalho das mãos e do corpo, que é o que assim disse Túlio, *Lib. 1, offic.* E de onde há maior prudência, a saber, maior parte do entendimento. E pelo contrário aqueles são verdadeiramente mecânicos, onde as mãos e o corpo têm maior parte no trabalho que o entendimento. Nas Ciências e Artes Liberais, ainda que nelas trabalhem as mãos e o corpo, nem por isso se chamam Mecânicas; como o sentiu Galeno, *in exhortat. ad bon. Artes.* Dizendo se podiam ajuntar as Artes do Debuxo, Pintura e Escultura, com as Supremas Liberais, que compreendem não só as Liberais pueris, mas também a Santa Teologia, a Jurisprudência, Filosofia, Medicina, e todas as mais absolutas, que os gregos chama também Eleutheras [sic]; chamando Liberal a Filosofia no lugar citado acima.

A Escritura Sagrada faz também distinção de ofício, que depende de forças de corpo, e da Arte, que seu principal ser é do discurso e do /f. 118v/ entendimento. Quanto a ofício Mecânico, o Profeta Isaías no *cap. 44, n° 12*, falando do ferreiro que obra com o malho e a lima, à força de braço; nomeando-o *faber*, ou oficial *Faber ferrarius lima operatus est in prunis, et in malleis formavit illud, et operatus est in brachio fortitudinis suae.*

E falando do artífice escultor mais adiante diz.

*Artifex lignarius extendit normam formavit illud in runcina; fecit in angularibus, et circino tornavit illud; et fecit imaginem viri quasi speciosum hominem habitantem in domo.*

O mesmo texto sagrado nos Atos dos Apóstolos, *cap.* 17, n° 29. *Sculturae et cogitationis hominis*. Da Arte da Escultura e da imaginação e diverso do homem. O que bem se verifica a diferença de uma à outra coisa, sendo o principal na Pintura, e Arte do Debuxo, atos do entendimento, executados depois com a mão.

De ordinário se diz são sete Artes Liberais, três que se ocupam nas palavras, e quatro nas quantidades. A saber a Gramática que ensina a falar e escrever puramente; cujas partes são Ortografia, Etimologia, Sintaxe e Prosódia. A Dialética que ensina de que modo se há de ensinar e aprender, disputar e arguir; cujas partes são a Invenção e o Juízo. A Retórica que é uma Arte que ensina a dizer com elegância para persuadir, e inclinar ao que se diz; cujas partes são a Invenção, Disposição, Elocução, Memória e Pronúnciação.

Das quantidades, a Aritmética, que considera a quantidade discreta; a saber o número absolutamente; cujo princípio é a unidade e o fim nenhum; a qual se divide em número igual e desigual, simples e composto, e em outras muitas espécies. A Música, que nos considera os números acomodados ao somido; a qual se divide em Harmonia, Rítmica, e Métrica; é a saber a Harmônica que pertence aos cantores; a Orgânica aos organistas e ministréis; a Rítmica aos músicos dos instrumentos de cordas; a Métrica aos músicos diversos. A Geometria que é uma Arte que se ocupa em considerar **/f. 119v/** a quantidade, cujas partes são três; Linha, Superfície e Corpo. A Astronomia, que se ocupa em considerar a grandeza e quantidade dos corpos celestiais, e figuras das estrelas.

Estas sete Artes são as que se chamam pueris, e esta palavra Arte e estudo Liberal, se entende particular e geralmente. (Enquanto ao

Direito é do mesmo modo; só em que há diferença é que se toma pela maior parte pelas Artes que são hábito do entendimento, e se exercitam na paz, sem compreensão alguma das Militares). Na particular significação esta palavra Arte Liberal não compreende as Artes e Ciências absolutas, senão somente as pueris.

Esta particular significação dá a entender Ulpiano Jurisconsulto *d. L. 1, de variis., et extraor. cog. et in L. [ambisiosa] [ff] de decret. ab ordine fac.* Fazendo distinção dos professores das Artes Liberais pueris, e dos das absolutas. A mesma particular significação segue o imperador Justiniano na inscrição /f. 120r/ do título *Codice de professoribus et medicis.*

É a saber dos professores das Artes Liberais, e dos médicos. Nesta mesma se entende o caso que o Jurisconsulto Juliano, *in L. qui filium [ff] [ubi] pupil. educar. deb.* Propõe falando de um tutor de uma menor em que mostra que o podiam obrigar por justiça os parentes dela, a que pagasse salário aos mestres, para que a ensinassem as Artes Liberais, que naquele tempo era costume aprendê-las as mulheres; porém não se deve entender das supremas. Nesta particular significação finalmente, se costuma tomar pelo direito canônico, como parece do que diz o papa Clmente, *Relatum 13, [insine] 37, distinct.* por estas palavras.

*Cum enim ex divinis scripturis integram quis et firmam regulam veritatis susceperit, absurdum non erit si quid etiam ex eruditione communi ac Liberalibus studiis, quae forte in pueritia attigit, ad assertionem veri dogmatis conferat.*

Havendo um tomado das divinas Escrituras, uma inteira e firme regra de verdade, não lhe será absurdo /f. 120v/ o aplicar alguma coisa da comum erudição, e dos estudos Liberais, que acaso

aprendeu em sua mesmice, para defesa da verdadeira doutrina. Isto é [?] à particular significação.

E quanto à geral, esta palavra, estudo e Arte Liberal, não só compreende as Liberais e pueris, senão também a Santa Teologia, Jurisprudência, Medicina e Filosofia, e a todas as demais absolutas, como o deu a entender Sêneca, *dict. Epistola* 88, chamando Lib. 1 a Filosofia; e assim mesmo se prova pelas histórias, Suetônio *in galba cap.* 5; e por muitas constituições do Direito dos imperadores Constantino, *in L. medicos C. de profess. et med. Lib.* 10. Diocleciano, Maximiano *in L. 1, cap. qui aetate vel profess. eod. Lib.* Teodósio et Valentiniano *in L. un. c. de studiis Liberal. urbis Romae, Lib.* 11, *et in L. un. c. de professoribus, qui in urbe Constantinopol. Lib.* 12. As quais se puderam ver.

As Artes pueris que são hábitos e exercícios do entendimento, são as sete que chamamos /f. 121r/ Liberais, e se dizem em grego Paideia, que quer dizer doutrina de moços. Por esta razão as chama Sêneca e Posidônio Artes pueris; o mesmo dá a entender Quintiliano, Lib. 1, c. 17, por estas palavras, exceto a sua Retórica a quem faz a mais suprema, como a profissão própria.

*In Geometria partem fatentur esse utilem teneris aetatibus agitari, namq. animos et acui et ingenia ad celeritatem percipiendi venire inde concedunt.*

Quanto à Geometria confessam ser uma parte útil para que as idades tenras se exercitem, porque diz que se aguçam os ânimos, e que dali vêm os engenhos a ficarem fáceis no aprender.

E mais adiante depois de haver falado da Música, Gramática e Geometria diz.

*Hactenus ergo de studiis quibus antequam [maiora] capiat puer instituendus est.*

Até aqui, pois, se há falado sobre os estudos, que se hão de ensinar aos muchachos antes que aprenda outros maiores.

O segundo gênero de Artes Liberais é o /f. 121v/ das supremas e absolutas, as quais se dizem assim: porque os antigos as aplicavam para toda a vida do homem; e porque as sete Artes que temos dito são princípios que servem de escada para subir a estas maiores (o que se costuma em Universidades) e assim diz Sêneca falando destas sete Artes. [*Pusilia*] *et puerilia sunt*. São estudos pueris, e de muchachos. E antes disto: *Tandiu in istis immorandum est, quandiu nil animus agere maius potest. Rudimenta sunt nostra non opera*. O tempo que se há de gastar nesses, é enquanto o ânimo está inábil para coisas maiores. São os nossos alicerces, porém não as obras. Como se dissera são os alicerces, porém não o edifício. No que dá a entender que as obras e o remate estão na Filosofia, e nas Artes supremas, e absolutas. A Geometria, Aritmética e Perspectiva, princípios são que têm maravilhosos fins, na Arquitetura, Pintura, Escultura, e nas demais Artes do Debuxo.

**f. 122r/** Para saber-se qualquer destas sete Artes Liberais, bem se vê as costuma alcançar o talento e capacidade de um muchacho; o que não serve dessa forma na Arte da Pintura<sup>244</sup>, Escultura, e mais Artes do Debuxo, que necessita de um gênio natural<sup>245</sup> e capaz de poder alcançar o que convém a se fazer consumado e perfeito,

---

<sup>244</sup> No original, *o que não serue de assim em a Arte da Pintura*.

<sup>245</sup> No original, *Genio e natural*.

científico e prático; não sendo cabal a vida do homem para penetrar os segredos desta Arte; tomando os documentos e doutrina largo tempo de um sábio mestre. Assim o mostra Plínio, *Lib. 35, cap. 10*, falando de Pânfilo pintor insigne, mestre de Apeles, por estas palavras.

*Docuit neminem minoris talento annis decem, quam mercedem et Apelles, et Melanthius ei delere.*

A nenhum ensinou por menos de um talento, e por tempo de dez anos, e isto mesmo lhe deu Apeles e Melânção, seus discípulos.

Filóstrato falando destas Artes do Debuxo dá a entender, se não chega ao fim delas, nem a vida do homem é bastante. Quintiliano o */f. 122v/* confirma com vários exemplos de Pintores e Escultores insignes, que suposto foram famosos, nenhum jamais chegou a todos os números que se requer para ser perfeitíssimo nelas.

Philon *Lib. 6 de sonm.* a iguala com a maior Ciência enfadado contra a ignorância. Diz ele: *et non admirabimur picturam, ut magnam scientiam?* E não admiraremos a Pintura como uma grande Ciência?

A Sagrada Escritura lhe dá o mesmo epíteto no Livro da Sabedoria, *cap. 13*, falando dos estatuários: *Et per scientiam suae artis figuret illud, et assimilet illud imagini hominis.* Que pela sapiência da sua Arte faz sua obra afigurada, e semelhante à imagem do homem; e tão semelhante que presumiu São Basílio *ad Amphiloc., cap. 18*, poder se equivocar a imagem do rei com o mesmo rei.

*Quoniam* (diz o Santo) *Regis etiam imago Rex dicitur, et non duo Reges*. Que suposto a imagem do rei se chame rei, não são dois reis.

**f. 123r/** Sócrates falando com o famoso pintor Parrásio diz: quem há que deixe de ver, o que depois de ter meditado, traçado e dividido todas estas formas, se canse o entendimento para executá-las, e pô-las por obra. Isto se vê em Xenofonte *de factis et dictis*, Sócrates, *Lib. 3*, Plínio falando dos professores destas Artes, *Lib. 34, cap. 8*, diz: *Digni tanta gloria artifices, qui compositis voluminibus condidere haec, miris laudibus celebrant*. Artífices dignos de tanta glória. Os que escreveram estas coisas nos livros, os celebram com maravilhosos louvores.

Falando da Pintura e da Escultura, Lourenço Vala, *in praefatione elegantiarum*, não lhe podem negar a sua excelência; sendo tão escrupuloso que aos juriconsultos, não lhes perdoa coisa alguma; diz ele: *Artes quae proximae ad Liberalis accedunt, pingendi, sculpendi, figendi, architecturandi, et cetera*. As Artes, da Pintura, Escultura, Estatuária, e Arquitetura, as quais são adjuntas às Liberais.

Sêneca com não conhecer por Arte Liberal **/f. 123v/** senão a Filosofia, tampouco se atreveu a metê-las no número das Mecânicas, a que chama vulgares. *Lib. de studiis Liberalibus ad Lib.*

O divino Platão, príncipe da escola acadêmica, *10 et s. de Repub.*, bem mostra em muitos lugares quão Liberais sejam estas Artes.

O grande<sup>246</sup> filósofo Aristóteles, 8, *polit.*, c. 1 *et sequentes*, claramente nos dá a entender que a Arte do Debuxo se tinha por Liberal em seu tempo, pois a ajunta com as outras Artes Liberais. Plutarco, *Lib. de audiend. poet. et Lib. de gloria Athen. et in vita Arat. aliisq.; pluribus in locis*. Também o significa em bastantes partes, falando da Pintura. Suetonio *in Nerone*, que o sejam o teste fica assim mesmo; pois tendo excluído das Liberais a Música, que é uma das sete, na vida do imperador Calígula, falando depois de Nero, e dos estudos Liberais que aprendeu, ajunta a eles a Pintura e Escultura por estas palavras:

*Habit et pingendi fingendiq; maxime /f. 124r/ non mediocre.* Teve principalmente nas Artes do Debuxo, Pintura e Escultura grande saber e estudo. Túlio e outros graves autores, que grandes louvores não dizem destas Artes? Pois que dirá Filóstrato, autor insigne? *in prin. Iconi*. Particularmente entre outras palavras diz estas:

*Quicumque; picturam minime amplectitur, non modo veritatem verum et eam, quae ad poetas perninet injuria afficit sapientiam. Eadem enim est utriusque ad Heroum, tam species, quam gesta intentio.*

Todos os que não amam a Pintura não somente fazem agravo à verdade, senão também à sabedoria que pertence aos poetas. É o fim e intenção de ambas estas Artes o mesmo; assim para significar os feitos dos homens heroicos, e valorosos, como para pintar suas figuras e retratos.

Usavam em Roma dois gêneros de conhecimentos de causas, um ordinário, outro extraordinário; ordinário quando os pretores as

---

<sup>246</sup> No original, *Gram*.

remetiam a juízes pedâneos (são os de quem se apela); extraordinário /f. 124v/ quando os mesmos juízes conheciam das causas, sem as remeter; e assim extraordinariamente se conhecia das causas dos professores da Pintura e Debuxo, não estando sujeitos aos pedâneos. Isto prova a Imperial Constituição dos imperadores Valentiniano e Graciano. *L. Picturae C. Theod. de excusat. artificum, Lib. 13.*

A Invenção e origem das Artes Liberais saiu da Grécia, de que depois se aproveitaram os romanos, como o dá a entender Ulpiano Jurisconsulto. *D. L. 1, de variis et extraord. cog.* dizendo: *Liberalia autem studia accipimus, quae Graeci [Eleuthera mathemata] appellant.*

Por estudos Liberais entendemos o que os gregos chamam Artes Liberais, e doutrinas Liberais. E se na Grécia se recebeu o Debuxo e a Arte da Pintura no primeiro lugar das sete Liberais, não sou demasiado em dizer que estas Artes devem de ter o melhor lugar que elas. Que isto seja assim. Plínio o refere, *Lib. 35, C. 10., natural. Hist. /f. 125r/* falando de Pânfilo, mestre de Apeles.

*Et [huius] autoritate effectum est Sycione primum, deinde et in tota Graecia, ut pueri ingenui ante omnia graphicen, hoc est picturam in buxo docerentur, recipereturque ars ea primum gradum Liberalium.*

De autoridade deste veio ensinar-se antes de outra coisa aos moços nobres, em Sicione e depois por toda a Grécia, a Arte do Debuxo, debuxando sobre tábuas de buxo, e a receber-se esta Arte no primeiro grau das Liberais. E aos varões nobres, os enobreceu mais esta Arte do Debuxo, como diz o mesmo Plínio, *Lib. 34, cap. 8.*

*Mirunque in hac Arte est, quod nobiles viros nobiliores fecit.*

Dando nobreza aos artífices que a exercitam, e têm prendas para poder serem mestres dos vindouros. É do mesmo no *Lib. 35, cap. 1*; *et illos nobilitante quos esset dignata posteris tradere*. Arte só digna de a exercitarem os príncipes, quando a natureza não se mostra<sup>247</sup> com eles pródiga, ficando incapazes do estudo das Ciências; suprimindo esta da Pintura a falta que lhes /f. 125v/ fazem aquelas que devia saber para ser perfeito; o que se observou entre os romanos, como se vê em Plínio, *Lib. 35, cap. 4*. Que Quinto Pédio neto de Quinto Pédio que foi cônsul e alcansou triunfo; foi deixado por herdeiro do ditador César, juntamente com Augusto; este que Pédio nasceu mudo, e por conselho de Messala, orador de cuja família era ao avô do menino Pédio, quis o ensinassem a pintar, do qual parecer foi também o imperador Augusto. E havendo luzido muito nesta Arte morreu moço. As Artes Liberais a quem Marco Túlio chama Artes da prudência, que vem a ser o mesmo que Artes do entendimento, fazem seus professores honrados, generosos, entendidos, e de boa e branda condição, como o canta Ovídio nestes versos:

*Artibus ingenuis quarum tibi maxima cara est,  
Pectora mollescunt asperitasque fugit.*

E o mesmo mais adiante:

*Adde quod ingenuas didicisse fideliter Artes,  
Emollit mores, nec sinit esse feros.*

---

<sup>247</sup> No original, *quando a Natureza se não mostra*.

**f. 126r/** Com as Artes Liberais de que tens tão grão cuidado, se abrandam os corações para os bons costumes, e se desterra a dureza para a brandura.

Acrescenta que haver aprendido com fidelidade as Artes Liberais, abranda e emenda os costumes, e não os deixa ser ferozes, e bestiais.

Donelo faz mais excelente a Arte da Pintura que a escritura, *Lib. 4, comment. iur. civil., C. 26* por estas palavras: *Non pretium tantum picturae spectandum, sed maxime excelencia artis quae nunquam in scriptura tanta esse potest, ut sit cum pictura conferenda.*

Não se deve atentar somente à estimação da Pintura; mas a sua grande excelência da Arte; a qual excelência nunca teve a Escritura, para que seja comparada com a Pintura.

E é certo se compreende, e fica mais na memória o instante em que se vê a Pintura, que o que se lê na Escritura, por muito tempo ficando menos presente e menos retidas as coisas consideradas **/f. 126v/** que as vistas. Pelo Direito se procede o mesmo que diz Donelo, pressupondo Caio Jurisconsulto, *L. quae ratione [ff] literae [ff] de acquir. rerum. dominio.* Que tudo o que se faz e obra sobre a coisa alheia, não há de ser o que se obra do que a faz, senão do senhor da coisa sobre que se fabrica; entendendo-se esta lei na Escritura e ao contrário na Pintura.

*Si in artis [membranisve] tuis carmen vel historiam, vel orationem scripsero, hujus operis non ego, sed [?] dominus esse intelligeres.*

E mais adiante, *sed non ut literae chartis [membranisve] cedunt etiam solent picturae tabulis cedere; sed ex diverso placuit tabulas picturae cedere.*

Se em vossos papéis ou pergaminhos escrevo algum verso, história, ou oração, desta obra que fiz, não se entenderá ser eu o senhor dela, senão de quem é o pergaminho<sup>248</sup>.

Mas não como as Letras, e o que se escreve que pertence e se faz do senhor do papel ou pergaminho, se faz o que se pinta em tábuas alheias /f. 127r/ pertencentes ao senhor das tábuas, antes pelo contrário está constituído que das tábuas ainda que sejam de outrem, fique senhor delas o que fez a Pintura.

E Justiniano nas suas *Instituições*, *Lib. 2, titul. 1*, nota 39. Livra também a Pintura da sujeição do senhorio, do senhor da coisa sobre que se pinta; por estas palavras: *Ridiculum est enim Picturam Apellis vel Parrasii in accessionem vilissimae tabulae cedere.* Que seria ridícula coisa ficar cedendo a Pintura de Apeles ou de Parrásio a uma vil tábua sobre que foi pintada.

E *Origines contra Celso*, fazendo distinção dos pintores diz: *usque ad miraculum excellunt opera.* Suas obras se avantajam com admiração e prodígio. Tanto Isidoro em um aforismo breve diz da Pintura que se parece aos corpos verdadeiros, *Lib. 19, orig. Sunt quaedam picturae quae corpora veritatis excedunt.* Tenho mostrado que a Pintura é Arte, e Arte Liberal científica, /f. 127v/ e uma entre as supremas. Resta agora mostrar de que Artes se serve o pintor para ser cabal e científico, para que goze com justa causa a nobreza de sua Arte, porque só o uso da Arte não é Arte, como

---

<sup>248</sup> No original, *senão vos de quem he o pergaminho.*

assim o uso da Ciência não é Ciência; mas porém é necessário possuir e saber a Arte e a Ciência, para ser consumado em uma e outra.

Há três sortes de sujeitos que se intitulam pintores; os do primeiro grau são os que pintam imitando a natureza em uma superfície plana, por meio de linhas, luzes, e sombras; sobre pano, tábua, cobre, pedra, parede, papel, pergaminho e vidro; com óleo, com cola, com goma, e com água, os objetos que se apresentam; imitando pela Ciência de sua Arte, um corpo relevado, um país basto de arvoredos, e uma distância afastada. Servindo-se para a perfeição da sua obra, da Geometria, principal fundamento da Arte do Debuxo, para perfeitamente conseguir seu fim. Assim o testifica Plínio falando do célebre pintor /f. 128r/ Pânfilo por estas palavras.

*Ipse macedo natione, sed primus in pictura omnibus literis eruditus, praecipue arithmeticae, et geometricae, sine quibus negabat Artem perfici posse.*

Foi de nação macedônio, porém o primeiro que na Pintura soube todo o gênero de Letras, e Artes, e particularmente a Geometria e Aritmética, sem as quais negava pudesse ser perfeita a Arte do Debuxo e Pintura.

Sendo a Geometria o fundamento para a Perspectiva e Arquitetura, considerando a quantidade de suas partes, que são linha, superfície e corpo, nas figuras geométricas.

Da Perspectiva para considerar e pôr em regra o plano do painel, a diminuição longitude, latitude, e altitude, nos cinco termos de que consta o painel (vem a ser as cinco léguas que alcança a vista

sobre a terra) a sua diminuição, o ponto principal da vista, que é o raio visual, que principia da [mínima] do olho do que olha, e acaba e se termina no horizonte. A linha térrea, que é a que se considera /f. 128v/ passar pelas plantas do que olha, e se termina [rasura] em um e outro lado do painel, paralela à linha horizontal, na altura do que olha. O ponto da distância que é a longitude que há do que olha ao objeto que se vê; principiando esta linha nele, e terminando no horizonte; esta é a que forma as diminuições e escorços, das partes, e do todo; das partes aquelas que se diminuem de sua verdadeira grandeza na aparência; do todo, dos corpos, das cores, das luzes, e das sombras, em todo o painel.

Da Arquitetura, para saber com acerto as cinco ordens dela, Toscana, Dórica, Jônica, Coríntia e Composita; diminuindo a Perspectiva do mesmo modo todas estas, servindo-se das três primeiras em sítios mais inferiores e baixos, e das duas últimas nas partes mais superiores e levantadas, usando delas com discrição. Atentando à medida certa de cada parte, com o todo de cada ordem; sendo diferente assim /f. 129r/ nas partes como no todo cada uma destas ordena.

Da Simetria, para a medição do corpo humano, e dos animais, proporcionadas suas partes ao todo conforme a melhor proporção; com diferença de uma figura a outra, assim na idade como na variedade, e na diferença dos sexos.

Ao busto corpulento como um Hércules, o gentil delicado como um Adônis, e formosa<sup>249</sup>, perfeita como uma Vênus.

A Anatomia para saber com acerto o movimento dos corpos, ofício dos ossos, e sítio das juntas; a forma deles, e o número; o

---

<sup>249</sup> No original, e a *Fermeza*.

movimento dos músculos, e nervos, sua grandeza, e união; escolhendo da natureza o melhor, ajustado com as lições dos antigos gregos e romanos; estudando-a com um continuado exercício; porque aqui consiste o principal fundamento da Arte do Debuxo.

Aqui serve a Fisionomia, para dar a conhecer a paixão do afeto da alma; as feições e a postura que o representa; o efeito da idade /f. 129v/ conforme o calor natural. O colérico que o pareça em partes, e feições, em corpo e postura, em cor, e em sinais que produz a natureza; e assim dos mais afetos. Que o seu vestir lhe seja próprio; mais ligeiro sendo moço, por causa de maior calor, mediano sendo mais homem; pelo temperamento da idade. Mais grosso e enroupado sendo velho; por causa da friúra dos anos e falta de calor. O sexo feminino com menos roupa, mas com a mesma consideração nas idades.

Da História, para o ajustado, e certeza das histórias sagradas, e humanas; fábulas, e ficções; trajes, usos gritos de todas as nações do orbe.

Da Filosofia ou Física; para considerar a mudança das cores de seu ser natural, o aumento e diminuição das luzes, e sombras, reflexos de uma e outra coisa; porque as cores perdem a sua cor própria pelo reflexo de outra que se lhe opõe; causado da luz que afere; participando uma de outra. A simpatia, /f. 130r/ e a antipatia das mesmas, umas com outras, para fazerem entre si união, e não perturbarem o raio visual da vista, que manda a ela o objeto de toda a obra do painel; e umas cores serem em si mesmas, mais vivas e mais fortes na cor que outras; e umas poderem ser colocadas nas figuras mais chegadas à vista, e outras, nas mais distantes; umas puras, e outras mescladas. O aumento, e

diminuição das luzes, que se ofuscam e se confundem mais, quanto mais se afastam da vista, indo se multiplicando o ar nebuloso entre um, e outro corpo, ficando sua longitude menos aparente; assim na grandeza como na luz, na sombra, e na cor. O como se formam os reflexos, por causa que ferindo o raio de luz em um corpo, essa mesma luz se comunica ao outro em que reflexiona<sup>250</sup>, com mudança de uma, e outra; principalmente entre corpos luzentes; ou um luzente oposto a outro opaco; sendo nestes últimos o reflexo menor, pela desigualdade dos corpos; e as sombras que /f. 130v/ perdem sua força em sua maior distância, indo se diminuindo sua denegrição; por causa do ar oposto entre um, e outro corpo; causa que faz parecer os montes mais distantes (sendo da mesma cor da terra) de cor azulada pelo ar entreposto, e fraqueza do nosso raio visual.

O sítio em que se vê melhor os objetos, sendo o ar, sendo a terra, sendo a água. Porque os que se veem no ar se divisam melhor por ser a área mais luzida, e transparente; e ficarem mais chegados à região do ar, que por sua natureza é mais quente que úmido, e disseca os vapores que sobem da terra. Na terra e partes mais baixas, por que os vapores que saem dela causados da umidade, impedem o raio visual, a lograr bem os objetos por causa de sua densidade<sup>251</sup> que exala pelos poros da mesma terra; sendo de sua natureza fria e feia.

Na água, porque se divisam melhor que na terra, e menos que no ar, por causa que a mesma água desfaz e une a si por sua friúra e muita umidade, o mesmo vapor que está exalando.

---

<sup>250</sup> No original, *reflexea*.

<sup>251</sup> No original, *grocidão*.

**f. 131r/** E da Música, para a concordância, e união das cores em toda a obra do painel, assemelhadas às vozes; porque muitas vozes diferentes fazem uma só união aos ouvidos, e na Pintura muitas cores várias devem formar uma só união à vista. As vozes dizsonadas perturbam os ouvidos, e as cores colocadas, e empregadas no painel fora de seus lugares, desinquietam, e fazem trêmulo o raio visual dos olhos, ficando sem sossego. Os instrumentos na Música, servem de assento às vozes, e de as unir em brandura; como assim na Pintura, o campo de um painel ou o fundo que fica detrás da obra dele serve de união às figuras; soando mais as vozes que os instrumentos, e do mesmo modo, ficando mais próximos à vista os primeiros e principais objetos na Pintura, que aquelas coisas que lhe servem de fundo ou campo nesse painel.

Na Pintura se vê sombra forte, sombra branda; – luz, e luz mais viva, reflexo /**f. 131v/** mais claro, e reflexo confuso. Na Música pela sombra forte, o contrabaixo; pela sombra menor, o tenor; pela luz, o contralto; pela luz mais viva, o tiple, e pelos reflexos, os instrumentos.

Com luzes, sombras, reflexos, criou Deus Nosso Senhor o mundo. Sombra forte; *et tenebrae erant super faciem abyssi*. Sombra branda; *factunque est vespere et mane*. Luz; *fiat lux et facta est lux*. Luz mais viva; *luminare maius ut praeesset diei*. Reflexo claro; *luminare [?] ut praeesset nocti*. Reflexo confuso; *et stellas*. Tudo é do Gênesis, *cap. 1*.

Este é o estudo do pintor com muita especulativa nestas Ciências e Artes, exercitando-se em debuxar pelo natural, e estátuas perfeitas; o qual sobre uma superfície plana, medita, considera, retém, e obra; formando como do nada os objetos, fingindo corpo dando-lhe alma em suas ações; enganando a vista e imitando a seu

Criador, sendo um **f. 132r/** remedo da mesma natureza. *Simia da Natureza* chama Natal Comes, *Lib. 7, mitholog., cap. 16*, à Pintura. *Ipsam picturam omnium bonarum artium alumnam et simiam inaturae*. E o que não é corpo pelo discurso, e pela Ciência de sua Arte, engana a vista, e parece respirar.

Todo este estudo requer o sábio espírito pintor, para se fazer ciente nesta Arte, e produzir obras seletas, e de grande nome que fiquem por exemplares aos vindouros, e por competência aos passados. [rasura] Tendo feito hábito e uso em todas estas Ciências e Artes, deve o pintor ficar com devido conhecimento para a obra que deve fazer; supondo o seu talento, é capaz para formar uma boa ideia, a dar a execução por este meio; formando-a primeiro com a mente.

[Artes] potenciais da alma, os seus aposentos são na cabeça, a memória na parte da nuca, o entendimento no meio, e a vontade ou imaginação, na parte da testa.

**f. 132v/** A imaginação representa e forma a composição de toda a obra que há de compor o painel que se quer pintar, deste aposento passa o representado ao do entendimento para se apurar com o discurso, neste se examina, admitindo o bom e mais acertado, e excluindo o não e pouco conveniente. Estando este painel intelectual, ou esta invenção aprovada, passa ao aposento da memória para nele ficarem retidas as espécies, e se dar a execução por mão do artífice praticamente, copiando materialmente o que se está vendo intelectualmente. Executando-o e pondo-o por obra, sobre papel, pano, ou tábua; com lápis, com aguada, de branco e preto ao lio, ou com cores; que é o que se chama amostra.

Serve esta amostra de guia para se obrar um painel grande<sup>252</sup>, tomando dela o essencial e o todo da invenção; considerando e examinando depois o Debuxo das figuras, ajustado pelo natural, assim nas posturas ou atitudes, /f. 133r/ forma das roupas e dobras, bondades e formosura dos rostos, e colorido de tudo junto; sempre escolhendo o melhor do mesmo natural para a perfeição da obra, examinando a Perspectiva e Arquitetura na sua distância, e regras, a simetria em sua proporção, a anatomia no seu ser verdadeiro; a fisionomia nas ações próprias, a Física ou Filosofia nas luzes, sombras, e colorido, e a Música para a união e concordância de tudo junto. Este é o estudo que hão de ter os pintores práticos regulares científicos, que são os do primeiro grau como tenho dito.

Os do segundo grau são aqueles que não possuem mais que uma só prática, e pintam<sup>253</sup>, copiando estampas várias sem acrescentar mais que o colorido das cores, com que as diferenciam do branco e preto de que elas são; fazem estes o mesmo que um discípulo, quando copia obras ao lado da letra de seu mestre, seguindo o que o discurso /f. 133r/ e talento alheio fez, e inventou; não tendo capacidade para de si próprio fazer um semelhante.

Os do terceiro grau são os que pintam ou estofam as imagens de Escultura, fingindo e imitando sobre ouro brunido, brocado bordado, tela, e primavera; e se chamam estofadores no obrado estofado; derivado este nome da palavra *estofe*, que em língua francesa inclui toda a sorte de seda lavrada e listrada, juntamente algumas de lã. Nesta Pintura não se requer tanta Arte como na do primeiro grau, mas contudo aquele que tiver mais notícia, e for debuxante imitará as coisas mais ajustadas ao natural, e à Arte, fazendo com mais acerto os brocados, telas, primaveras, grutescos,

---

<sup>252</sup> No original, *o painel em grande*.

<sup>253</sup> No original, *e uza de pintar*.

encarnações, e colorido das roupas; semelhando tudo com propriedade ao natural, por causa do conhecimento das Ciências e Artes que tenho relatado, devem saber os do próprio grau. E o que não /f. 134r/ tiver esta notícia obrará sem acerto, e sem consideração; sendo nele só um uso e não regras da Arte; este não pode ser chamado pintor científico, porém somente pintor prático, por lhe faltarem as regras e preceitos para ser prático regular, ficando em grau de pouco mais que dourador.

Há outros a que o vulgo chama pintores sem o serem, os quais se devem somente intitular douradores; porque o dourar não consiste mais que em uma regra geral, e um uso sem discurso do entendimento no que obram. Sendo o mesmo fazer qualquer obra limitada que uma de grande fábrica, porque não chegam a discursar, nem se fundam em regras cientes, mais que segundo somente um exercício cotidiano; pois chegando a fazer uma obra bem dourada estão suficientes para fazer outras muitas pelo mesmo [estilo] com que obram esta. O seu maior estudo consiste que o aparelho seja bom, para que o dourado ache o assento brando /f. 134v/ e se bruna com doçura e deite bom lustre; liso e não tapado nos fundos, para ficar com asseio; dourado limpo sem manchas (que se chamam aguadas) para ficar perfeito; bem brunido sem ser roçado, que é molestado com a pedra de brunir; o ouro sem fogos; que são partes limitadas que ficam sem lustro, e parecem manchitas; para ficar resplandecente. Estes douradores vão só de uma Mecânica, e não de Arte; tendo usurpado o nome de pintor que só se deve aos que tiverem a Arte do Debuxo, fundamento da Pintura, sendo o seu de douradores, ou seja, de brunido, ou de mate sobre mordente ao lio.

Neste mesmo entram também aqueles que dão cores às janelas e portas, e outras coisas semelhantes de uma só cor, sem forma de

Debuxo. E assim mesmo aqueles do segundo e terceiro grau; os do segundo são os que pintam os painéis tão disformes que é em vitupério das imagens a /f. 135r/ enormidade das figuras, causando mais horror que devoção, e tudo o mais sem forma nem regra, por causa de sua ignorância e mero atrevimento; que parece vem de molde o que disse um Antigo, e se usava por provérbio que não há quem tenha mais ousadia que um mau pintor, e um mau poeta que não conhecem a sua ignorância.

*Illud apud veteres fuit unde notabile dictum,  
Nil Pictore malo securius atque Poeta.*

Os do terceiro grau são os que pintam as imagens de Escultura tão sem forma que sucede sempre a estes, sendo a Escultura boa e excelente, por causa de a não ajudar a Pintura a lhe dar alma, ficar diminuída à vista de sua bondade, culpa de sua ignorância.

Estes mesmos graus que tem em si a Pintura se deve considerar na Escultura das imagens e mais figuras, e de tudo aquilo que é compreendido debaixo do nome do Debuxo. E para que se veja a igualdade da Escultura com a Pintura, me pareceu conveniente fazer um /f. 135v/ paralelo de uma e outra Arte, e se ver com mais clareza sua semelhança; suposto que na Escultura trabalhe e lide mais o corpo que na Pintura; contudo a consideração para se obrar é quase a mesma, e o mesmo estudo. Isto se entende quando forma o escultor uma história de longo relevo, onde entre plano de Perspectiva com distância, há figuras escorçadas, Arquitetura com diminuição que forme longitude; e não quando obra só figuras separadas, e cada uma por si.

*Liberales Artes id circo appellatae sunt, quod libero, ac ingenuo sint homine dignae; sive quod liberos suos sectatores efficiant.*  
Célio segundo Currion; *Orat. pro ingenuis artib. lausanae habita.*

Paralelos da Pintura e Escultura

Donum Dei

**f. 136r/** Estudo.

O Pintor debuxa e copia, estuda Aritmética, Geometria, Perspectiva, Arquitetura, Anatomia, Simetria, Fisionomia, et cetera.

O Escultor debuxa e modela, estuda Aritmética, Geometria, Perspectiva, Arquitetura, Anatomia, Simetria, Fisionomia, et cetera.

Devem saber as histórias divinas e humanas

Invenção

O Pintor representa na ideia os objetos. Faz escolha no entendimento, retém o melhor na memória.

O Escultor representa na ideia os objetos. Faz escolha no entendimento, retém o melhor na memória.

Execução

O Pintor copia materialmente esta invenção intelectual. O Pintor obra sobre superfície de pano, fingindo corpo relevado.

O Escultor copia materialmente esta invenção intelectual. O Escultor obra sobre superfície de tábua, fazendo meio relevo.

**f. 136v/**

[o pintor] seguindo as regras da Geometria, Perspectiva, Arquitetura, et cetera. Observa a anatomia, e simetria. Exprime a fisionomia.

[o escultor] seguindo as regras da Geometria, Perspectiva, Arquitetura, et cetera. Observa a anatomia, e simetria. Exprime a fisionomia.

Instrumentos

Cores e pincéis

Finge corpo impalpável.

Ferros e malho

Forma corpo palpável.

Este material ou exercício, é a Mecânica que lhe querem dar, e é vocábulo grego mechanicus ΜΗΧΑΝΙΚΟΣ que significa exercício do corpo e da mão; o qual fim tem todas as Ciências e Artes Liberais, e não perdem (por se darem a conhecer por este meio) a sua maior excelência, que é o discurso do entendimento; prevalecendo este intelectual, ao menor que é o material.

*Opera intellectus sunt libera quia ab intellectu.* Aristóteles 1, *Metaph. Text.* 3. Neste obrar executa a mão o que o entendimento considerou, atendendo às Ciências e Artes /f. 137r/ que tenho relatado, e lhes pertencem, obrando com atenção a elas.

Pertence demais, só à Pintura, a Filosofia ou Física, e a Música para a semelhança e união que tem com ela.

Arte é uma recopilação e ajuntamento de preceitos e regras experimentadas; porque não é Arte aquela que por acaso chega a seu efeito. Assim o disse Sêneca, *Lib. 4, Epist. 29. Non est ars quae ad effectum casu venit.*

Tratando Plínio na sua *História Natural* da nobreza da Pintura, diz estas palavras: *primumque dicemus quae restant de pictura, Arte quondam nobili, tunc cum expeteretur a regibus populisque et illos nobilitante, quos esset dignata posteris tradere.* Plínio, *Lib. 35., cap. 1.*

Nomeando Plínio os estatuários, e suas obras isignes, diz que o Olimpo fez Péricles digno daquele sobrenome; e continuando diz. *Mirumque in hac Arte est, quod nobiles viros nobilieres fecit.* Plínio, *Lib. 34, cap. 8.*

**f. 137v/** As mesmas regras que requer a Pintura para ser bom pintor, essas são necessárias à Escultura para ser bom escultor; e o estudo de uma é quase o mesmo da outra como tenho dito.

Os egípcios foram mui sábios em todas as Ciências, e Artes Liberais, assim o diz o Texto Sagrado nos Atos dos Apóstolos, cap. 7, nº 22, falando de Moisés. *Et eruditus est Moyses omni sapientia egyptiorum.* Os seus livros traduziram gregos no seu idioma; e aqui na Grécia floresceram as melhores Academias das Ciências e Artes Liberais, em Sicione, Corinto, e Atenas; aqui ditou o sábio São Dionísio Areopagita; aqui se viram os sete sábios, aqui nasceram os maiores filósofos.

Se estes foram os que seguem os escritores por texto, estes mesmos foram os que engrandeceram a Arte do Debuxo tão sublimada entre eles, e tão venerada em todos os reinos.

Na mesma Grécia se publicou edital, que /f. 138r/ a aprendesse só os nobres. Assim o diz Plínio, *Lib. 35, cap. 10. Effectum est Sicyone primum, deinde et in tota Graecia, ut pueri ingenui ante omnia graphicen, hoc est picturam in buxo docerentur, recipereturque; ars ea in primum gradum Liberalium.*

O ver-se estas estátuas do Debuxo abatidas, procede de pouco estudo de seus professores, viverem em libertinagem sem aprovação, aprendê-las os rudos e não os engenhosos; e faltar-lhe a estimação dos grandes. Assim o ponderou Cesare Ripa na sua *Iconologia*, *Lib. 2º*, fol. 491, representando a Pintura em uma mulher com uma cadeia de ouro ao pescoço, entre outras insígnias; e a explicação seguinte.

A significação do ouro mostra que quando a Pintura não é estimada da nobreza, facilmente se perde.

Tenho mostrado a Antiguidade da Arte da Pintura, monarcas que a exercitaram, honras que receberam seus professores, estimação em que foi e é tida em todas as cortes polidas por mais nobre que outra boa Arte, dando os reis /f. 138v/ e príncipes aula de Academia a este nobre exercício mui conveniente à grandeza do reino para as fábricas que o ornam e o fazem magnífico, e nomeado no mundo; e que para que esta Arte possa florescer neste reino de Portugal, e se criem sujeitos capazes de poderem luzir e ter o saber que se requer, seria conveniente e acertado o que se usa na França, Itália, Espanha, e em todos os reinos onde floresce a Pintura, estarem seus professores sujeitos ao governo de uma Academia, que tome conhecimento do saber e ignorância daqueles que se querem aprovar pintores acadêmicos; mostrado o seu talento em um painel para ornamento da mesma aula. Sendo capaz

o admitem, e incapaz o alentam para que estudando mais possa entrar no número, e gozar o título devido de acadêmico.

Nesta Corte por falta de Academia pode suprir o domínio do mais sábio pintor, par aprovar e reprovar como usa a /f. 139r/ Medicina com o físico mor.

Todas as Ciências têm sua aprovação de *faber*, não chegando a lograr o grau de cientes mais que os beneméritos; com justa causa deve a Pintura deixar a libertinagem e seguir o mesmo caminho para se conhecerem os sábios, e se aplicarem os engenhos, e capazes de a penetrar; que por este meio pode ver esta Corte sujeitos dignos de nome, e voar sua fama às nações estrangeiras; ficar em memória aos vindouros, reconhecida esta Arte dos que a ignoram, e o corpo dela que hoje se vê truncado, com cabeça que o governe; enobrecidos os que a possuírem, e separados os que a não têm, por a ignorarem.

*Finis laus Deo*

*Matrique suae.*



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nosso trabalho procurou mostrar quais foram os caminhos percorridos por Félix da Costa ao elogiar a Arte da Pintura, para isso, levando em consideração a composição do tratado em gênero *epidítico*, em que aplicando *lugares-comuns* da Antiguidade e de narrativas bíblicas, o tratadista eleva a Pintura a altos patamares.

Procedimentos retóricos e *lugares-comuns* são dessa forma retomados para a formulação da defesa de um discurso porque o tratadista se vê em um ambiente que o subordina a agir dessa forma. A isso tomemos como exemplo o poeta romano Catulo, que mesmo estando um século antes de Plínio, o Velho, estava da mesma maneira inserido em um cenário intelectual não diferente e, portanto, “sob uma conjectura histórica de palavra coletiva”, ou seja, a voz do poeta tinha de ser, antes de mais nada, uma voz coletiva. Até mesmo na linguagem poética a escolha de *lugares-comuns* era necessária para que um valor creditado pelo auditório fosse almejado de antemão pelo criador do poema, tal como faziam os oradores ao elencar que provas utilizar como argumentos em seus discursos no tribunal romano. Essa prática se perpetuou em todos os procedimentos adotados por tratadistas na elaboração de seus discursos, visando também a uma concorrência discursiva. Dessa forma, os tratadistas, assim como os poetas, ao efetuarem o exercício de similitude, concomitantemente, exercitaram a emulação.

No processo de emulação de *lugares-comuns* em que estavam inseridos os tratadistas, não podemos descurar do limiar tênue no que tange ao vitupério subliminar feito aos egípcios, tanto na *História Natural*, quanto no *Antiguidade da Arte da Pintura*, uma vez que no capítulo 11 do livro II da *Retórica* de Aristóteles a emulação é distinta do desprezo, pois emula-se o que se pode obter em disputa devido ao incômodo causado pelos bens honoríficos, sendo esses bens colocados sob a égide da emulação não porque são bens pertencentes a outros, mas porque não nos pertencem. Dado o posto, a emulação é uma coisa boa, pois não inveja o alheio, mas exalta o que é seu em detrimento do alheio. Ainda nesse fio condutor de sentido, são consideradas êmulas "todas as coisas boas que podemos usufruir com os que estão próximos de nós, por exemplo, a riqueza e a beleza".

Logo, a Arte da Pintura é êmula, uma vez que é sinônimo de riqueza por representar a nobreza, e proporciona coisas boas devido à sua beleza, tanto ao admirador de uma pintura, quanto aos acompanhantes do admirador. É, pois, a Arte da Pintura, um bem honorífico e, portanto, êmulo. Desse modo, a imitação de procedimentos retóricos no Antiguidade da Arte

da Pintura que se desenvolve por meio da similitude não desconsidera os objetos com que compara a Arte da Pintura, mas os coloca em um patamar de concorrência por meio da emulação a fim de demonstrar o quanto a arte da pintura é nobre.

Quanto aos textos em latim, estes não foram traduzidos, pois foi decidido mantê-los tal como no manuscrito original, salvo algumas possíveis correções.

A transcrição, no entanto, nos leva a uma leitura facilitada do *Antiguidade da Arte da Pintura*, uma vez que por ser modernizada, pode ser acessada por qualquer leitor interessado na tratadística e nas escolhas elocutivas ainda empregadas no final do século XVII.

Pretendemos, destarte, com base no que foi realizado, tanto no que diz respeito às análises dos elementos retóricos, quanto no que diz respeito à transcrição modernizada, também avaliar o nosso trabalho, procurando sanar dúvidas, corrigir equívocos e conduzi-lo de forma coerente conforme observações forem apontadas.

Agradecemos, assim, a todos os envolvidos neste trabalho que com as observações apresentadas muito contribuíram com a nossa pesquisa que buscou cumprir seu objetivo principal: a edição modernizada do códice *Antiguidade da Arte da Pintura*.

## REFERÊNCIAS<sup>254</sup>

ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006.

AZEVEDO, Ricardo Marques de; KOSSOVITCH, Leon. Em questão: Artes, Arquitetura e História: uma conversa entre Leon Kossovitch e Ricardo Marques de Azevedo, a partir da noção de renascimento. **Pós**, São Paulo, v. 11, p. 12, 2002.

BAGOLIN, Luiz Armando. **Dos Comentários de Lorenzo Ghiberti: Análise e Tradução**. São Paulo: USP, 2005. 277 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Trad. Maria de Sta. Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1991.

BRAGA, Sofia; SERRÃO, Vítor. Um Tratado Desconhecido de Félix da Costa Meesen (1639-1712): Descoberto na Biblioteca da Ajuda. **ARTIS, Revista de História da Arte e Ciências do Patrimônio**. Lisboa, Instituto de História da Arte da Universidade de Lisboa, nr.2 (2ª série), p.194-195, 2014.

CAMBRAIA, César Nardelli. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CICERÓN. **Sobre El Orador**. Introducción, Traducción, y Notas de José Javier Iso. Madrid: Editorial Gredos S. A., 2002.

[CÍCERO]. **Retórica a Herênio**. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

COHEN, Jean et al., **Pesquisas de retórica**. Petrópolis: Vozes, 1975.

---

<sup>254</sup> De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

COSTA, Félix da. **Antiguidade da Arte da Pintura**: [Portugal], [1696].

FIDELI, Paolo. **O espaço literário da Roma antiga**. V1: A produção do texto. Trad. de Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010.

FIORIN, José Luiz. A dimensão figurativa na retórica. **Figuras de retórica**. São Paulo, Contexto, 2014.

HANSEN, João Adolfo. Instituição Retórica, Técnica Retórica, Dizcurso. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 33, p. 29, jul/dez. 2013.

\_\_\_\_\_. J. A. Lugar-Comum. MUHANA, Adma (Org.); LAUDANNA, Mayra (Org.); BAGOLIN, Armando (Org.). **Retórica**. São Paulo: Annablume; IEB, 2012. p. 159-160.

\_\_\_\_\_. João Adolfo. Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII. **Para Segismundo Spina: Língua, Filologia, Literatura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1995.

HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcelo. Princípios críticos para a fatura de uma edição do *corpus* poético colonial atribuído a Gregório de Matos e Guerra. **Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra**: letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII, v. 5, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HENDEL, Richard. *O Design do Livro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura antiga**. Introdução e notas de Angel Gonzáles Garcia. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.

HORACIO. **Odas, Canto Secular, Epodos**. Introducción general, traducción y notas de José Luis Moralejo. Madrid: Editorial Gredos, 2007.

KRISTELLER, Paul. **Tradição clássica e pensamento do renascimento**. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1995.

KUBLER, George. **The antiquity of the art of painting by Felix da Costa**. New Haven: Yale University Press, 1967.

- LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Trad., prefácio e aditamentos de R.M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1989.
- MARTÍNEZ, Maria Dolores Reche. Introducción General. **Ejercicios de retórica**. Introducción, traducción y notas de Maria Dolores Reche Martínez. Madrid: Editorial Gredos, 1991.
- MEGALE, Heitor. O testemunho da dúvida: a busca da boa edição. **Para Segismundo Spina: Língua, Filologia, Literatura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1995.
- MENDES, Margarida Vieira. **A oratória barroca de Vieira**. Lisboa: Caminho, 1989.
- MUHANA, Adma. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2002.
- OLIVA NETO, João Angelo. **O livro de Catulo**. São Paulo: Edusp, 1996.
- PLINE, L'Ancien. **Histoire Naturelle**. Livre XXXV. Texte établi, traduit et commenté par Jean-Michel Croisille. Paris: Les Belles Lettres, 1985.
- PROPERCIO. **Elegias**. Introducción y notas de Antonio Ramirez de Verger. Madrid: Editorial Gredos, 1989.
- SERRÃO, Vitor. Tratados de Pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anónimo autor do Breve Tractado de Iluminação (c. 1635). Disponível em: <[bit.ly/2mumQ4Q](http://bit.ly/2mumQ4Q)>. Acesso em: 12 jan. 2016.
- SPINA, Segismundo. Introdução à edótica. São Paulo: Cultrix, 1977.
- VASARI, Giorgio. **Vidas dos Artistas**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.