

**CONSIDERAÇÕES SOBRE O IDEAL DE BELEZA EM PINO E DOLCE****Rejane Bernal Ventura<sup>1</sup>**

A reflexão e a investigação sobre o conceito de beleza em suas relações físicas e metafísicas ocorreram em paralelo ao percurso da história do pensamento ocidental. De Platão e Aristóteles aos filósofos da Idade Média como Santo Agostinho e São Tomás de Aquino aos humanistas do Renascimento como Marsilio Ficino e Agostino Nifo, todos, a seu modo, emitiram uma consideração a respeito do tema.

Em se tratando das belas artes e sendo a figura humana objeto principal de representação, seja da pintura, seja da escultura, desde a Antiguidade Clássica até o momento em que outros motivos ganharam relevância no centro da composição, o que deu margem ao surgimento de novos gêneros pictóricos entre o final do século XVI e meados do século XVII, a busca por um paradigma de beleza ideal (intrinsecamente ligado ao processo de imitação da natureza) tornou-se ponto constante da literatura artística, na medida em que as investigações de ordem prática e científica em grande parte solucionadas pelos artífices do século XV, foram substituídas pela evolução de uma teoria artística propriamente dita.

Nos tratados de dois teóricos venezianos, Paolo Pino e Lodovico Dolce, respectivamente, o *Dialogo di Pittura* (1548) e o *Dialogo della Pittura intitolato L'Areino* (1557), a discussão da temática alcança significação quando do embate entre beleza natural e beleza artística, sofrendo em cada um dos escritos um desdobramento distinto. Após ambos definirem o conceito de beleza, Pino volta-se para a concepção de um paradigma de beleza feminina ideal, enquanto Dolce atém-se à beleza da figura humana em sua totalidade de características, devendo ser derivada do modelo clássico da estatuária greco-romana. Premissa esta que coloca no centro de sua argumentação a defesa da representação figurativa de Rafael Sanzio em contraposição à de Michelangelo Buonarroti.

A retomada da tradição clássica com a descoberta, tradução e comentário de textos antigos, em particular aristotélicos e platônicos, que a princípio circulavam em forma de manuscritos e posteriormente passaram a sucessivas impressões entre a segunda metade do século XV e ao longo do XVI, impulsionaram os estudos científicos e filosóficos do período, que permaneciam em debate numa esfera mais circunscrita aos humanistas eruditos.

Concomitante a este círculo de sapiência havia a cultura da vida civil, onde homens e mulheres não menos doutos apreciavam conversas informais sobre os mais variados assuntos, como comprovam os tratados de civilidade da época que foram escritos em forma dialógica, tais como *O Cortesão* e *O Galateo*. Temas como beleza, amor, honra, duelo, nobreza, riquezas e letras faziam parte de um vasto campo de discussões entre os nobres, oportunidade na qual letrados mais virtuosos podiam dar mostra de seus conhecimentos estilísticos. (GARIN, 1984: 133).

A despeito de numa primeira instância a beleza não ser preocupação dos artífices no tocante às pesquisas para a composição de suas obras, uma vez que no século XV eles estavam ainda envolvidos na reivindicação da legitimação de sua arte e seu ofício, a matéria foi

---

<sup>1</sup> Mestre e Doutora em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH – USP.

ganhando espaço no meio artístico, dado que as idéias circulavam no ambiente cultural das cortes, onde nobres, eclesiásticos, humanistas e artífices freqüentavam-se mutuamente.

Salientamos que entre o final do XV e primeira metade do XVI a conquista do artífice pela dignidade de homem culto consolida-se, quando o estatuto de sua profissão adquire de modo gradual reconhecimento e distinção. Por consequência ele torna-se cortesão e passa a freqüentar a corte e o convívio de humanistas e poetas. Cabe observar que Alberti e Leonardo, já na segunda metade do século XV, também freqüentavam a corte e o convívio de religiosos e nobres, mas no século XVI esta conquista tornou-se regra entre os maiores artífices. Essa circunstância enriqueceu as polêmicas e o intercâmbio de idéias entre as diversas áreas, fossem elas artes figurativas, belas letras, poesia e filosofia. E o artífice transformou-se em loquaz interlocutor junto aos letrados com respeito às próprias teorias de seu ofício e aos temas que lhe eram caros.

No âmbito da filosofia o conceito do belo nas contendas realizadas pelos humanistas ocasionou influxos tanto nos escritos artísticos quanto nos tratados de amor, e decorreu do reflexo exercido pelos estudos de Platão feito por Marsílio Ficino no século XV, através dos quais questões como beleza, bem e amor foram retomadas e comentadas a partir de argumentos constantes no *Hípias Maior*, *Banquete* e *Fedro*. Palestras sobre estes temas foram ministradas por humanistas na Academia Platônica fundada por Ficino, repercutindo-se posteriormente nos círculos doutos onde polemizavam juntos, letrados, artistas e poetas sobre os assuntos em voga. Com o trânsito desses humanistas entre as várias cortes italianas, tais argumentações difundiram-se para as outras regiões da Península.

Simultaneamente à influência das idéias de Ficino, outra corrente filosófica desenvolvia-se na Itália setentrional, mais precisamente no círculo humanístico de Pádua, onde um filósofo aristotélico de nome Agostino Nifo (1469-1538) investigava as mesmas temáticas sobre beleza e amor, expondo suas considerações nas obras *De Pulchro* e *De Pulchro et Amore*.

Adquire forma então, uma “teoria da beleza” que tem lugar na primeira metade do século XVI. Ela encontra suas origens nessas duas correntes, que apresentam segundo Robert Klein e Henri Zerner, dois contornos distintos. O primeiro deriva-se do pensamento de Ficino que defende a impossibilidade de uma definição puramente formal de beleza, vinculando-a por sua vez, aos aspectos da graça, do espírito e da vida. O segundo, por seu turno, contém um viés amplamente formalista baseado na harmonia das proporções e no decoro, que encontra seu expoente na figura de Nifo. (KLEIN e ZERNER, 1966: 177).

No tocante à primeira corrente, a beleza é definida por Ficino como sendo um atributo que está, ora em estreito acordo com Plotino, em que ela se traduz enquanto “semelhança evidente dos corpos com as Idéias” ou então, como “triunfo da razão divina sobre a matéria”, ora ela está associada ao Neoplatonismo cristão, e como tal, transcreve-se como “raio emanado da face de Deus” que se introduz primeiro nos anjos, iluminando em seguida a alma humana e por fim o mundo da matéria corporal. (PANOFISKY, 1994: 53).

Se para Ficino, em consonância com Platão as Idéias são realidades metafísicas e os elementos terrestres apenas suas “imagens”, sendo que nós só podemos tomar consciência delas segundo impressões que existem em nossa alma desde sua existência anterior e supraterrrestre, isso implica dizer (nas palavras de Panofsky) “que a Idéia do belo também está impressa em nosso espírito como uma “fórmula”, e esta noção inata vinculada ao aspecto espiritual que existe em nós, nos concede a faculdade de reconhecer a beleza visível e de julgá-

la em função de uma invisível beleza, tal como ela se manifesta, do “eidos” (ou idéia) sobre a matéria: bela é a coisa que, na terra, está em harmonia mais completa com a Idéia da beleza (e ao mesmo tempo com sua idéia própria), e percebemos essa harmonia relacionando a aparência sensível à “fórmula” conservada em nós”. (PANOFSKY, 1994: 55-56). A beleza é então na visão de Ficino um atributo espiritual e incorpóreo e portanto não vinculado à proporção da matéria corporal, pois para ele, a beleza do corpo é “uma determinada atitude, vivacidade e graça, que brilha no corpo sob a influência de sua idéia”. (PANOFSKY, 1994: 131-132).

No que se refere à segunda corrente, conforme Klein e Zerner, ela corresponde a uma teoria naturalista da beleza, expressa por uma visada paduana com notável audácia e coerência por Agostino Nifo. A premissa exposta em sua obra *De Pulchro et Amore*, publicada pela primeira vez em 1531 é diametralmente oposta ao idealismo florentino. Na opinião de Nifo a beleza formal é uma propriedade física dos corpos, e a beleza em geral, seja formal ou espiritual é definida como aquela que incita ao desejo sexual e para tanto nem natureza, nem arte podem ser denominadas belas. (KLEIN e ZERNER, 1966: 178).

De acordo com Nifo, não há parte precisa de um belo corpo em que a graça exista de modo certo e determinado. A graça de fato encontra-se em algumas juvenzinhas, em suas vozes e na suavidade do falar, em outras, nos olhos, no semblante, em outras ainda, nas mãos, no modo de caminhar, nas maçãs do rosto. Em suma, a graça não é própria de nenhuma parte específica do corpo, mas àquela a qual arrebatava a alma do amante ao gozo de si. Porém, pois que a alma do amante às vezes é extasiada pelas mãos, às vezes pelos olhos, às vezes pelo semblante, com isso consegue que a graça não se encontre em nenhuma parte exata do corpo, se bem que, existindo ora em uma, ora em outra parte possa de vez em quando atrair a alma dos amantes. (BAROCCHI, 1970: 1658-1659). A graça é portanto corpórea, dado que depois do ritual do enamorar, todo o corpo da amada apresenta-se ao amante gracioso e amável. Portanto a graça, enquanto beleza, deve ser considerada corpórea. (BAROCCHI, 1970: 1659).

Em conformidade aos peripatéticos belo é aquilo que arrebatava o ânimo ao desejo que é uma forma de amor, nada será belo se não se reportar ao desejo, que é o afeto do apetite sensitivo. Por isso, nem os substratos intelectuais nem o céu nem o mundo, nenhum elemento que não incite ao desejo, ou que seja afetado pelo apetite sensitivo, colocar-se-á a justa razão de ser denominado belo. (BAROCCHI, 1970: 1668).

Existem algumas coisas que, ou agradam imensamente à vontade, como por exemplo aquelas que são absolutamente perfeitas e boas, como as substâncias divinas; ou agradam ao apetite sensitivo como aquelas que nos são muito agradáveis e destinadas ao prazer. Nada é belo por natureza fora do homem. Quando de fato em um homem existem muitíssimas partes, diferentes por figura, dessemelhantes por natura, dotadas de uma relação proporcional entre elas e o todo, o seu corpo é por natureza belo. Quando pelo contrário, as partes não têm entre si e com o todo, uma relação proporcional, são estimadas feias por natureza. (BAROCCHI, 1970: 1669). Portanto, em oposição a Ficino, a beleza em conformidade ao pensamento de Nifo é unicamente corpórea, residindo na proporção das partes com o todo e intrinsecamente relacionada ao desejo carnal.

Vemos, assim, que nas duas correntes mencionadas acima a beleza está vinculada de modo distinto às questões do amor. Em Ficino, a argumentação vincula-se ao aspecto metafísico e sacro, em Nifo, a discussão reflete-se no âmbito das características físicas e

profanas. As obras de ambos autores, dois *Tratados de Amor*, o *Comentário sobre o Banquete de Platão* (1469), de Ficino, e *Da beleza e do Amor* (1531), de Nifo, impulsionaram o florescimento deste tipo de escrito (ALVES, 1997: 36), cuja tradição se expande com maior intensidade no século XVI, sendo o mais notável entre eles, os *Diálogos de Amor*, de Leon Hebreu, publicado em 1535. (NIFO, 2003: LIV). O tema em suas especulações de ordem espiritual ou carnal e sua íntima relação com um cânone de beleza feminina torna-se um dos temas de dissertação favoritos entre homens e mulheres cultos daquela sociedade civil do século XVI. (NIFO, 2003: LIII).

Envoltos no influxo dessas especulações encontram-se teóricos como Pino e Dolce, seja pelos ecos das palestras realizadas no Vêneto por Benedetto Varchi, sendo uma delas sobre a beleza e a graça, ou mais especificamente no caso de Dolce por ter sido ele responsável pela edição de outro importante tratado sobre o amor, o *Libro di natura d'amore*, de Mario Equicola, de 1554, de recorrência também platônica.

As idéias de Ficino parecem não ter deixado muitos resquícios em Pino e Dolce, pois o conceito de beleza que ambos defendem está mais próximo das premissas de Agostino Nifo e de Aristóteles. (ARISTÓTELES, 1966: 76-77).

A beleza nas palavras de Paolo Pino define-se como um produto de linhas, proporções, medidas e ordens que a natureza imprime em suas obras. (PINO, 1945: 4) Expressa-se em toda espécie criada por uma comensuração e correspondência de membros concebidos pelo mundo natural sem acidentes. A beleza resultaria então de uma disposição e harmonia das partes em sua proporcionalidade, tanto em seu aspecto individual quanto da relação destas partes com o todo da figura, raciocínio equivalente ao proposto por Leon Battista Alberti. (PANOFISKY, 1994: 197).

Em estreita relação com o procedimento seletivo de Zêuxis em sua eleição das partes mais belas da natureza, o tema da beleza no tratado de Pino tem por objetivo prescrever um paradigma de beleza feminina. Seu modelo de figuração assemelha-se à descrição que Agnolo Firenzuola realiza em seu *Dialogo delle bellezze delle donne*, publicado em 1541:

Parece-me que, para um corpo feminino ser perfeitamente belo, é necessário que a natureza não seja impedida ao produzi-lo e que a matéria seja bem disposta em qualidade e quantidade; que seja gerada em boa conjunção com as sete estrelas, e sob o benigno influxo dessas segundas causas; de igual compleição com apropriada proporção; que os humores superficiais sejam temperados de modo que deles se cause uma carne delicada, sem mácula, lúcida e cândida; que a idade não atinja os trinta e cinco anos, contudo mais participe do imaturo do que do maduro; não debilitada pelo coito, não gorda, não seca; que os membros se correspondam em conjunto; com os cabelos longos, finos e áureos, as maçãs do rosto iguais, a boca reta, os lábios de puro sangue e pequenos; os dentes cândidos e iguais, as orelhas no seu termo, o qual vai da ponta do nariz até o canto do olho, e sejam baixas; o pescoço redondo e liso; o peito amplo e macio, os seios firmes e separados, os braços expeditos; as mãos delicadas com os dedos distendidos, um tanto diminuídos nos extremos, com unhas mais longas do que largas; o corpo pouco levantado e firme, as coxas adelgaçadas e marmóreas. (PINO, 1945: 7).

Por meio dessas palavras, Pino traça um esboço voluptuoso da figura feminina, como se tivesse em mente as personagens repletas de sensualidade representadas pela “Vênus Adormecida”, de Giorgione e a “Vênus de Urbino”, de Ticiano. O conceito de beleza para ele

restringe-se assim, puramente ao aspecto físico apresentando de modo simultâneo um apelo carnal, próximo às noções de Nifo, pois em certo trecho do diálogo, após tecer esta descrição, um dos interlocutores diz ao outro: “E então, (a imagem que lhe passo) não lhe desperta o desejo?”. (PINO, 1945: 7).

Em se tratando de Dolce o percurso discursivo é semelhante. Beleza, segundo ele, origina-se de uma conveniente proporção que, de modo comum apresenta o corpo humano, e particularmente todo membro entre si, sendo a ausência desta qualidade causada por sua desproporção. (DOLCE, 1960: 155). Em outra passagem afirma:

Porque, embora a beleza esteja recôndita na proporção, esta proporção é diferente, por isso a natureza varia não menos nas estaturas dos homens do que nas efígies e nos corpos. Pelo qual se vêem alguns grandes, outros pequenos, outros medianos, outros carnosos, outros magros, outros delicados, outros musculosos e robustos. (DOLCE, 1960: 174).

Nos dois tratados o conceito de beleza feminina adquire outras acepções que são, sob certos aspectos sinônimos com pouquíssimas diferenças de tonalidades. Assim, ao longo da argumentação beleza é definida ora como *vaghezza*, enquanto *venustà* ou então *grazia*. Pino associa beleza ao termo *vaghezza*, *venustà* e *grazia*. Segundo Luigi Grassi, o termo *vaghezza* refere-se a “uma beleza delicada, encantadora e artificiosa”. (GRASSI e PEPE, s/d: 1031) *Venustà*, apresenta o significado de “uma beleza também encantadora unida à graça e à elegância”. (GRASSI e PEPE, s/d: 1044). E *grazia*, apesar de Pino defini-la como sinônimo dos outros termos, nas palavras de Grassi, ela representa “uma propriedade inata ou adquirida, seja inerente ao corpo humano, seja concernente às partes em relação ao todo, quanto ao ritmo da composição, ou às cores [...]”. (GRASSI e PEPE, s/d: 372).

*Grazia* no contexto em que Pino a insere, vincula-se muito mais ao pensamento aristotélico, por conectar-se à justa proporção das partes com o todo das figuras, do que ao sentido que o termo abarca no pensamento platônico, quer seja, “virtude espiritual” ou “luz divina”, a ser expressa na fisionomia ou movimento das figuras representadas pelo artífice.

Em Dolce a beleza ora é *grazia*, ora *venustà*. Ou então ele a associa ao termo *sprezzatura* em detrimento à *affettazione* e à *facilidade* de concepção da obra. Não há uma definição precisa sobre o termo *grazia* nos diálogos de Dolce. Ao tratar da delicadeza e elegância dos nus de Rafael em sua variedade de movimentos, ele menciona o termo *venustà* que, sob determinado aspecto é em suas palavras “um não sei quê, que tanto costuma agradar, tanto nos pintores quanto nos poetas, à guisa de que torne pleno o ânimo de outrem de infinito deleite, não sabendo de qual parte derive aquilo que a nós tanto agrada”. Esse “não sei quê” denominado *venustà*, Dolce a coliga aos que os antigos Gregos denominavam de *charis*, ou *grazia*. (DOLCE, 1960: 195-196).

Nesse sentido, de acordo com o exposto acima, a nosso ver, o conceito de um ideal de beleza feminina tanto para Paolo Pino quanto para Lodovico Dolce aproxima-se e fixa-se essencialmente nas relações naturalistas de harmonia e proporção do corpo, em conformidade ao pressupostos constantes no pensamento Artístóteles via Agostino Nifo, em detrimento às idéias platônicas defendidas por Marsilio Ficino.

**Referências Bibliográficas**

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- DOLCE, Lodovico. *Dialogo della Pittura, intitolato L'Aretino*. In: BAROCCHI, Paola. *Trattati d'Arte del Cinquecento – Fra Manierismo e Controriforma*. Vol. I, Bari: Gius. Laterza e Figli, 1960.
- GARIN, Eugenio. *L'Umanesimo Italiano – Filosofia e vita civile nel Rinascimento*. Roma-Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1984.
- GEBHARDT, Émile. *Les Origines de la Renaissance en Italie*. Paris: Librairie Hachette et Cie., 1879, p. 1, citado por ALVES, Luiz Roberto. *Diálogos de Amor – Humanismo e Exílio em Jehuda Abravanel*. São Paulo: Fapesp/Edusp/Nova Alexandria, 1997.
- GRASSI, Luigi e PEPE, Mario. *Dizionario dei Termini Artistici*. Tea Editore, s/l., s/d.
- KLEIN, Robert and ZERNER, Henri. *Italian Art 1500-1600 – Sources and Documents in the History of Art Series*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1966.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea – Contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- NIFO, Agostino. *De Pulchro et amore; De Pulchro Líber; Du Beau et de L'Amour; Le Livre du Beau*. Édition critique, traduction, introduction et notes par Laurence Boulègue. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 2003.
- NIFO, Agostino. *De Pulchro* in Cap. X – *Bellezza e Grazia*. In: BAROCCHI, Paola. *Scritti D'Arte del Cinquecento*. Tomo II. Milano, Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1970.
- PINO, Paolo. *Dialogo di Pittura di Messer Paolo Pino nuovamente dato in luce*. In *Vinegia* per Paulo Gherardo, MDXLVIII. Edição fac-símile de 1548 (com nota de Giorgio Nicodemi), Milão, 1945.