

A palavra pintada: a *ecfrase* na tratadística de pintura no século XVI

The painted word: the ecphrasis in sixteenth-century treatises on painting

CRISTIANE MARIA REBELLO NASCIMENTO

*Mestre em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (1994),
Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2002),
Pós-doutora em História da Arte pela Universidade La Sapienza, Roma (2005)*

Master of Art History – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) (1994),
Doctor of Philosophy (Aesthetics) – Universidade de São Paulo (USP) (2002),
Post-doctoral degree in Art History – Università degli Studi “La Sapienza”, Rome (2005)

RESUMO Este artigo aborda os aspectos prescritivos e encomiásticos do desempenho da tópica da *ecfrase* nos tratados de pintura da primeira metade do século XVI, em particular, no tratado *Da Pintura Antiga*, do pintor português Francisco de Holanda. Interessa-me examinar tanto os mecanismos pelos quais a tratadística do período procede à transferência do tema retórico antigo das qualidades pictóricas do discurso para o âmbito do ofício da pintura, quanto o modo como a tópica da imitação opera em conjunto com outras tópicas epidíticas antigas – como a do *ut pictura poesis* e do *cbria* – assim como com as tópicas modernas da *Rinascita* das artes e do *paragone* entre pintura e escultura.

PALAVRAS-CHAVE Tratado, pintura, *ecfrase*, século XVI.

ABSTRACT This article discusses prescriptive and encomiastic aspects of the role of ecphrasis as a discursive topic in treatises on painting in the first half of the XVI century, specifically the work *Da Pintura Antiga*, by the Portuguese painter Francisco de Holanda. We wish to examine not only the mechanisms by which the treatises of the period went about transferring from classical rhetoric the pictorial qualities of the discourse to the scope of the craft of painting, but also the modus by which this imitative topic operates in conjunction with other old epideictic topics such as *ut pictura poesis*, *cbria*, as well as modern rhetorical topics such as *Rinascita* of the arts and the *Paragone* between painting and sculpture.

KEYWORDS Treatise, painting, ecphrasis, XVIth century.

De acordo com Michael Baxandall, em seu importante livro *Giotto and the Orators*, é Petrarca quem se refere pela primeira vez a um léxico valorativo da pintura, até então inexistente na língua vernacular, que é o desdobramento direto dos exercícios de emulação do período latino ciceroniano e do emprego de um repertório de lugares-comuns ou tópicas epidícticas, de natureza histórica, *res gestae*.¹ Entre estas, destacam-se os *chria* ou anedotas de artífices tomadas da *História Natural*, de Plínio, o Velho, e as *ecfrases*, prescritas e praticadas pelos autores antigos e modernos, seja como exercícios retóricos de gênero narrativo específico, seja como *tropos* ou figura da elocução.² Em seu conjunto, tais tópicas fornecem os principais lugares da invenção do gênero moderno do tratado de pintura: prescrevem a imitação na pintura como similitude, vivacidade, variedade e decoro e elogiam o pintor dotado das virtudes necessárias à prática da sua arte – engenho, juízo ou prudência e habilidade de mão ou destreza.

Nos tratados antigos de retórica e poética, o emprego da *ecfrase*, assim como o do *ut pictura poesis*, visa dotar o discurso de qualidades visuais que são inerentes à pintura. Quintiliano, por exemplo, recomenda ao orador o ajuste decoroso na aplicação das regras, comparando as qualidades prescritas na oratória – vale dizer, a novidade e a dificuldade – com a pintura que imita com graça e vivacidade as suas figuras por meio da variedade nas vestes, nas poses e na expressão dos rostos.³ A *ecfrase* prescreve como a maior qualidade do discurso a *enargeia*, que consiste em demonstrar ou tornar evidente aquilo que se diz, dotando-o também de variedade.⁴

Já os *chria* ou anedotas de artífices recolhidas na *História Natural*, de Plínio, o Velho⁵ – que devem ser entendidas retoricamente como uma caracterização do *ethos*⁶ – cumprem o ofício inverso, ou seja, elogiam nos artífices da pintura e da escultura as qualidades artísticas próprias do orador e do poeta. É a partir dos preceitos da

According to Michael Baxandall, in his important book *Giotto and the Orators*, it was Petrarch who first referred to the valuation lexicon of painting, until then in-existent in vernacular language, which is the direct unfolding of emulation exercises from the Ciceronian Latin period and the use of a repertoire of common-places or epideictic topics of historical nature, *res gestae*.¹ Among these are the *chria* or artisan anecdotes taken from *Naturalis Historia*, by Pliny the Elder, and the *ecphrases*, prescribed and practiced by classical and modern authors, whether as rhetorical exercises of a specific narrative genre, whether as *tropes* or figures of speech.² As a whole, such topics supply the main places of invention of the modern genre of treatises on painting: they prescribe imitation in painting as similitude, vivacity, variety and decorum, and praise the painter who possesses the virtues necessary to the practice of his art – ingenuity, judgment or prudence and manual ability or dexterity.

In ancient treatises on rhetoric and poetics, the employment of the *ecphrasis*, as well as the *ut pictura poesis*, aims at imparting to speech visual qualities that are inherent to painting. Quintilian, for example, recommends to the orator decorous adjustment in the application of rules, comparing the qualities prescribed in oratory – that is, novelty and difficulty – with painting, which imitates with grace and vivacity its figures by means of variety in the garments, poses and facial expressions.³ The *ecphrasis* prescribes *enargeia* as the best quality of the discourse, which consists in demonstrating or making evident that which is said, endowing it also with variety.⁴

On the other hand, the *chria* or artisan anecdotes taken from *Naturalis Historia*, by Pliny, the Elder⁵ – which should be rhetorically understood as an *ethos* characterization⁶ – perform a reverse function, that is, praising in painting and sculpture craftsmen the artistic qualities that are characteristics of the orator and of the poet. It is from the best art precepts contained

¹ QUINTILIANO. *Instituto Oratoria*. Cambridge: Harvard University Press, V, XI, 6 e XI, 17.

² BIAGINI, Enza. “Ecfraasi, Dipintura. Sguardo sulle teorie della descrizione nei trattati del Cinquecento”. In: VENTURI, Gianni; FARNETTI, Monica. *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra medioevo e rinascimento*, Roma: Bulzoni, 2004, t. II, pp. 405-419.

³ QUINTILIANO. Op. cit., II, XIII, 8-10.

⁴ BAXANDALL, Michael. *Giotto and Orators. Humanist observes of painting in Italy and the Discovery of pictural composition, 1350-1450*. Oxford: Oxford University Press, 1971, p. 87. Cf. também HERMOGENES. *L'Art Rétorique*. Paris: L' Age d'Homme pour la préface et l'introduction et Les Belles Lettres pour la traduction française, 1997, *Progymnasmata*, 10, pp. 147-9.

⁵ BAXANDALL. Op. cit., pp. 63-4.

⁶ *Chria* ou *chreia* é mais um dos *progymnasmata* prescritos por Hermógenes, cujas principais características são a brevidade e a caracterização do *ethos*. Cf. HERMOGENES. Op. cit., *Progymnasmata*, 3, pp. 133-5. Cf. também *Ad Herennium*, Cambridge: Harvard University Press, IV, XLII, 54-XLIII, 56; QUINTILIANO. Op. cit., I, IX, 3 et seq.; II, IV, 26.

¹ QUINTILIANO. *Instituto Oratoria*. Cambridge: Harvard University Press, V, XI, 6 and XI, 17.

² BIAGINI, Enza. “Ecfraasi, Dipintura. Sguardo sulle teorie della descrizione nei trattati del Cinquecento”. In: VENTURI, Gianni; FARNETTI, Monica. *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra medioevo e rinascimento*, Roma: Bulzoni, 2004, t. II, pp. 405-419.

³ QUINTILIANO. Op. cit., II, XIII, 8-10.

⁴ BAXANDALL, Michael. *Giotto and Orators. Humanist observes of painting in Italy and the Discovery of pictural composition, 1350-1450*. Oxford: Oxford University Press, 1971, p. 87. Also cf. to HERMOGENES. *L'Art Rétorique*. Paris: L' Age d'Homme pour la préface et l'introduction et Les Belles Lettres pour la traduction française, 1997, *Progymnasmata*, 10, pp. 147-9.

⁵ BAXANDALL. Op. cit., pp. 63-4.

⁶ *Chria* or *chreia* is one more of the *progymnasmata* prescribed by Hermógenes, whose main characteristics are brevity and *ethos* characterization. Cf. HERMOGENES. Op. cit., *Progymnasmata*, 3, pp. 133-5. Also cf. to *Ad Herennium*, Cambridge: Harvard University Press, IV, XLII, 54-XLIII, 56; QUINTILIANO. Op. cit., I, IX, 3 et seq.; II, IV, 26.

in such anecdotes, or more precisely from the artistic qualities they emphasize that the modern topics are woven, mandatory in Renaissance art treatises, of a brief historical narrative on the rebirth of painting as key to the praise of new inventions and times. These topics, that present as a sequence of praises to artisans endowed with several abilities, are also the narrative around which Giorgio Vasari organizes the biographies of such craftsmen and the praises of their works in the form of brief *ecphrases*. To Vasari, the *ecphrasis* is both a matter of prescription and praise of the best imitation, which should be similar to the nature and a structuring part of the biographic genre of the *Vite*, whose function is to admonish⁷ – as the other discursive epideictic genres, which are of a historical nature.

As regards the function of *ecphrasis* topics in painting treatises, it is essential to better understand the encomiastic aspect of modern genre in treatises on painting, to which it is subordinated. According to Cicero, the term epideictic – which encompasses praises, descriptions, history and exhortations –, refers to the encomiastic and delectable function of the genre that, in Greek rhetoric, is characterized by abundance of words; by greater freedom in rhythm; by showing acuteness and symmetry in sentence structure, in addition to sonority in the periods.⁸ To him, the epideictic genre is the one that renders better service to the State, since it is the genre that most deals with virtues and vices.⁹ Likewise, Quintilian attributes to this genre participation in practical daily tasks, as does Cicero¹⁰, contrary to the opinions of Aristotle¹¹ and Theophrastus, to whom the epideictic function serves only to delight the audience. The brief discussion conducted by Quintilian around the Greek and Latin names of the genre is significant. To him, the Greek name *epideictic* refers only to elocutionary ostentation, while the Latin name *demonstrative* refers to making evident that which is praised, emphasizing the prescriptive comprehension of praise.¹² The epideictic topics, therefore, define prescription as an ethical genre, as long as, when praising that which is honest, they prescribe it aiming at maximum quality.¹³

melhor arte contidos nestas anedotas, mais precisamente, a partir das qualidades artísticas ressaltadas por elas, que se tece a tópica moderna, obrigatória nos tratados de arte renascentistas, de uma breve narrativa histórica do ressurgimento da pintura na chave do elogio dos novos engenhos e tempo. Esta tópica, que se apresenta como uma seqüência de elogios de artífices dotados de habilidades diversas, é também a narrativa em torno da qual Giorgio Vasari organiza as biografias desses artífices e o elogio de suas obras na forma de breves *ecfrases*. Para Vasari, a *ecfrase* é tanto matéria de prescrição e elogio da melhor imitação, que deve ser similar ao natural, quanto parte estruturante do gênero biográfico das *Vite*, cujo ofício é admoestar⁷ – como os demais gêneros discursivos do epidítico, que são de natureza histórica.

Com relação ao desempenho da tópica da *ecfrase* nos tratados de pintura, é imprescindível entender melhor o aspecto encomiástico do gênero moderno do tratado de pintura, ao qual está subordinado. Segundo Cícero, o termo epidítico – que compreende elogios, descrições, história e exortações –, se refere à função encomiástica e deleitável do gênero que, na retórica grega, caracteriza-se pela copiosidade das palavras; pela maior liberdade no ritmo; por possuir agudeza e simetria na estrutura das sentenças, além de sonoridade nos períodos.⁸ Para ele, o epidítico é o gênero que melhor presta serviço ao Estado, pois é o que mais se ocupa das virtudes e dos vícios.⁹ Igualmente, Quintiliano atribui ao gênero a participação nas tarefas práticas da vida, como o faz também Cícero¹⁰, contrapondo-se às opiniões de Aristóteles¹¹ e de Teofrasto, para os quais o ofício do epidítico é apenas o de deleitar a audiência. É significativa a breve discussão que Quintiliano trava em torno dos nomes grego e latino do gênero. Para ele, o nome grego *epidítico* se refere apenas à ostentação elocutiva, enquanto o nome latino *demonstrativo* se refere à evidenciação daquilo que se louva, acentuando a compreensão prescritiva do louvor.¹² As tópicas epidíticas, portanto, definem a prescrição como um gênero ético, na medida em que, ao fazer o encômio daquilo que é honesto, prescrevem tendo em vista a máxima qualidade.¹³

⁷ PATRIZI, Giorgio. “Le ragioni dell’ecfrasi. Origini e significato della narrazioni vasariane”. In: VENTURI, Gianni; FARNETTI, Mónica. Op. cit., t. II, pp. 421-31.

⁸ CICERO. *Orator*. Cambridge: Harvard University Press, 1988, XI, 37-XII, 38.

⁹ QUINTILIANO. Op. cit., III, VII, 1.

¹⁰ CICERO. *De Partitione Oratoria*. Cambridge: Harvard University Press, 1997, XX, 69.

¹¹ As regards the relationship established by Aristoteles between the epideictic genre, ethics and its vast fortune in sixteenth-century poetics, cf. to VICKERS. “Epideictic and Epic in the Renaissance”. In: MURPHY, James J. *Renaissance Eloquence: studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*. Berkeley: University of California Press, 1983.

¹² QUINTILIANO. Op. cit., III, IV, 12-14.

¹³ *Ibidem*, III, VII, 28.

⁷ PATRIZI, Giorgio. “Le ragioni dell’ecfrasi. Origini e significato della narrazioni vasariane”. In: VENTURI, Gianni; FARNETTI, Mónica. Op. cit., t. II, pp. 421-31.

⁸ CICERO. *Orator*. Cambridge: Harvard University Press, 1988, XI, 37-XII, 38.

⁹ QUINTILIANO. Op. cit., III, VII, 1.

¹⁰ CICERO. *De Partitione Oratoria*. Cambridge: Harvard University Press, 1997, XX, 69.

¹¹ Sobre a relação estabelecida por Aristóteles entre o gênero epidítico e a ética e sua larga fortuna nas poéticas do século XVI, cf. VICKERS. “Epideictic and Epic in the Renaissance”. In: MURPHY, James J. *Renaissance Eloquence: studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*. Berkeley: University of California Press, 1983.

¹² QUINTILIANO. Op. cit., III, IV, 12-14.

¹³ *Ibidem*, III, VII, 28.

O emprego das tópicas epidíticas que mais interessa ressaltar aqui é o do encômio ou louvor da arte e das virtudes dos artífices.¹⁴ Nesse sentido, entende-se prescrição, ciceronianamente, como retrato da perfeita arte¹⁵ e, conseqüentemente, como um conjunto de tópicas referentes a um tipo particular de encômio, o da arte (as quais serão posteriormente estabelecidas nos exercícios preliminares ou *progymnasmata* da chamada Segunda Sofística¹⁶). Entende-se igualmente tópica como *lugar* dos diversos argumentos recorrentes no gênero: “*Eos in quibus latent argumenta*”.¹⁷ As tópicas encomiásticas, empregadas já na *declamatio* da oratória latina¹⁸, encontram-se disseminadas nos principais modelos antigos de prescrição emulados pelos tratados de pintura dos séculos XV e XVI – a saber, nos tratados retóricos de Cícero e Quintiliano; na *História Natural* de Plínio, o Velho; no *Da Arquitetura* de Vitruvius, e, também, em alguns textos da chamada Segunda Sofística, como os *Imagines*, dos Filostratos e de Calistrato, e o *Caracteres*, de Teofrasto. Deste modo, procede aqui dizer que, sendo a finalidade da prescrição da arte também o seu louvor, ela se elabora pelas tópicas estabelecidas no exercício preliminar denominado encômio ou elogio-vitupério e, mais particularmente, pelas tópicas do encômio a uma arte. Neste, o elogio à arte é feito de modo a referir as virtudes excepcionais daqueles que a inventaram e daqueles que a praticaram.¹⁹

Enquanto tópicas encomiásticas, as virtudes de discrição, engenho e saber, que o pintor português Francisco de Holanda e demais tratadistas do período dizem ser necessárias ao entendimento do desenho, visam ressaltar a condição nobre e os traços de excepcionalidade que devem estar presentes nos praticantes de uma arte, desde o nascimento até a morte, e mesmo após a morte. Na caracterização do pintor excelente e na personificação de Michelangelo, por exemplo, elaboradas por Francisco de Holanda – mas também nas biografias de Giorgio Vasari e Ascanio Condivi, assim como na oração fúnebre a Michelangelo, de Benedetto Varchi, e em outros vários escritos²⁰ –, é possível identificar os principais

The main epideictic topic of interest here is the encomium or praise of the art and virtues of the artisans.¹⁴ In this sense, prescription is understood, in a Ciceronian approach, as a portrait of the perfect art¹⁵ and, consequently, as a set of topics regarding a certain type of encomium, that of art (these topics would later on be established in the preliminary rhetorical exercises or *progymnasmata* of what became known as the Second Sophistic¹⁶). A topic is also understood as the *place* for the several recurring arguments in the genre: “*Eos quibus latent argumenta*”.¹⁷ The encomiastic topics – already employed in the *declamatio* of Latin oratory¹⁸ – are found disseminated in the main ancient prescription models emulated by the fifteenth and sixteenth-century painting treatises – that is, in the rhetoric treatises of Cicero and Quintilian; in the *Naturalis Historia* of Pliny, the Elder; in the *De Architectura* of Vitruvius; and also in some of the Second Sophistic texts, such as the *Imagines*, by Philostratus and by Callistratus, and the *Caracteres* of Theophrastus. Thus, it is logical to affirm here that, as the purpose of art prescription is also its praise, it is presented by the topics established in the preliminary exercise named encomium or praise-vituperation, and more specifically, by art encomium topics. In the latter, art praise is carried out so as to refer to the exceptional virtues of those who invented it and those who practiced it.¹⁹

While encomiastic topics, the virtues of discretion, ingenuity and learning, which the Portuguese painter Francisco de Holanda and other treatise writers of the period claim are necessary to understand a drawing, aim at highlighting the noble condition and the traces of exceptionality that should be present in those who practice an art, from birth to death and even after death. In the characterization of the excellent painter and in the personification of Michelangelo, for example, presented by Francisco de Holanda – but also found in the biographies of Giorgio Vasari and Ascanio Condivi, as well as in the eulogy to Michelangelo by Benedetto Varchi, and in several other writings²⁰ –, it is possible to identify the main analogies to topics prescribed by

¹⁴ CICERO. *De Partitione Oratoria*. Op. cit., XXI, 70-71.

¹⁵ CICERO. *Orator*. Op. cit., XIII, 43.

¹⁶ ANDERSON. *The Second Sophistic: a cultural phenomenon in the Roman Empire*. London: Routledge, 1933, p. 47-68.

¹⁷ CICERO. *De Partitione Oratoria*. Op. cit., II, 5.

¹⁸ A propósito desta tópica encomiástica estabelecida pela tradição sofística e, particularmente, por Hermógenes, cf. BALDWIN, Charles S. *Medieval Rhetoric and Poetic*, New York: The MacMillan Company, 1928, p. 32 e também MURPHY, James J. *La Retórica en la edad Media: historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta en Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económico, 1986, p. 53. A respeito do lugar do gênero epidítico na oratória latina na educação do orador, cf. CICERO. *Orator*. Op. cit., XIII, 42.

¹⁹ HERMOGENES. Op. cit., *Progymnasmata*, 7, p. 143.

²⁰ Todos os três escritos encontram-se comodamente reunidos na edição organizada

¹⁴ CICERO. *De Partitione Oratoria*. Op. cit., XXI, 70-71.

¹⁵ CICERO. *Orator*. Op. cit., XIII, 43.

¹⁶ ANDERSON. *The Second Sophistic: a cultural phenomenon in the Roman Empire*. London: Routledge, 1933, p. 47-68.

¹⁷ CICERO. *De Partitione Oratoria*. Op. cit., II, 5.

¹⁸ Regarding these encomiastic topics established by the sophistic tradition, particularly by Hermógenes, cf. BALDWIN, Charles S. *Medieval Rhetoric and Poetic*, New York: The MacMillan Company, 1928, p. 32 and also MURPHY, James J. *La Retórica en la edad Media: historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta en Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económico, 1986, p. 53. Concerning the place of the epideictic genre in Latin oratory and in the orator's education, cf. CICERO. *Orator*. Op. cit., XIII, 42.

¹⁹ HERMOGENES. Op. cit., *Progymnasmata*, 7, p. 143.

²⁰ All three works are conveniently presented together in the edition organized by RECUPERO, Jacopo. *Michelangelo*. Roma: De Luca Editore, 1964.

Hermogenes to the encomium of a person.²¹ By and large, these topics correspond to the three genres of goods that Cicero attributes to virtuous men, of which its perfect orator is an example and model. According to him, all good or bad things belong to three genres: the external goods, relative to ancestry, fortune and heritage; those that concern the appearance, related to physical aspect; and those that concern disposition that are divided, respectively, into prudence – virtue related to *calliditas* or ability and to learning – and into temperance, relative to habit and action.²²

Based on this, the artisan's virtues should be manifested, above all, in his actions and these always belong to the role he plays. Meanwhile, the prescription presented by the sixteenth-century treatise writers aims at the composition of an exemplary or model painter portrait accumulating all the virtues desired in a man of qualities (a liberal and magnanimous being, blessed with rare ingenuity and excellent and learned in the several sciences), and the qualities desired in a painter (diligence in the study of nature and of the ancients and dexterity and freedom in drawing).

Concerning his works, they will be worthy of praise if they follow the three precepts of classical painting: copy and variety in the invention or *idea* of stories; symmetry or proportion in design; and decorum – all of which ensure that the painting will portray with similitude, vivacity, grace and gravity the works of nature, the men worthy of praise, the invisible images of the saints and of the Deity. In this manner, it is attributed to painting a function analogous to the epideictic genre: it is the memory and example for the posterity, similar to history; it instructs, delights and moves the spectator, similar to poetry.

Inverting the comparison terms of *ut pictura poesis*, Holanda considers, in his treatise *Da Pintura Antiga* (1548), that the greatest virtue of painting is to be more eloquent than poetry. Since painting is subordinated to design, it is also the source of sculpture and architecture, as well as of the other manual arts, like cultivating the fields or sailing the seas, its “effects and offices and sciences, reaching even writing and composing or making history”, as can be seen in the relics left by the Romans, both those under the ground and those that are in the books.²³ Thus, as Holanda says, given that “all that is done in this world is to draw”²⁴, the writer's trade itself is nothing more than being a painter.²⁵

análogos às tópicas que Hermógenes prescreve para o encômio de uma pessoa.²¹ *Grosso modo*, essas tópicas correspondem aos três gêneros de bens que Cícero atribui aos homens virtuosos, de que é exemplo e modelo o seu perfeito orador. De acordo com ele, todas as coisas boas ou más são de três gêneros: os bens externos, relativos à prosápia, à fortuna e à herança; os da aparência, relativos aos dotes físicos; e os do ânimo, que se dividem, respectivamente, em prudência – virtude relativa à *calliditas* ou habilidade, e ao saber –, e em temperança, relativa ao hábito e à ação.²²

Com base nisso, as virtudes do artífice devem manifestar-se, sobretudo, em suas ações e estas pertencem sempre ao ofício que pratica. Enquanto tal, a prescrição elaborada pelos tratadistas do século XVI visa a composição do retrato de um pintor exemplar ou modelar que reúne em si todas as virtudes que se quer no homem de qualidades (ser liberal e magnânimo, agraciado com engenho raro e excelente e douto nas várias ciências), e as qualidades que se quer no pintor (diligência no estudo da natureza e dos antigos e destreza e despejo no desenhar).

Quanto às suas obras, serão dignas de louvor se seguirem os três preceitos da pintura antiga: cópia e variedade na invenção ou *idea* das histórias; simetria ou proporção no desenho; e decoro – os quais garantem que a pintura retrate com similitude, vivacidade, graça e gravidade as obras da natureza, os homens dignos de louvor, as imagens invisíveis dos santos e da Divindade. Desse modo, atribui-se à pintura ofício análogo ao gênero do epideictico: ela é memória e exemplo para a posteridade, assim como a história; instrui, deleita e move o espectador, assim como a poesia.

Invertendo os termos da comparação do *ut pictura poesis*, Holanda considera, em seu tratado *Da Pintura Antiga* (1548), que a maior virtude da pintura é ser mais eloqüente que a poesia. Uma vez que a pintura é subordinada ao desenho, ela é também fonte da escultura e da arquitetura, assim como das demais artes manuais, como cultivar os campos ou navegar em mares, seus “efeitos e officios e sciencias, estendendo-se até no screver e compôr ou historiar”, como se pode ver nas relíquias deixadas pelos romanos, tanto aquelas sob a terra, quanto as que estão nos livros.²³ Pois, como diz Holanda, dado que “tudo o que se faz em neste mundo é desenhar”²⁴, o próprio ofício do escritor resume-se a ser pintor.²⁵

por RECUPERO, Jacopo. *Michelangelo*. Roma: De Luca Editore, 1964.

²¹ HERMOGENES. Op. cit., *Progymnasmata*, 7, p. 141-4.

²¹ HERMOGENES. Op. cit., *Progymnasmata*, 7, p. 141-4.

²² CICERO. *De Partitione Oratoria*. Op. cit., XXII, 74 e XXII, 76.

²² CICERO. *De Partitione Oratoria*. Op. cit., XXII, 74 e XXII, 76.

²³ HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angel González García, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, II, p. 264.

²³ HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angel González García, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, II, p. 264.

²⁴ *Ibidem*, I, cap. XVI, p. 101.

²⁴ *Ibidem*, I, cap. XVI, p. 101.

²⁵ *Ibidem*, II, p. 265.

²⁵ *Ibidem*, II, p. 265.

O recurso encomiástico da amplificação das qualidades da pintura em relação àquelas da poesia, contudo, não introduz nenhuma novidade no desempenho da comparação entre as chamadas artes irmãs. Ou seja, não se trata de nenhum passo efetivo em direção à dissociação teórica entre pintura e poesia, tal como ocorre a partir do século XVIII. Ao comparar pintura e poesia na tópica epidítica da *enargeia*, ou da *ecfrase*, Holanda elogia na pintura as qualidades pictóricas que canonicamente se quer na poesia, vale dizer, a evidência e a vivacidade.²⁶ Para isso, atribui a Quintiliano a prescrição da prática da pintura ao orador, e em seguida, dá três outros exemplos antigos dessa analogia, já empregados por Pomponio Gaurico no prólogo do seu tratado.²⁷ O primeiro exemplo é o de Agatarco; o segundo, o de Demóstenes, sendo que ambos empregavam um verbo comum para desenhar e escrever: *antigraphia*; o terceiro exemplo é o dos egípcios, cuja escrita, o hieróglifo, era ela mesma pintura.

E até Quintiliano na perfeição da sua *Rhetorica* manda que não somente no compartilhar das palavras o seu orador debuxe, mas que a própria mão saiba traçar e deitar o desenho. E d'aqui vem, senhor M. Angelo, chamardes vós às vezes um grande letrado ou prégador, discreto pintor, e ao grande debuxador chamais letrado. E quem se fôr mais ajuntar com a própria antiguidade, achará que a pintura e a escultura foi tudo já chamado de pintura, e que no termo de Demosthenes chamavam *antigraphia*, que quer dizer debuxar ou screver, e era verbo comum a ambas estas sciencias, e que a pintura de Agatharco. E penso que também os Egícios costumavam a saber todos pintar, os que sabiam, os que haviam d'escrever ou significar alguma cousa, e as mesmas suas letras glíficas era alimarias e aves pintadas, como se inda mostra em alguns obeliscos d'esta cidade que vieram do Egito.²⁸

Holanda explica o *anti* que antepõe ao verbo grego *graphein* como uma contração de *antigo*: “O grafio, ou regrão ou stilo, é o primeiro bordão dos desenhadores e o mais antigo, polo qual foi esta arte dos gregos chamada *antigrafia*”.²⁹ González-García, responsável pela edição integral do tratado de Holanda, credita o neologismo a uma tradução equivocada de Cristoforo Landino da *História Natural*, de Plínio, o Velho. André Chastel e Robert Klein, por sua vez, localizam a recorrência do neologismo *antigraphice* em dois textos do século XV, *Cronaca rimata*, de Giovanni Santi,

The encomiastic resource of amplification of the qualities of painting in relation to those of poetry, however, does not introduce any novelty in the performance of comparison between those known as sister arts. That is, it is not any effective step toward the theoretical dissociation between painting and poetry, such as occurs as of the eighteenth century. When comparing painting and poetry in the epideictic topic of *enargeia*, or of *ecphrasis*, Holanda praises the pictorial qualities in painting that canonically are desired in poetry, that is to say, evidence and vivacity.²⁶ Therefore, he attributes to Quintilian the prescription of painting practice to the orator, and subsequently gives three other classical examples of this analogy, already employed by Pomponio Gaurico in the prologue to his treatise.²⁷ The first example is from Aghatarchus; the second, from Demosthenes, both of whom used a common verb to describe drawing and writing: *antigraphia*; the third example is from the Egyptians, whose system of writing, the hieroglyphics, was in itself a painting.

E até Quintiliano na perfeição da sua *Rhetorica* manda que não somente no compartilhar das palavras o seu orador debuxe, mas que a própria mão saiba traçar e deitar o desenho. E d'aqui vem, senhor M. Angelo, chamardes vós às vezes um grande letrado ou prégador, discreto pintor, e ao grande debuxador chamais letrado. E quem se fôr mais ajuntar com a própria antiguidade, achará que a pintura e a escultura foi tudo já chamado de pintura, e que no termo de Demosthenes chamavam *antigraphia*, que quer dizer debuxar ou screver, e era verbo comum a ambas estas sciencias, e que a pintura de Agatharco. E penso que também os Egícios costumavam a saber todos pintar, os que sabiam, os que haviam d'escrever ou significar alguma cousa, e as mesmas suas letras glíficas era alimarias e aves pintadas, como se inda mostra em alguns obeliscos d'esta cidade que vieram do Egito.²⁸

Holanda explains the *anti* anteposed to the Greek verb grego *graphein* as a contraction of *ancient*: “The graphium, or rule or stylus is the first stick of the draftsman and the most ancient, the reason why this Greek art was called *antigraphia*”.²⁹ González-García, responsible for the integral edition of Holanda's treatise, credits the neologism to an equivocated translation by Cristoforo Landino of the *Naturalis Historia*, of Pliny, the Elder. André Chastel and Robert Klein, in turn, situate the recurrence of the neologism *antigraphice* in two texts from the fifteenth century,

²⁶ WEINBERG, Bernard. *A history of literary criticism in Italian Renaissance*, vol. II. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

²⁷ GAURICO. *Sobre la escultura* (1506), comentado y anotado por André Chastel y Robert Klein, Madrid: Akal, 1996, cap. I, II, p. 52.

²⁸ HOLANDA, Francisco de. Op. cit., II, pp. 265-6.

²⁹ Ibidem, I, cap. XXXXVIII, p. 197, nota 521.

²⁶ WEINBERG, Bernard. *A history of literary criticism in Italian Renaissance*, vol. II. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

²⁷ GAURICO. *Sobre la escultura* (1506), comentado y anotado por André Chastel y Robert Klein, Madrid: Akal, 1996, cap. I, II, p. 52.

²⁸ HOLANDA, Francisco de. Op. cit., II, pp. 265-6.

²⁹ Ibidem, I, cap. XXXXVIII, p. 197, nota 521.

Cronaca rimata, of Giovanni Santi and *Expetendis et fugiendis rebus*, of Lorenzo Valla.³⁰

Praising the ephrastic quality of poetry, Holanda first renovates the prescription of knowledge about poetry to the painter, so that he may learn from it the exquisiteness of painting.

Mas se eu quero fallar da poesia, bem me parece que me não será muito defficultoso mostrar quão verdadeira irmã ella seja da pintura (...) E não parece que por outra coisa steveram trabalhando os poetas senão por ensinarem os primores da pintura, e o que se deve fugir ou seguir n'ella, com tanta suavidade e musica de versos, e com tanta eficacia e copia de palavras, que não sei quando lhes podereis pagar, por que uma das cousas em que elles mais studo põem e trabalham (digo os famosos poetas), é em bem pintar ou emitir uma boa pintura. E este tem polo primor, que com mais pronteza e cuidado desejam de explicar e fazer. E o que isto póde alcançar, este é o mais excelente e claro.³¹

Subsequently praising, in the form of very short *ephrases*, some of the paintings of great ancient poets, Holanda reduces poetry to the best pictorial imitation, as also does Benedetto Varchi concerning the imitation of Dante done by Michelangelo when he painted *The Last Judgment*, in the Sistine Chapel.³² In Holanda's words: "Read all of Virgil, and you will find nothing else than the craft of a Michelangelo".³³ However, in this praise Holanda inverts the prescription effects by amplification of Plutarco's simile – painting is *mute poetry* –, attributing once again greater eloquence to painting than to poetry, as its virtue is brevity when expressing and declaring something, a quality prescribed both to poetry and to eloquence:

... de chamarem à pintura poesia muda me parece que sómente os poetas não souberam bem pintar; que se elles alcançaram quanto mais ella declara e falla

e *Expetendis et fugiendis rebus*, de Lorenzo Valla.³⁰

Louvando a qualidade efrástica da poesia, Holanda primeiramente renova a prescrição ao pintor do conhecimento da poesia, para que aprenda com esta os primores da pintura.

Mas se eu quero fallar da poesia, bem me parece que me não será muito defficultoso mostrar quão verdadeira irmã ella seja da pintura (...) E não parece que por outra coisa steveram trabalhando os poetas senão por ensinarem os primores da pintura, e o que se deve fugir ou seguir n'ella, com tanta suavidade e musica de versos, e com tanta eficacia e copia de palavras, que não sei quando lhes podereis pagar, por que uma das cousas em que elles mais studo põem e trabalham (digo os famosos poetas), é em bem pintar ou emitir uma boa pintura. E este tem polo primor, que com mais pronteza e cuidado desejam de explicar e fazer. E o que isto póde alcançar, este é o mais excelente e claro.³¹

Elogiando, depois, na forma de curtíssimas *efrases* algumas pinturas dos grandes poetas antigos, Holanda reduz a poesia à melhor imitação pictórica, como o faz também Benedetto Varchi a propósito da imitação que Michelangelo fez de Dante quando pintou o *Juízo Final*, na Capela Sistina.³² Diz Holanda: "Lêde todo o Vergilio, que outra cousa lhe não achareis senão o officio de um Micael Angelo".³³ Contudo, neste louvor, Holanda inverte os efeitos da prescrição pela amplificação do símile de Plutarco – a pintura é *poesia muda* –, atribuindo novamente à pintura maior eloquência que à poesia, pois tem como virtude a brevidade ao exprimir e declarar, qualidade prescrita tanto à poesia quanto à eloquência:

... de chamarem à pintura poesia muda me parece que sómente os poetas não souberam bem pintar; que se elles alcançaram quanto

³⁰ Idem.

³¹ HOLANDA, Francisco de. Op. cit., II, p. 266.

³² VARCHI, Benedetto. *Della maggioranza delle arti* (1547). In: BAROCCHI, Paola. *Scritti d'Arte Del Cinquecento*. Milano: Riccardo Ricciardi, 1971, I, p. 267: "Sono ancora molte altre somiglianze fra i poeti et i pittori; et io per me, come non ho dubbio nessuno che l'essere pittore giovi grandissimamente alla poesia, così tengo per fermo che la poesia giovi infinitamente a'pittori, onde si racconta che Zeusi, che fu tanto eccellente, faceva le donne grandi e forzose, seguitando in ciò Omero; e Plinio racconta che Apelle dipinse in modo Diana fra un coro di vergini che sacrificavano, ch'egli vinse i versi d'Omero che scrivevano questo medesimo. Il che si può ancora vedere nella Lupa che allatta e lecca Romulo e Remo, discripta prima da Cicerone e poi da Vergilio in quell'atto e modo medesimo che si vede oggi nel Campidoglio. Et io per me non dubito punto che Michelagnolo, come ha imitato Dante nella poesia, così non l'abbia imitato nelle opere sue, non solo dando loro quella grandezza e maestà che si vede ne' concetti di Dante, ma ingegnandosi ancora di fare quello, o nel marmo o con i colori, che aveva fatto egli nelle sentenze e colle parole".

³³ HOLANDA, Francisco de. Op. cit., II, pp. 267-9.

³⁰ Idem.

³¹ HOLANDA, Francisco de. Op. cit., II, p. 266.

³² VARCHI, Benedetto. *Della maggioranza delle arti* (1547). In: BAROCCHI, Paola. *Scritti d'Arte Del Cinquecento*. Milano: Riccardo Ricciardi, 1971, I, p. 267: "Sono ancora molte altre somiglianze fra i poeti et i pittori; et io per me, come non ho dubbio nessuno che l'essere pittore giovi grandissimamente alla poesia, così tengo per fermo che la poesia giovi infinitamente a'pittori, onde si racconta che Zeusi, che fu tanto eccellente, faceva le donne grandi e forzose, seguitando in ciò Omero; e Plinio racconta che Apelle dipinse in modo Diana fra un coro di vergini che sacrificavano, ch'egli vinse i versi d'Omero che scrivevano questo medesimo. Il che si può ancora vedere nella Lupa che allatta e lecca Romulo e Remo, discripta prima da Cicerone e poi da Vergilio in quell'atto e modo medesimo che si vede oggi nel Campidoglio. Et io per me non dubito punto che Michelagnolo, come ha imitato Dante nella poesia, così non l'abbia imitato nelle opere sue, non solo dando loro quella grandezza e maestà che si vede ne' concetti di Dante, ma ingegnandosi ancora di fare quello, o nel marmo o con i colori, che aveva fatto egli nelle sentenze e colle parole".

³³ HOLANDA, Francisco de. Op. cit., II, pp. 267-9.

mais ella declara e falla que essa sua irmã, não dixeram; e antes eu a poesia sustentarei por mais muda(...). Já os bons poetas (como dixe o senhor Lactancio) com palavras não fazem mais que aquillo que os inda meãos pintores fazem com as obras; que elles contam o que estes exprimem e declaram. Elles com fastidiosos sentidos não sempre os ouvidos ocupam, e estes os olhos satisfazem, e como com algum fermoso espectáculo têm como presos e embelesados todos os homens.³⁴

Esta virtude de mover os afetos é também a dos olhos, superior aos demais sentidos e, em particular, superior ao ouvido.³⁵ O mover de que se trata aqui é tanto deleite para o intelecto dos discretos quanto escritura viva e doutrina para os olhos dos ignorantes.

E não sómente o discreto é satisfeito, mas o simples, o vilão, a velha; não inda estes, mas o estrangeiro Sarmata e o Indio, e o Persiano (que nunca entenderam os versos de Vergilio, nem de Homero, que lhe são mudos) se deleita e entenderá aquella obra com grande gosto e pronteza; e até aquella barbaro deixa então de ser barbaro, e entende, por virtude da eloquente pintura o que lhe nenhuma outra poesia nem numeros de pés podia ensinar.³⁶

As qualidades efrásticas da similitude e da vivacidade balizam também, a partir do século XV, a elaboração da história do ressurgimento, pelas mãos de Giotto e de Simone Martini³⁷, do aprimoramento e da perfeição da pintura moderna, narrativa esta presente em quase todos os escritos de arte do período. Já Boccaccio elogia o engenho e a habilidade de Giotto, tomando como modelo a anedota de Plínio a respeito da competição entre Parrásio e Zêuxis. Assim como Parrásio, Giotto imita a natureza com tamanha similitude que os olhos daqueles que vêem suas obras tomam por verdadeiro o que é apenas pintura.

e l'altro, il cui nome fu Giotto, ebbe uno ingegno di tanta eccellenzia; che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice, col continuo girar de'cieli; che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sí simile a quella, che non simile anzi piú tosto dessa paresse, in tanto che molte volte

que essa sua irmã, não dixeram; e antes eu a poesia sustentarei por mais muda(...). Já os bons poetas (como dixe o senhor Lactancio) com palavras não fazem mais que aquillo que os inda meãos pintores fazem com as obras; que elles contam o que estes exprimem e declaram. Elles com fastidiosos sentidos não sempre os ouvidos ocupam, e estes os olhos satisfazem, e como com algum fermoso espectáculo têm como presos e embelesados todos os homens.³⁴

This virtue of moving affections belongs also to the eyes, superior to the other senses and, particularly, superior to the ears.³⁵ The moving mentioned here is as much delight to the intellect of the discrete ones as living scripture and doctrine to the eyes of the ignorant.

E não sómente o discreto é satisfeito, mas o simples, o vilão, a velha; não inda estes, mas o estrangeiro Sarmata e o Indio, e o Persiano (que nunca entenderam os versos de Vergilio, nem de Homero, que lhe são mudos) se deleita e entenderá aquella obra com grande gosto e pronteza; e até aquela barbaro deixa então de ser barbaro, e entende, por virtude da eloquente pintura o que lhe nenhuma outra poesia nem numeros de pés podia ensinar.³⁶

The ephrastic qualities of similitude and vivacity also signal, as of the fifteenth century, the unfolding of the improvement and perfection of modern painting resurgence story, by the hands of Giotto and Simone Martini³⁷, a narrative present in almost all of the art writings of the period. Boccaccio praises Giotto's ingenuity and ability, taking as model the anecdote told by Pliny regarding the competition between Parrasius and Zeuxis. Just like Parrasius, Giotto imitates nature with such similitude that the eyes of those gazing at his works take for real what is only a painting.

e l'altro, il cui nome fu Giotto, ebbe uno ingegno di tanta eccellenzia; che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice, col continuo girar de'cieli; che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sí simile a quella, che non simile anzi piú tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E per ciò, avendo egli quella arte ritornata

³⁴ Ibidem, p. 269.

³⁵ Ibidem, II, p. 272.

³⁶ Ibidem, II, pp. 272-3.

³⁷ BAXANDALL, Michael. Op. cit., p. 63: "Hec fuit et Symoni nostro Senesi nuper iocundissima". Esta citação corresponde à anotação marginal de Petrarca, referente à diligência de Apeles, em seu exemplar da *Naturalis Historia*, de Plínio, o Velho, hoje depositado na BIBLIOTECA NATIONAL DE PARIS, MS. Lat 68o2, fol. 256v. Também PETRARCA. *Il Canzoniere*, I, sonetos LXXVII e LXXVIII, apud BAXANDALL, Michael. Op. cit., p. 40.

³⁴ Ibidem, p. 269.

³⁵ Ibidem, II, p. 272.

³⁶ Ibidem, II, pp. 272-3.

³⁷ BAXANDALL, Michael. Op. cit., p. 63: "Hec fuit et Symoni nostro Senesi nuper iocundissima". This citation corresponds to the marginal annotation made by Petrarca on the diligence of Apeles, in his copy of *Naturalis Historia*, by Pliny, the Old, presently filed at the BIBLIOTECA NATIONAL DE PARIS, MS. Lat 68o2, fol. 256v. Also PETRARCA. *Il Canzoniere*, I, sonetos LXXVII e LXXVIII, apud BAXANDALL, Michael. Op. cit., p. 40.

in luce che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che piú a diletta gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipingendo, era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote; e tanto piú, quanto con maggiore umiltà; maestro degli altri in ciò vivendo, quella acquistò, sempre rifiutato d'esser chiamato maestro. Il quale titolo rifiutato da lui tanto piú in lui risplendeva, quanto con maggior desiderio da quegli che men sapevano di lui o da'suoi discepoli era cupidamente usurpato.³⁸

Fillipo Villani, in turn, praises Giotto according to the places of Boccaccio's eulogy to Dante, taken from Zeuxis' anecdote and from Homero's poetry³⁹: Giotto, who restored painting to its former glory, should be preferable to the ancient painters, both in ingenuity and in hand dexterity, since his figures are agreeable to the eye, seeming to live and breathe, with their affections demonstrated in their movements.⁴⁰ However, in the topic sequence of painting decline and resurgence narrated by Holanda, the names of Giotto and Simone Martini are devoid of the formerly attributed perfection. Holanda does not even accompany Giotto's name with praise for the exceptional ingenuity and inclination to drawing manifested when still a child, as Vasari did in *Vita di Giotto*.⁴¹ The successive imitation of the old excellence in painting reproporions Giotto's qualities as distant from the perfection that painting would reach once again with Leonardo, Rafael and Michelangelo, which, in Holanda's words, gave it "a vital spirit and restored it almost to its first appearance and ancient animosity".⁴²

In the realm of the painting craft itself, the qualities of similitude and vivacity depend on the painter's capacity to imitate nature or "take from the natural", as Holanda describes it. This does not imply in imitating directly what is seen in nature, which is regrettable because it demonstrates that the painter is incapable of invention, but imitates the operation by which nature created the visible things.

As the main invention or *idea* in painting is the story, Holanda requires from the painter, first of all, the study of classical statuary, which is the best example of the best imitation of nature. As the ancients followed in everything the natural order of things, their first painting precept was "that the figures, be they nude or clothed, will all be drawn nude and bare,

nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che piú a diletta gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipingendo, era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote; e tanto piú, quanto con maggiore umiltà; maestro degli altri in ciò vivendo, quella acquistò, sempre rifiutato d'esser chiamato maestro. Il quale titolo rifiutato da lui tanto piú in lui risplendeva, quanto con maggior desiderio da quegli che men sapevano di lui o da'suoi discepoli era cupidamente usurpato.³⁸

Fillipo Villani, por sua vez, louva Giotto de acordo com os lugares do elogio de Boccaccio a Dante, tomados da anedota de Zêuxis e da poesia de Homero³⁹: Giotto, que restaurou à pintura sua antiga glória, deve ser preferível aos antigos, tanto no engenho quanto na mão, pois suas figuras são agradáveis de se ver, parecendo viver e respirar, sendo seus afetos demonstrados nos movimentos.⁴⁰ Contudo, na seqüência tópica do declínio e ressurgimento da pintura narrada por Holanda, os nomes de Giotto e Simone Martini são destituídos da perfeição atribuída anteriormente. Holanda sequer faz acompanhar seus nomes do elogio do engenho excepcional e inclinação ao desenho manifestada quando ainda menino, como o faz Vasari na *Vita di Giotto*.⁴¹ O sucessivo imitar da antiga excelência da pintura reproporciona as qualidades de Giotto como distantes da perfeição que a pintura alcançará, novamente, com Leonardo, Rafael e Michelangelo, o qual, nas palavras de Holanda, deu-lhe "spirito vital e a restituiu quasi em seu primeiro ver e prisca animosidade".⁴²

No âmbito do ofício da pintura, propriamente, as qualidades da similitude e da vivacidade dependem da capacidade do pintor de imitar a natureza ou "tirar polo natural" como diz Holanda. Isso não significa imitar diretamente o que se vê na natureza, o que é reprovável porque demonstra que o pintor é incapaz de invenção, mas sim imitar a operação pela qual a natureza criou as coisas visíveis.

Dado que a principal invenção ou *idea* na pintura é a história, Holanda exige do pintor, em primeiro lugar, o estudo da estatuária antiga, que é o melhor exemplo da melhor imitação da natureza. Como os antigos seguiram em tudo a ordem natural das coisas,

³⁸ BOCCACCIO. *Il Decameron*. Milano: Mursia, 1966, VI, 5.

³⁹ BOCCACCIO. *Il Comento alla Divina Commedia*. Bari: Ed. D. Guerri, 1918, II, p. 128-129, apud BAXANDALL, Michael. Op. cit., p. 37.

⁴⁰ VILLANI. *De origine civitatis Florentie, et de eiusdem famosissimis civibus*, Biblioteca Vaticana, MS, Barb.lat., 2610, fols. 71r-72r, apud: BAXANDALL, Michael. Op. cit., p. 147.

⁴¹ VASARI, Giorgio. *Le Vite*. Roma: Newton Tascabili, 1993, "Vita di Giotto", I, p. 149-50.

⁴² HOLANDA, Francisco de. Op. cit., I, cap. V, pp. 42-3.

³⁸ BOCCACCIO. *Il Decameron*. Milano: Mursia, 1966, VI, 5.

³⁹ BOCCACCIO. *Il Comento alla Divina Commedia*. Bari: Ed. D. Guerri, 1918, II, p. 128-129, apud BAXANDALL, Michael. Op. cit., p. 37.

⁴⁰ VILLANI. *De origine civitatis Florentie, et de eiusdem famosissimis civibus*, Biblioteca Vaticana, MS, Barb.lat., 2610, fols. 71r-72r, apud: BAXANDALL, Michael. Op. cit., p. 147.

⁴¹ VASARI, Giorgio. *Le Vite*. Roma: Newton Tascabili, 1993, "Vita di Giotto", I, p. 149-50.

⁴² HOLANDA, Francisco de. Op. cit., I, cap. V, pp. 42-3.

tenham como primeiro preceito da pintura “que as feçuras, ou sejam nuas, ou vestidas, todas se desenhão nuas e despidas, principiadas dos proprios ossos e depois pondo-lhe a carne, e ultimamente cobrindo-lhes seus mantos e ornamentos, e vestindo-as, porque sem a razão e a verdade do natural, nunca puderão conseguir a perfeição”.⁴³ A imitação da natureza, portanto, exige, em segundo lugar, que o pintor conheça, entre outras, as ciências da anatomia e da fisiognomia e tenha perfeito domínio no desenho e no uso das cores.

Começemos pela anatomia e, como diz Holanda, “dispamos inda mais coitado do homem”, pois o pintor “não o deve de pintar, não o sabendo, sem o tirar do natural, porque não ha cousa mais inorante e disforme que querer fazer estas cousas ao parecer da fantasia”.⁴⁴ De acordo com este preceito, recorrente nos tratados a partir do *Da Pintura* de Leon Battista Alberti⁴⁵, o pintor jamais deve passar à invenção da história e ao desenho se não tiver guardado em sua memória como procede a natureza.⁴⁶

A anatomia é necessária ao pintor para que conheça como devem estar o “ligamento e forma dos ossos humanos, e como a carne sta dividida em peixes (sic) e muscolos por todo o corpo sobre os ossos, e como todos os nervos se ligão e por onde as veas stão repartidas”. Entretanto, como “debaxo d’aquella pelle e superficie está a razão das cousas interiores e secretas, como acostumarão os antigos”, a anatomia também é necessária para que o pintor entenda os *sentimentos* ou movimentos dos corpos.⁴⁷

O termo *sentimento* aplica-se de maneira próxima àquela de

⁴³ Ibidem, I, cap. XX, p. 122.

⁴⁴ Ibidem, I, cap. XVIII, p. 107.

⁴⁵ ALBERTI. *Da Pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, 36, pp. 108-9.

⁴⁶ A este respeito, cf. também VASARI, Giorgio. Op. cit., “Introduzione alle tre Arti del disegno”, cap. XV. Della Pittura, p. 75: “Il qual disegno non può avere buon’origine, se non s’ha dato continuamente opera a ritrarre cose naturali, e studiato pitture d’eccellenti maestri, e di statue antiche di rilievo, come s’è tante volte detto. Ma sopra tutto il meglio è g’ignudi degli uomini vivi e femine, e da quelli avere preso in memoria per lo continovo uso i muscoli del torso, delle schiene, delle gambe, delle braccia, delle ginocchia e l’ossa di sotto, e poi avere sircutà per lo molto studio, che senza avere i naturali inanzi si possa formare di fantasia, da sé, attitudini per ogni verso; così avere veduto degli uomini scorticati, per sapere come stanno l’ossa sotto i muscoli et i nervi con tutti gli ordini e’ termini della notomia, per potere con maggior sircutà, e più rettamente situare le membra nell’uomo, e per porre i muscoli nelle figure. E coloro che ciò sanno, forza è che faccino perfettamente i contorni delle figure; le quali, dintornate come elle debbono, mostrano buona grazia e bella maniera. Perchè chi studia le pitture e sculture buone, fatte con simil modo, vedendo et intendendo il vivo, è necessario che abbi fatto buona maniera nell’arte. E da ciò nasce l’invenzione, la quale fa mettere insieme in istoria le figure a quattro, a sei, a dieci, a venti, talmente che si viene a formare le battaglie e l’altre cose grandi dell’arte. Questa invenzione vuol in sé una convenevolezza formata di concordanza e d’obediencia: ché, s’una figura si muove per salutare un’altra, non si faccia la salutata voltarsi indietro, avendo a risponder; e con questa similitudine tutto il resto”.

⁴⁷ HOLANDA, Francisco de. Op. cit., I, pp. 107-12.

beginning with their own bones and then adding the flesh, and finally covering them with their mantles and ornaments, and dressing them, as without the natural reason and truth, they will never be able to reach perfection”.⁴³ The imitation of nature, therefore, requires, in second place, that the painter know the sciences of anatomy and physiognomy, among others, and have perfect dominion of drawing and the use of colors.

Let us begin by anatomy and, as Holanda says, “let us divest even more the poor man”, since the painter “should not paint him without knowing him, without taking from the natural, as there is nothing more ignorant and deformed than attempting to do these things with the appearance of fantasy”.⁴⁴ According to this precept, recurrent in the treatises starting with the *Da Pintura* of Leon Battista Alberti⁴⁵, the painter should never move on to the invention of the story and the drawing if he has not committed to memory how nature behaves.⁴⁶

Anatomy is necessary to the painter so he will know how the “ligament and form of human bones, and how the flesh is divided into bundles of muscles, and muscles all over the body on the bones, and how all nerves connect and where the veins are divided”. However, “under that skin and surface is the reason of the interior and secret things, as the ancients were used to”, anatomy is also necessary for the painter to understand the *feelings* or movements of the bodies.⁴⁷

The term *feeling* closely applies to that of *animation*, employed by Gaurico regarding the second part of

⁴³ Ibidem, I, cap. XX, p. 122.

⁴⁴ Ibidem, I, cap. XVIII, p. 107.

⁴⁵ ALBERTI. *Da Pintura*. Translated by Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, 36, pp. 108-9.

⁴⁶ On this theme, also according to VASARI, Giorgio. Op. cit., “Introduzione alle tre Arti del disegno”, cap. XV. Della Pittura, p. 75: “Il qual disegno non può avere buon’origine, se non s’ha dato continuamente opera a ritrarre cose naturali, e studiato pitture d’eccellenti maestri, e di statue antiche di rilievo, come s’è tante volte detto. Ma sopra tutto il meglio è g’ignudi degli uomini vivi e femine, e da quelli avere preso in memoria per lo continovo uso i muscoli del torso, delle schiene, delle gambe, delle braccia, delle ginocchia e l’ossa di sotto, e poi avere sircutà per lo molto studio, che senza avere i naturali inanzi si possa formare di fantasia, da sé, attitudini per ogni verso; così avere veduto degli uomini scorticati, per sapere come stanno l’ossa sotto i muscoli et i nervi con tutti gli ordini e’ termini della notomia, per potere con maggior sircutà, e più rettamente situare le membra nell’uomo, e per porre i muscoli nelle figure. E coloro che ciò sanno, forza è che faccino perfettamente i contorni delle figure; le quali, dintornate come elle debbono, mostrano buona grazia e bella maniera. Perchè chi studia le pitture e sculture buone, fatte con simil modo, vedendo et intendendo il vivo, è necessario che abbi fatto buona maniera nell’arte. E da ciò nasce l’invenzione, la quale fa mettere insieme in istoria le figure a quattro, a sei, a dieci, a venti, talmente che si viene a formare le battaglie e l’altre cose grandi dell’arte. Questa invenzione vuol in sé una convenevolezza formata di concordanza e d’obediencia: ché, s’una figura si muove per salutare un’altra, non si faccia la salutata voltarsi indietro, avendo a risponder; e con questa similitudine tutto il resto”.

⁴⁷ HOLANDA, Francisco de. Op. cit., I, pp. 107-12.

ductoria, or model art, which follows the *designatio* (drawing). Gaurico takes *animation* as a synonym for imitation of the natural, therefore, of the vivacity of figures, expressed in the imitation of movements.⁴⁸ Thus, when painting the human image, the painter should follow the very order in which nature operates, beginning by the simple things, that is, by the disposition of bones and ligaments of the cadaver, and gradually proceeding to mixed details where he learns the body movements, that is the flesh, the muscles, the nerves, the veins and finally the skin.⁴⁹

Anatomy is particularly necessary when the painter has to paint “cleanly and with fragrant colors” the “holy image of death”, so as to make pleasant or delectable the vision of death. This passage is interesting, as it produces the moralization of the Aristotelic commonplaces on the admiration of the ugly for the excellence of art.⁵⁰

E assi mais entenderá a maneira e forma dos artelhos e das canas e das costas, onde são redondas e onde chatas, que muito lhe compre para quando a morte pinta, que muitas vezes o bom pintor deve pintar a santa imagem da morte, e os mortos, que muito vale a pintura e mui pouco fóra d'ella. Nem que prova mais suave pode fazer de si a pintura, que mostrar-nos aquellas cousas muito limpamente com cheirosas cores pintadas, que não podíamos ver, (comprindo-nos tanto n'esta vida) senão n'um adro, ou cimiterio entre o abominavel cheiro dos finados, e entre vermes e ossos de corrupção, para podéremos star contemplando, ou n'um livro, ou n'um pergaminho, ou tavao, e téremos sempre presente o em que havemos de parar, de nenhuma outra maneira possível melhor que na imagem da pintura! O santa e divina pintura! Quando poderei eu acabar de dizer de ti o que sinto, e o que se pode? Creio que na terra não eres contente de ser louvada, mas sómente no lume de teu louvor, que é o summo e imortal Deos!⁵¹

⁴⁸ GAURICO. Op. cit., pp. 236-7.

⁴⁹ This passage is very similar to that found in the treatise of PINO, Paolo. *Dialogo di pittura* (1548). In: BAROCCHI, Paola. Op. cit., I, p. 549: “quando un pittori forma una figura, egli precincia dal centro, e ce l'insegna la natura nell'ordine del suo operare, la qual comincia dalle cose semplici e vien poi alle miste. Si ordina prima il cadavero per modo anatomico, poscia si copre di carne, distinguendo le vene, le legature e le membra, riducendolo per li veri meggi alla integra perfezzione”.

⁵⁰ ARISTÓTELES. *Poétique*, 1448b, 4-11: “La poésie semble bien devoir en général son origine à deux causes, et deux causes naturelles. Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances) et, en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux imitations. Un indice est ce qui se passe dans la réalité: des êtres don't l'original fait peine à la vue, nous aimons à en contempler l'image exécuté avec la plus grande exactitude; par exemple les formes des animaux les plus vils et des cadavres”.

⁵¹ HOLANDA, Francisco de. Op. cit., I, cap. XVIII, p. 107-9.

animação, empregada por Gaurico a propósito da segunda parte da *ductoria*, ou arte do modelo, que se segue à *designatio* (desenho). Gaurico toma a *animação* como sinônimo da imitação do natural, portanto, da vivacidade das figuras, que se expressa na imitação dos movimentos.⁴⁸ Assim, ao pintar a imagem humana, o pintor deve seguir a própria ordem em que opera a natureza, começando pelas coisas simples, ou seja, pela disposição dos ossos e ligamentos do cadáver, e passando gradativamente às coisas mistas por onde conhece os movimentos do corpo, ou seja, à carne, aos músculos, aos nervos, às veias e, finalmente, à pele.⁴⁹

A anatomia é necessária, particularmente, quando o pintor tiver de pintar “limpamente e com cheirosas cores” a “santa imagem da morte”, de modo a tornar agradável ou deleitosa a visão da morte. A passagem é interessante, na medida em que produz a moralização do lugar comum aristotélico da admiração do feio pela excelência da arte.⁵⁰

E assi mais entenderá a maneira e forma dos artelhos e das canas e das costas, onde são redondas e onde chatas, que muito lhe compre para quando a morte pinta, que muitas vezes o bom pintor deve pintar a santa imagem da morte, e os mortos, que muito vale a pintura e mui pouco fóra d'ella. Nem que prova mais suave pode fazer de si a pintura, que mostrar-nos aquellas cousas muito limpamente com cheirosas cores pintadas, que não podíamos ver, (comprindo-nos tanto n'esta vida) senão n'um adro, ou cimiterio entre o abominavel cheiro dos finados, e entre vermes e ossos de corrupção, para podéremos star contemplando, ou n'um livro, ou n'um pergaminho, ou tavao, e téremos sempre presente o em que havemos de parar, de nenhuma outra maneira possível melhor que na imagem da pintura! O santa e divina pintura! Quando poderei eu acabar de dizer de ti o que sinto, e o que se pode? Creio que na terra não eres contente de ser louvada, mas sómente no lume de teu louvor, que é o summo e imortal Deos!⁵¹

⁴⁸ GAURICO. Op. cit., pp. 236-7.

⁴⁹ A passagem é muito similar à que se encontra no tratado de PINO, Paolo. *Dialogo di pittura* (1548). In: BAROCCHI, Paola. Op. cit., I, p. 549: “quando un pittori forma una figura, egli precincia dal centro, e ce l'insegna la natura nell'ordine del suo operare, la qual comincia dalle cose semplici e vien poi alle miste. Si ordina prima il cadavero per modo anatomico, poscia si copre di carne, distinguendo le vene, le legature e le membra, riducendolo per li veri meggi alla integra perfezzione”.

⁵⁰ ARISTÓTELES. *Poétique*, 1448b, 4-11: “La poésie semble bien devoir en général son origine à deux causes, et deux causes naturelles. Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances) et, en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux imitations. Un indice est ce qui se passe dans la réalité: des êtres don't l'original fait peine à la vue, nous aimons à en contempler l'image exécuté avec la plus grande exactitude; par exemple les formes des animaux les plus vils et des cadavres”.

⁵¹ HOLANDA, Francisco de. Op. cit., I, cap. XVIII, p. 107-9.

Uma vez que a história deva ter cópia na invenção, cumpre também ao pintor conhecer a anatomia dos animais quando for pintá-la, especialmente, a dos cavalos:

... nobre animal e frequente na arte da pintura e nas statuas illustres e memorias dos reis, no qual se muito os antigos esmerarão, como se pode bem ver em Roma no Monte Exquilino ou Cavallo, na obra de Phidias e Praxiteles e na statua de bronzo Antoniana, que está ora novamente no Capitolio, e n'outras partes de marmor, como em Veneza nos quatro fremosos cavallos de bronzo antigos, que são sobre o frontespicio da egreja de São Marcos. Dos modernos Lionardo de Vince, segundo vi em Napoles n'uma grande cabeça de cavallo de bronzo, e Donatello scultor, tinham muita parte n'isso de seu nome e primor.⁵²

Holanda refere-se aqui à estátua eqüestre de *Gattamelatta*. Estas obras, aliás, estão entre as relíquias que Holanda elegeu e recolheu no repertório de desenhos do livro das *Antigualhas*, durante sua permanência na Itália, como bolsheiro de D. João III.

Depois de tornar a “cubrir um pouco os tristes ossos nossos até que os vamos ornando e vestindo e pondo em sua honra”, Holanda segue, então, para a próxima ciência do pintor, a fisiognomônica, que reúne os preceitos relativos à caracterização das figuras de acordo com o sexo, com o modo de vestir e com a aparência, assim como com a expressão dos afetos nos movimentos dos corpos. O pintor deve ser inteligente nessa ciência, de modo a dar “a cada pessoa sua propria feçura e condição e officio, e não a que sua não é, para que vendo a sua obra só por esta parte, lha possaes louvar e contemplar, e não zombar d'ella, como ás vezes estaes para fazer”.⁵³

Querendo fazer de muito primor a imagem venerabil de São Geronimo, (por não fallar sempre dos gentios) a qual deve ter as feições e aspeito em que se conheça a sua modestia e continencia, juntamente com o seu altissimo engenho e profundidade da saber, nos não ponha as feições e filosomia d'um intemperado e grosseiro, o qual santo, o grave pintor sem pedra na mão e sem lião, ha de fazer de maneira que aquele pareça São Geronimo, e não outrem. E, polo contrario, quando quiser pintar a perfidia e avaricia de Judas, não faça a imagem severa de um costante São Paulo, e por Herodes não faça o rosto de São Joam; e aquele do santo não dê ao tyrano, e assi mais quando pintar e enfermo e propinquo á morte não lhe dê a cor e olhos de são, ou outro sinal de convalescente.⁵⁴

⁵² Ibidem, I, cap. XVIII, p. 111-2.

⁵³ Ibidem, I, cap. XIX, p. 114.

⁵⁴ Ibidem, p. 113.

Once history should have a copy in invention, the painter should also know the anatomy of animals when he intends to paint them, especially that of horses:

... nobre animal e frequente na arte da pintura e nas statuas illustres e memorias dos reis, no qual se muito os antigos esmerarão, como se pode bem ver em Roma no Monte Exquilino ou Cavallo, na obra de Phidias e Praxiteles e na statua de bronzo Antoniana, que está ora novamente no Capitolio, e n'outras partes de marmor, como em Veneza nos quatro fremosos cavallos de bronzo antigos, que são sobre o frontespicio da egreja de São Marcos. Dos modernos Lionardo de Vince, segundo vi em Napoles n'uma grande cabeça de cavallo de bronzo, e Donatello scultor, tinham muita parte n'isso de seu nome e primor.⁵²

Holanda refers here to the equestrian statue *Gattamelatta*. These works, by the way, are among the relics that Holanda chose and added to the repertoire of drawings in the book *Antigualhas*, during his sojourn in Italy, as D. João III's pursuer.

After once again “covering a little our sad bones until we begin to ornament, clothe them and put on their honor”, Holanda proceeds to the next science of the painter, the physiognomical, which brings together the precepts related to characterization of figures according to their sex, the way they dress and their appearance, as well as the expression of affection in body movement. The painter should be intelligent in this science, so as to give to “each person his own figure and condition and function, and not that which is not his, so that when seeing his work only in part, you can praise and contemplate it, and not mock it, as sometimes you are ready to do”.⁵³

Querendo fazer de muito primor a imagem venerabil de São Geronimo, (por não fallar sempre dos gentios) a qual deve ter as feições e aspeito em que se conheça a sua modestia e continencia, juntamente com o seu altissimo engenho e profundidade da saber, nos não ponha as feições e filosomia d'um intemperado e grosseiro, o qual santo, o grave pintor sem pedra na mão e sem lião, ha de fazer de maneira que aquele pareça São Geronimo, e não outrem. E, polo contrario, quando quiser pintar a perfidia e avaricia de Judas, não faça a imagem severa de um costante São Paulo, e por Herodes não faça o rosto de São Joam; e aquele do santo não dê ao tyrano, e assi mais quando pintar e enfermo e propinquo á morte não lhe dê a cor e olhos de são, ou outro sinal de convalescente.⁵⁴

In this science, Holanda clearly follows Gaurico's

⁵² Ibidem, I, cap. XVIII, p. 111-12.

⁵³ Ibidem, I, cap. XIX, p. 114.

⁵⁴ Ibidem, p. 113.

prescriptions that consider the physiognomical science according to country topics related to the manner of dressing and the temperament of each people⁵⁵, and of the generation, which concerns the characteristic temperament of each sex.⁵⁶

Considering man individually, Gaurico divides the physiognomical into three types of characters: the *circumstantial*, that refer to adornments, names and others; the *inherent*, that specifically refer to the physical appearance; and, finally, the *intermediary* characters, that refer to the facial expression and skin color.⁵⁷ The explanation given by Holanda about each of these characters, although he does not refer to the mentioned division, follows approximately the same order introduced by Gaurico. First, the eyes and what is close to them, the pupils, the eyelids, the forehead, the cheeks, the eyebrows, the nose, the lips, the mouth, the chin, the upper and lower jaws, the hair, the ears and the head itself; in second place, the chest and the back of the neck; in third, the shoulders, the limbs, the hands, the hips and the feet; in fourth, the abdomen, the shoulder blades, the muscles, the buttocks and the calves.⁵⁸

Accordingly, as regards the eyes, where the main signs of temperament are, “because they are almost windows of men and the main sign of what is within them”, the painter should imitate those of the animals that most resemble his condition⁵⁹, as also recommended by Gaurico.⁶⁰ Both in the eyes and in the other physiognomical parts the qualities that occupy the middle place are characteristic of the good and serious man, while those that are at the extremes denounce the vices. The best eyes are those of median size, dark green or black in color and that blink; the worst are the protruding eyes, red, which indicate the foolish man, and the greenish ones like those of the lion.⁶¹

As for the other parts of the face, the favorite ones are those whose proportions fit over a square, except for the best nose, which is like Cesar’s (“straight, with feeling”) and the mouth, which should be of average size and “with the lower lip a little more protruding”. The other parts, according to the law that the median in physiognomy presupposes proportion, the best feature is the one that “mostly imitates the square”, as is the case of the forehead. The best head is also the one that “is average, almost with square corners”; as for the ears, it is preferable for them to be more open, purplish and square.⁶² Holanda prescribes also

Nessa ciência, Holanda segue declaradamente as prescrições de Gaurico, que considera a fisiognomônica segundo as tópicas da pátria, relativa à maneira de vestir e o temperamento de cada povo⁵⁵, e da geração, que dá conta do temperamento próprio de cada sexo.⁵⁶

Considerando individualmente o homem, Gaurico divide a fisiognomônica em três tipos de caracteres: os *circumstanciais*, que referem os adornos, os nomes e outros; os *inerentes*, que referem especificamente a aparência física; e, finalmente, os caracteres *intermediários*, que referem a expressão do rosto e a cor da pele.⁵⁷ A exposição que Holanda faz de cada um desses caracteres, embora não enuncie a divisão referida, segue aproximadamente a mesma ordenação introduzida por Gaurico. Em primeiro lugar, os olhos e o que está próximo deles, as pupilas, as pálpebras, a testa, as bochechas, as sobrancelhas, o nariz, os lábios, a boca, o queixo, a mandíbulas, o cabelo, as orelhas e a cabeça em si; em segundo, o peito e a nuca; em terceiro, os ombros, os membros, as mãos, os quadris e os pés; em quarto, o ventre, as espáduas, os músculos, as nádegas e as panturilhas.⁵⁸

Assim, quanto aos olhos, onde estão os principais sinais do temperamento, “porque eles são quasi janellas dos homens e o principal indicio de que ha dentro d’elles”, o pintor deve imitar os dos animais que mais se assemelham à sua condição⁵⁹, como igualmente recomenda Gaurico.⁶⁰ Tanto nos olhos, quanto nas demais partes da fisiognomônica, as qualidades que ocupam o lugar do meio são próprias do homem bom e grave, enquanto aquelas que estão nos extremos denunciam os vícios. Os melhores olhos são aqueles de tamanho mediano, da cor verde-escura ou preta e que piscam; os piores são os saltados para fora, os vermelhos, que são os de néscios, e os verdoengos como os do leão.⁶¹

Quanto ao restante das partes do rosto, prefere-se sempre aquelas que sejam proporcionadas sobre o quadrado, à exceção do melhor nariz, que é aquele que se dizia possuir César (“dereito com sentimento”) e da boca, que deve ter um tamanho médio e “um pouco o beijo de baxo mais saído”. Nas demais partes, segundo a lei de que a mediania na fisiognomia pressupõe a proporção, a de melhor feição é a que “mais imita a quadrada”, como é o caso da fronte. Também a melhor cabeça é “a que for mea quasi com cantos quadrados”; quanto às orelhas, é preferível que sejam mais abertas,

⁵⁵ GAURICO. Op. cit., I, p. 161.

⁵⁶ Ibidem, p. 163-4.

⁵⁷ Ibidem, p. 164.

⁵⁸ Ibidem, p. 164-5.

⁵⁹ HOLANDA, Francisco de. Op. cit., I, cap. XIX, p. 115.

⁶⁰ GAURICO. Op. cit., I, p. 166.

⁶¹ HOLANDA, Francisco de. Op. cit., I, cap. XIX, p. 115.

⁶² Ibidem, I, p. 118-9.

⁵⁵ GAURICO. Op. cit., I, p. 161.

⁵⁶ Ibidem, p. 163-4.

⁵⁷ Ibidem, p. 164.

⁵⁸ Ibidem, p. 164-5.

⁵⁹ HOLANDA, Francisco de. Op. cit., I, cap. XIX, p. 115.

⁶⁰ GAURICO. Op. cit., I, p. 166.

⁶¹ HOLANDA, Francisco de. Op. cit., I, cap. XIX, p. 115.

arroxeadas e quadradas.⁶² Holanda prescreve, ainda, como deve ser o melhor formato de rosto, o melhor pescoço, a melhor aselha, descendo finalmente ao peito, à barriga, aos membros e à cor da pele, aspectos que também expressam as marcas do temperamento.⁶³

A fisiognomônica serve também à pintura dos retratos e à pintura das imagens invisíveis dos santos, das virtudes e da Divindade. Nos retratos, é necessária a fim de que haja similitude entre o retratado e sua imagem, pois, como conta Plínio, o Velho, “diz-se que Apelles pintava com tanto cuidado, que nos retratos e naturaes das pessoas, que elle tirava, conhecião aquelles metoscopos que adivinhavão por a filosomia e sinais, que enfermidades, ou vida terião”.⁶⁴

Contudo, nenhuma destas duas ciências garante a similitude e a vivacidade na imitação da natureza, se o pintor não alcançar o perfeito domínio do desenho e do uso das cores pela prática diligente de sua arte. As qualidades efrásticas da pintura dependem em grande medida da destreza do pintor em dar às suas figuras os mesmos proporção e relevo que o escultor, que as faz de cera ou terracota⁶⁵, e, assim, saber esculpir em todos os modos existentes, sem jamais tê-lo feito. O *relevo* e sua expressão máxima, o *recursado*, que exige do pintor o conhecimento da perspectiva, é tomado por prova da maior *dificuldade* intelectual da pintura em relação à escultura, pois seus defensores consideram que, na escultura, o relevo é antes propriedade da matéria, enquanto na pintura é artifício que resulta, unicamente, da habilidade do pintor.⁶⁶

⁶² Ibidem, I, p. 118-9.

⁶³ Ibidem, I, cap. XIX, p. 120-1.

⁶⁴ Ibidem, I, cap. XIX, p. 121. Cf. PLÍNIO. *Naturalis Historia*. Paris: Belles Lettres, 1997, XXXV, 88: “Imagines adeo similitudinis indiscretae pinxit, ut - incredibile dictu - Apio grammaticus scriptum reliquerit, quendam ex facie hominum divinantem, quos metoscopos vocant, ex iis dixisse aut futurae mortis annos aut praeteritae vitae”.

⁶⁵ Cf. também VASARI, Giorgio. Op. cit., “Introduzione alle tre Arti del disegno”, cap. XV. “Della Pittura”, p. 73: “Credono alcuni che il padre del disegno e dell’arti fusse il caso, e che l’uso e la sperienza, come balia e pedagogo, lo nutrissero con l’aiuto della cognizione e del discorso; ma io credo che con più verità si possa dire il caso avere più tosto dato occasione, che potersi chiamar padre del disegno. Ma sia come voglia, questo disegno ha bisogno, quando cava l’invenzione d’una qualche cosa dal giudizio, che la mano sia, mediante lo studio et essercizio di molti anni, spedita et atta a disegnare et esprimere bene qualunche cosa ha la natura creato, con penna, con stile, con carbone, con matita o con altra cosa; perché quando l’intelletto manda fuori i concetti purgati e con giudizio, fanno quelle mani, che hanno molti anni essercitato il disegno, conoscere la perfezione et eccellenza dell’arti, et il sapere dell’artefice insieme. E perché alcuni scultori tavolta non hanno molta pratica nelle linee e ne’dintorni, onde non posso disegnare in carta, eglino in quel cambio con bella proporzione e misura facendo con terra o cera uomini, animali, et altra cose di rilievo, fanno il medesimo che fa colui il quale perfettamente disegna in carta o in su altri piani”.

⁶⁶ Cf. também VARCHI, Benedetto. “Qual sia più nobile, o la scultura o la pittura” (1549). In: BAROCCHI, Paola. Op. cit., p. 529: “Argomentano ancora dalla difficoltà dell’arte, dove, distinguendo la difficoltà in due parti: in fatica di corpo, e questa come ignobile lasciano agli scultori; et fatica d’ingegno, e questa come nobile riserbano loro, dicendo che, oltre le diverse maniere e modi di lavorare e di colorire,

how the best face format should be, the best neck, the best collarbone, finally descending to the chest, the abdomen, the limbs and the color of the skin, aspects that also express the marks of temperament.⁶³

The physiognomonic is also used in portrait painting and in the painting of invisible images of the saints, of the virtues and of the Deity. In the portraits, it is necessary so that there is similitude between the portraied and his image, for, as told by Pliny, the Elder, “it is said that Apelles painted with such care, that in the portraits and natural paintings of people made by him, there were those able to know by the physiognomy and signs which infirmities or what kind of life they would have”.⁶⁴

However, none of these two sciences guarantees the similitude and vivacity in the imitation of nature, if the painter does not achieve the perfect dominion of drawing and the use of colors through the dilligent practice of his art. The ephrastic qualities of painting depend, in great measure, on the painter’s dexterity in giving his figures the same proportion and relief than the sculptor, who makes them in wax or terracota⁶⁵, and in this way learns how to sculpt in very existing manner, without ever having done it. The *relief* and its maximal expression, the *foreshortening*, which demands from the painter knowledge of perspective, is considered as proof of the higher level of intelectual difficulty of painting when compared to sculpture, as its advocates consider that, in sculpture, relief is first a property of matter, while in painting it is a stratagem that results exclusively from the painter’s ability.⁶⁶

⁶³ Ibidem, I, cap. XIX, p. 120-1.

⁶⁴ Ibidem, I, cap. XIX, p. 121. Cf. PLÍNIO. *Naturalis Historia*. Paris: Belles Lettres, 1997, XXXV, 88: “Imagines adeo similitudinis indiscretae pinxit, ut - incredibile dictu - Apio grammaticus scriptum reliquerit, quendam ex facie hominum divinantem, quos metoscopos vocant, ex iis dixisse aut futurae mortis annos aut praeteritae vitae”.

⁶⁵ Cf. VASARI, Giorgio. Op. cit., “Introduzione alle tre Arti del disegno”, cap. XV. “Della Pittura”, p. 73: “Credono alcuni che il padre del disegno e dell’arti fusse il caso, e che l’uso e la sperienza, come balia e pedagogo, lo nutrissero con l’aiuto della cognizione e del discorso; ma io credo che con più verità si possa dire il caso avere più tosto dato occasione, che potersi chiamar padre del disegno. Ma sia come voglia, questo disegno ha bisogno, quando cava l’invenzione d’una qualche cosa dal giudizio, che la mano sia, mediante lo studio et essercizio di molti anni, spedita et atta a disegnare et esprimere bene qualunche cosa ha la natura creato, con penna, con stile, con carbone, con matita o con altra cosa; perché quando l’intelletto manda fuori i concetti purgati e con giudizio, fanno quelle mani, che hanno molti anni essercitato il disegno, conoscere la perfezione et eccellenza dell’arti, et il sapere dell’artefice insieme. E perché alcuni scultori tavolta non hanno molta pratica nelle linee e ne’dintorni, onde non posso disegnare in carta, eglino in quel cambio con bella proporzione e misura facendo con terra o cera uomini, animali, et altra cose di rilievo, fanno il medesimo che fa colui il quale perfettamente disegna in carta o in su altri piani”.

⁶⁶ Cf. VARCHI, Benedetto. “Qual sia più nobile, o la scultura o la pittura” (1549). In: BAROCCHI, Paola. Op. cit., p. 529: “Argomentano ancora dalla difficoltà dell’arte, dove, distinguendo la difficoltà in due parti: in fatica di corpo, e questa come ignobile lasciano agli scultori; et fatica d’ingegno, e questa come nobile riserbano loro, dicendo che, oltre le diverse maniere e modi di lavorare e di colorire, in fresco, a

Painting has another advantage over sculpture: it not only imitates the natural in everything, but does so more perfectly as a consequence of the colors⁶⁷ and light, which is its principle. Highlight or light, that Holanda also names *realço*, is the most difficult part of the painting, followed only by the drawing and the profile. The *realço*, according to Holanda, is the “light clearer than the general light, is the bright of the light” that imparts relief to the painted figures and makes them look like a volume, “as it is in real life”. Therefore, concerning this subject, the painter should work analogous to the natural and use *realço* only where the natural light falls upon the visible objects⁶⁸, that is, only on the “highest places of things in high-relief”.⁶⁹

olio, a tempera, a colla et a gazzo, la pittura fa scoriare una figura, [le] fa tonde e rievate in un campo piano, facendolo sfondare e parere lontano con tutte le apparenze e vaghezze che si possono desiderare, dando a tutte le loro opere lumi et ombre bene osservate secondo i lumi et i riverberi, il che tengono per cosa difficilissima; et in somma dicono che fanno parere quello che non è: nella qual cosa si ricerca fatica et artificio infinito. Mostrano ancora questa loro difficoltà con essemplio manifesto, dicendo che un fanciullo, o uno che non sia dell'arte, farà più agevolmente o manco male un viso o qual si voglia altra cosa colla terra o colla cera, che disegnandolo in una carta o in altro luogo. Dicono ancora che si sono trovati molti scultori grandi senza disegno, il che della pittura non avviene. Ancora che i pittori ordinariamente sanno meglio fare di rilievo che gli scultori di colorire; e di qui arguiscono esser più agevol cosa di pittore diventare scultore, che di scultore dipintore, e conseguentemente la scultura esser più agevole che la pittura. Al che aggiungono che al dipintore è necessario la prospettiva per gli scorti delle figure, de'casamenti, della città e dei paesi, la quale consiste nella forza di linee misurate, di colori, di lumi e d'ombre, onde nascono cose maravigliose e quasi soprannaturali. Et in somma dicono che tutta la macchina del mondo dir si può che una nobile e gran pittura sia, per mano della natura e di Dio composta”.

⁶⁷ VARCHI, Benedetto. “Qual sia più nobile, o la scultura o la pittura” (1549). In: BAROCCHI, Paola. Op. cit., pp. 528-9: “Conchiudono dunque che la pittura non solo fa più cose assai, ma ancora più perfettamente della scultura, dando i proprii colori a tutte le cose minutissimamente; dal che arguiscono che la pittura sprime meglio e conseguentemente imita più la natura; onde allegano l'esempio delle uve che aveva in mano il fanciullo dipinto da Apelle, dove gli ucegli volarono per beccarle, onde egli lo fece scancellare subito, conoscendo per quello atto che aveva bene dipinte l'uve naturalmente, ma non già il fanciullo. Ma che ci devono maravigliare degli animali bruti, se gli uomini medesimi, anzi i medesimo pittori eccellentissimi, rimangono ingannati dalla pittura? Come avviene quando, contendendo Zeusi con Parasio, non conobbe un telo dipinto, giudicandolo vero e comandando che si levasse, per poter vedere la figura che egli credeva che si fusse sotto”.

⁶⁸ HOLANDA, Francisco de. Op. cit., I, cap. XXXIV, pp. 155-6: “E Deus com tal color pintou todas suas perfeições; e se ser podesse, com o claro, a que chamamos realço, se havia de pintar sómente, porque aquelle é o que faz que a feçura seja feçura. E pouco valeria tirar polo natural n'uma cousa mea escura um rosto, pois não veríamos d'elle mais que o lugar d'elle, mas com a candea da claridade logo descobrirá e se dará a entender, e sómente ali onde a lux der, aquilo se deve de pintar. Assi que tem a lux o primeiro e o môr lugar na pintura, de minha parte e voto, apos o desenho e o perfil”.

⁶⁹ HOLANDA, Francisco de. Op. cit., I, cap. XXXIV, p. 156: “O realço é outra lux, e é o vivo do claro. D'elle quer-se muito pouco e sómente nos summos altos das cousas mais relevadas, e quer-se grande descrição em o dar mestriosamente, porque este realço faz de todo parecer de relevo a pintura ou feçura que stá n'uma lisa tavao pintada, e que é cousa de vulto, como é o vivo; que é o môr primor e perfeição que ha n'esta grandissima e nobre sciencia, parecer a cousa de vulto relevada e que se vem para nós fora”.

A pintura tem sobre a escultura outra vantagem: não somente imita o natural em todas as coisas, mas o faz mais perfeitamente graças às cores⁶⁷ e à luz, que é seu princípio. A luz ou claro, que Holanda chama também de *realço*, é a parte mais dificultosa da pintura, vindo depois dela apenas o desenho e o perfil. O *realço*, de acordo com Holanda, é a “lux mais clara que a geral lux, e é o vivo do claro” que dá relevo às figuras pintadas e as faz parecer de vulto, “como é o vivo”. Portanto, nessa matéria, o pintor deve proceder analogamente ao natural e dar o *realço* apenas onde a luz natural incide nos objetos visíveis⁶⁸, ou seja, apenas “nos summos altos das cousas mais relevadas”.⁶⁹

in fresco, a olio, a tempera, a colla et a gazzo, la pittura fa scoriare una figura, [le] fa tonde e rievate in un campo piano, facendolo sfondare e parere lontano con tutte le apparenze e vaghezze che si possono desiderare, dando a tutte le loro opere lumi et ombre bene osservate secondo i lumi et i riverberi, il che tengono per cosa difficilissima; et in somma dicono che fanno parere quello che non è: nella qual cosa si ricerca fatica et artificio infinito. Mostrano ancora questa loro difficoltà con essemplio manifesto, dicendo che un fanciullo, o uno che non sia dell'arte, farà più agevolmente o manco male un viso o qual si voglia altra cosa colla terra o colla cera, che disegnandolo in una carta o in altro luogo. Dicono ancora che si sono trovati molti scultori grandi senza disegno, il che della pittura non avviene. Ancora che i pittori ordinariamente sanno meglio fare di rilievo che gli scultori di colorire; e di qui arguiscono esser più agevol cosa di pittore diventare scultore, che di scultore dipintore, e conseguentemente la scultura esser più agevole che la pittura. Al che aggiungono che al dipintore è necessario la prospettiva per gli scorti delle figure, de'casamenti, della città e dei paesi, la quale consiste nella forza di linee misurate, di colori, di lumi e d'ombre, onde nascono cose maravigliose e quasi soprannaturali. Et in somma dicono che tutta la macchina del mondo dir si può che una nobile e gran pittura sia, per mano della natura e di Dio composta”.

⁶⁷ VARCHI, Benedetto. “Qual sia più nobile, o la scultura o la pittura” (1549). In: BAROCCHI, Paola. Op. cit., pp. 528-9: “Conchiudono dunque che la pittura non solo fa più cose assai, ma ancora più perfettamente della scultura, dando i proprii colori a tutte le cose minutissimamente; dal che arguiscono che la pittura sprime meglio e conseguentemente imita più la natura; onde allegano l'esempio delle uve che aveva in mano il fanciullo dipinto da Apelle, dove gli ucegli volarono per beccarle, onde egli lo fece scancellare subito, conoscendo per quello atto que aveva bene dipinte l'uve naturalmente, ma non già il fanciullo. Ma che ci devono maravigliare degli animali bruti, se gli uomini medesimi, anzi i medesimo pittori eccellentissimi, rimangono ingannati dalla pittura? Come avviene quando, contendendo Zeusi con Parasio, non conobbe un telo dipinto, giudicandolo vero e comandando che si levasse, per poter vedere la figura che egli credeva che si fusse sotto”.

⁶⁸ HOLANDA, Francisco de. Op. cit., I, cap. XXXIV, pp. 155-6: “E Deus com tal color pintou todas suas perfeições; e se ser podesse, com o claro, a que chamamos realço, se havia de pintar sómente, porque aquelle é o que faz que a feçura seja feçura. E pouco valeria tirar polo natural n'uma cousa mea escura um rosto, pois não veríamos d'elle mais que o lugar d'elle, mas com a candea da claridade logo descobrirá e se dará a entender, e sómente ali onde a lux der, aquilo se deve de pintar. Assi que tem a lux o primeiro e o môr lugar na pintura, de minha parte e voto, apos o desenho e o perfil”.

⁶⁹ HOLANDA, Francisco de. Op. cit., I, cap. XXXIV, p. 156: “O realço é outra lux, e é o vivo do claro. D'elle quer-se muito pouco e sómente nos summos altos das cousas mais relevadas, e quer-se grande descrição em o dar mestriosamente, porque este realço faz de todo parecer de relevo a pintura ou feçura que stá n'uma lisa tavao pintada, e que é cousa de vulto, como é o vivo; que é o môr primor e perfeição que ha n'esta grandissima e nobre sciencia, parecer a cousa de vulto relevada e que se vem para nós fora”.

Dito isso, parece-me que a melhor definição do lugar da *ecfrase* na imitação pictórica é a de Holanda: pintura é desenho e imitação de Deus na obra do intelecto e das mãos, pois Deus, “pintor evidentíssimo”, cujas obras contêm todo o exemplo e a substância desta arte, é a causa primeira da pintura. Seguindo a prescrição análoga à de Michelangelo Biondo, para quem o louvor da pintura implica dizer que ela é coisa celeste⁷⁰, Holanda afirma que a “pintura inanimante” dos homens toma da “pintura animante” de Deus os três elementos de que é composta: luz e sombra, com superioridade hierárquica da primeira, pois Deus pintou primeiro com a luz; a escultura ou o “fazer de vulto”, que é “o introito e começo por onde o valente pintor se ha de exercitar e aprender a saber desenhar”, pois Deus pintou com o limo da terra “a proporção e fabrica do strumento absolutissimo que é o homem”; e, por fim, as cores, cujas virtudes são apropriadas a dar vivacidade ao desenho da figura humana.⁷¹

Tal definição – que já se encontra formulada no próêmio da *ecfrase* composta por Filóstrato, o Velho, o *Imagines*⁷² – sabidamente conhecida e empregada pelos autores do século XV⁷³ e por Vasari⁷⁴, encabeça uma enumeração hiperbólica de elogios da pintura como arte do intelecto e da mão; como doutrina de todas as artes; e, enfim, como similitude e verdadeiro fingimento que instrui, deleita e move.⁷⁵

That said, it seems that the best definition of the place of *ecphrasis* in pictorial imitation is that of Holanda: painting is the design and imitation of God in the work of the intellect and of the hands, since God, “a most evident painter”, whose works contain all the example and substance of this art, is the foremost reason for the painting. Following the prescription similar to that of Michelangelo Biondo, to whom the praise of painting implies in saying that it is a celestial thing⁷⁰, Holanda affirms that the “inanimating painting” of men takes from the “animating painting” of God the three elements of which it is composed: light and shadow, with hierarchical superiority of the first, as God painted first with light; the sculpture or the “making a volume”, which is “the introit and beginning where the brave painter will exercise and learn to know how to draw”, as God painted with the earth’s mud “the proportion and substance of the absolute instrument that is man”; and, finally, the colors, whose virtues are appropriate to impart vivacity to the drawing of the human figure.⁷¹

Such definition – already formulated in the preface of the *ecphrasis* composed by Philostratus, the Old, the *Imagines*⁷² – and that was known and employed by the fifteenth-century authors⁷³ and by Vasari⁷⁴, heads a hyperbolic enumeration of praises for painting as the art of the intellect and of the hand; as doctrine of all the arts; and, finally, as similitude and true pretense that instructs, delights and moves.⁷⁵

English version: Rosaly Davis Alves

⁷⁰ BIONDO, Michelangelo. “Della eccellentissima arte della pittura” (1549). In: BAROCCHI, Paola. Op. cit., I, p. 770: “Sapi dunque che chi vorrà lodare la pittura, ragionando più corretamente, dica certa natura ovvero essere cosa celeste, perciocché io son più cara ad esso Giove di alcune altri arte, perché la cosa penta ovvero la mia figura vi è inanti a la sua faccia”.

⁷¹ HOLANDA, Francisco de. Op. cit., I, cap. I, pp. 21-5.

⁷² FILOSTRATO, O VELHO. *Imagines*. Cambridge-London: Harvard University Press, 1979, I, 294 K-295K, 1-29.

⁷³ Cf. a paráfrase do próêmio da *Imagines* de Filóstrato no *De viris illustribus* (1456), de Bartolomeo Fazio, apud: BAXANDALL, Michael. Op. cit., pp. 100-3.

⁷⁴ VASARI, Giorgio. “Introduzione alle tre arti del disegno”, cap. XV. *Della Pittura*, p. 74: “Ell’è dunque un piano coperto di campi di colori in superficie o di tavola o di muro o di tela, intorno a’lineamenti detti sopra, i quali per virtù di un buon disegno di linee girate circondono la figura. Questo sì fatto piano, dal pittore con retto giudizio mantenuto nel mezzo chiaro e negli estremi e ne’ fondi scuro, et accompagnato tra questi e quello da colore mezzano fra il chiaro e lo scuro, fa che, unendosi insieme questi tre campi, tutto quello che è tra l’uno lineamento e l’altro si rilieva et apparisce tondo e spiccato, come s’è detto. Bene è vero che questi tre campi non possono bastare ad ogni cosa minutamente, atteso che egli è necessario dividere qualunche di loro almeno in due spezie, facendo in quel chiaro due mezzi, e di quello scuro due più chiari, e di quel mezzo due altri mezzi che pendino l’uno nel più chiaro e l’altro nel più scuro. Quando questi tinte d’un color solo, qualunche egli sia, saranno stemperate, si vedrà a poco a poco cominciare il chiaro, e poi un poco più scuro, di maniera ch’a poco a poco troverremo il nero schietto”.

⁷⁵ HOLANDA, Francisco de. Op. cit., I, cap. II, pp. 26-9.

⁷⁰ BIONDO, Michelangelo. “Della eccellentissima arte della pittura” (1549). In: BAROCCHI, Paola. Op. cit., I, p. 770: “Sapi dunque che chi vorrà lodare la pittura, ragionando più corretamente, dica certa natura ovvero essere cosa celeste, perciocché io son più cara ad esso Giove di alcune altri arte, perché la cosa penta ovvero la mia figura vi è inanti a la sua faccia”.

⁷¹ HOLANDA, Francisco de. Op. cit., I, cap. I, pp. 21-5.

⁷² PHILOSTRATUS, THE ELDER. *Imagines*. Cambridge-London: Harvard University Press, 1979, I, 294 K-295K, 1-29.

⁷³ Cf. the paraphrase of the preface to *Imagines* of Filostrato in *De viris illustribus* (1456), by Bartolomeo Fazio, apud: BAXANDALL, Michael. Op. cit., pp. 100-3.

⁷⁴ VASARI, Giorgio. “Introduzione alle tre arti del disegno”, cap. XV. *Della Pittura*, p. 74: “Ell’è dunque un piano coperto di campi di colori in superficie o di tavola o di muro o di tela, intorno a’lineamenti detti sopra, i quali per virtù di un buon disegno di linee girate circondono la figura. Questo sì fatto piano, dal pittore con retto giudizio mantenuto nel mezzo chiaro e negli estremi e ne’ fondi scuro, et accompagnato tra questi e quello da colore mezzano fra il chiaro e lo scuro, fa che, unendosi insieme questi tre campi, tutto quello che è tra l’uno lineamento e l’altro si rilieva et apparisce tondo e spiccato, come s’è detto. Bene è vero che questi tre campi non possono bastare ad ogni cosa minutamente, atteso che egli è necessario dividere qualunche di loro almeno in due spezie, facendo in quel chiaro due mezzi, e di quello scuro due più chiari, e di quel mezzo due altri mezzi che pendino l’uno nel più chiaro e l’altro nel più scuro. Quando questi tinte d’un color solo, qualunche egli sia, saranno stemperate, si vedrà a poco a poco cominciare il chiaro, e poi un poco più scuro, di maniera ch’a poco a poco troverremo il nero schietto”.

⁷⁵ HOLANDA, Francisco de. Op. cit., I, cap. II, pp. 26-9.