



## A DOCTRINA DO UT PICTURA POESIS SEGUNDO PINO E DOLCE

**Rejane Bernal Ventura\***

**Universidade de São Paulo – USP**

[rejane@usp.br](mailto:rejane@usp.br)

**RESUMO:** Este artigo estuda dois tratados artísticos do século XVI – o Dialogo di Pittura (1548), de Paolo Pino e o Dialogo della Pittura, intitolato L’Aretino (1557), de Lodovico Dolce – a partir da doutrina do ut pictura poesis. O objetivo de ambos era equiparar a pintura à poesia, e, para isso, Pino e Dolce prescreveram à pintura paradigmas retóricos semelhantes à composição da poesia. A construção dos dois tratados está amparada nas poéticas de Aristóteles e Horácio.

**PALAVRAS-CHAVE:** Paolo Pino – Lodovico Dolce – Ut pictura poesis – Pintura – Retórica.

**ABSTRACT:** This paper studies two treatises on painting of the sixteenth century theory of art – the Paolo Pino’s Dialogo di Pittura (1548), and Lodovico Dolce’s Dialogue della Pittura, intitolato L’Aretino (1557), from the doctrine of ut pictura poesis. The aim of both was to equate the painting to poetry, and for that, Pino and Dolce prescribed rhetorical paradigms concerning to the poetry composition applicate them to painting. The construction of the two treatises is supported in the Aristotle and Horace’s Poetics.

**KEYWORDS:** Paolo Pino – Lodovico Dolce – Ut pictura poesis – Painting – Rhetoric.

O ut pictura poesis, foi uma teoria instituída por humanistas e teóricos da arte do século XVI, cujas fontes remontam à Antiguidade Greco-romana. A influência de seus pressupostos estendeu-se até o século XVIII, quando Lessing propôs uma ruptura da relação direta entre pintura e poesia, reafirmando a especificidade de expressão de cada uma das artes. Nesse histórico, dois tratados artísticos renascentistas, escritos por dois venezianos, merecem atenção por defenderem e argumentarem tal doutrina. São eles o Dialogo di Pittura, de Paolo Pino (1548) e o Dialogo della pittura intitolato

---

\* Mestre e Doutora em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). É autora de **Diálogo sobre a Pintura, de Paolo Pino** (São Paulo: Humanitas/USP, 2002) e **Da Vinci – Sátiras, fábulas, aforismos e profecias** (São Paulo: Hedra, 2008).

L’Aretino, de Lodovico Dolce (1557), que aqui serão analisados no tocante a alguns dos aspectos que tendem a aproximar as duas artes.

De início, será necessário contextualizar os dois diálogos. O tratado de Paolo Pino é um escrito que tem por fonte primeira o *De Pictura* de Leon Battista Alberti<sup>1</sup>, que foi redigido originalmente em latim (1435) e traduzido para o italiano vulgar pelo próprio autor em 1436.

Em 1547, o letrado Lodovico Dominichi publicou em Veneza uma edição crítica do tratado de Alberti, obra que possibilitou o contato entre o veneziano Paolo Pino e o pensamento artístico do humanista florentino. A obra de Pino apresenta analogias com a de Alberti no que diz respeito à estrutura dos tratados; ambos possuem as partes *ars* e *artifex*, divisões internas do texto que remetem aos antigos tratados isagógicos concebidos pelos filósofos estóicos. O objetivo principal de Alberti com seu tratado era introduzir leigos e peritos na arte da pintura e, ao mesmo tempo, exaltá-la, promovendo-a de seu estatuto de arte mecânica, como até então havia sido considerada.

O diálogo de Pino tem por finalidade discutir as idéias de Alberti a partir de um ponto de vista teórico-artístico veneziano. Por intermédio do diálogo de dois pintores, um veneziano, Lauro e outro florentino, Fábio, Pino argumenta os principais temas em debate pelos artífices e humanistas do período, tais como: beleza natural e beleza artística, cânones de proporção da figura humana, perspectiva, pintura enquanto arte liberal, conceito de pintura e suas partições: desenho, invenção e colorido; técnicas pictóricas, o cotejo entre pintura e escultura, a doutrina *ut pictura poesis*, e normas para o pintor perfeito.

O tratado de Lodovico Dolce discorre sobre algumas das idênticas matérias presentes no diálogo de Pino, tendo igualmente como uma de suas fontes Alberti, e almejando semelhante propósito, o enobrecimento da pintura. Contudo, trava um diálogo mais direto com a obra de Giorgio Vasari: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* publicada em 1550 com nova reedição em 1568, no sentido de asseverar a relevância da produção artística vêneta, colocando-a num mesmo patamar que a arte tosco-romana, louvada de modo proeminente por Vasari, em detrimento da arte de outras regiões italianas. Do mesmo modo refutar a divindade por ele criada, em

---

<sup>1</sup> ALBERTI, Leon Battista. **Della Pittura**. Edizione critica a cura di Luigi Mallè. Firenze: G. C. Sansoni Editore, 1950.

torno da figura de Michelangelo, defendendo a maestria de Rafael e a grandeza e primazia de Ticiano no cenário artístico italiano.

Uma das principais temáticas presentes nos tratados (com maior ênfase nos argumentos de Dolce) é a defesa dos autores da co-relação entre pintura e poesia, sendo ambos adeptos da doutrina do *ut pictura poesis*.

A concepção desta doutrina tinha três propósitos básicos: primeiro, defender a pintura do papel de simulacro que Platão havia lhe imputado na Antiguidade; segundo, emancipá-la do contexto de “arte mecânica” com que vinha sendo apreciada desde a Idade Média, atribuindo-lhe a importância de uma “arte liberal”; e, por fim, elevar o artífice ao nível de homem culto e não de rude artesão, justificando um lugar mais digno para seu ofício no quadro social de seu tempo. Se, na Itália Central, os primeiros teóricos do século XV, como Alberti e Leonardo, haviam dado maior ênfase no vínculo da pintura com as ciências matemáticas para obter sua legitimação enquanto arte do intelecto, no século XVI, já resolvidas as questões de ordem técnica e práticas do ofício do pintor, os teóricos setentrionais, sem possuir a gama de conhecimentos científicos de seus antecessores florentinos, buscaram compreender a pintura a partir de sua natureza, seus meios e fins. E também com o escopo de enaltecê-la, empreenderam um programa de valorização da pintura por meio de sua equiparação à poesia, aplicando como estrutura de aproximação entre as duas artes, preceitos da Arte Retórica e das Poéticas.

Tanto Alberti como Leonardo já haviam estabelecido um cotejo entre a arte pictórica e as letras. Alberti foi o primeiro a alçar um estandarte em defesa da pintura, buscando atingir tal objetivo. Ao exortar o pintor a adquirir formação humanística, ter familiaridade e obter conhecimento com poetas e oradores, a fim de compor a história de sua pintura, Alberti o estava aconselhando a tornar-se um “douto pintor”, tanto quanto o era “o poeta erudito”. Foi a partir do humanista florentino e sua concepção de história, que se tornou possível um deslizar de planos paralelos entre as artes irmãs, porque a redução de uma pintura à narração, permitia ao teórico ilustrar as próprias argumentações com exemplos literários. E se a pintura era fundamentalmente um discurso feito de figuras, era claro que também ela, tão própria como a poesia, era igualmente retórica.<sup>2</sup> Nesse sentido, Alberti encontra suporte para sua prescrição no

---

<sup>2</sup> CORTI, Claudia. **Omero e Zeusi, ovvero le arti sorelle (o cugine), nell'estetica del Rinascimento**, p. 86 Università degli Studi di Firenze. Disponível em: <<http://www.unifi.it/rivlea/upload/sub/LEAO-1.>> Acesso em 03/10/2010.

campo das letras e da arte oratória, cujas fontes ele encontrou nos antigos retores romanos, como Marco Túlio Cícero. Se a poesia havia usufruído o papel de arte liberal na Antiguidade por estar vinculada a preceitos de ordem retórica, a pintura também poderia vir a sê-lo, se se determinasse para sua concepção os mesmos procedimentos que cabiam à poesia. Tendo os escritos de Cícero por paradigma, Alberti normatiza para a pintura os mesmos propósitos da arte oratória: doutrinar (*docere*), deleitar (*delectare*) e comover (*muovere*). Argumenta-a em tom semelhante, dividindo-a em três partes análogas ao discurso: circunscrição, que equivale à *inventio* latina, significando a idealização do tema; composição, que corresponde à *dispositio*, sendo definida como a delimitação dos planos; e recepção de luzes, que se equipara à *elocutio*, representando à repartição de clareza e obscuridade no discurso.

No entanto, a aproximação maior que faz entre a pintura e as letras está no conceito de história. Para Alberti, a pintura deve figurar uma narração, contar um relato, seja ele sacro ou profano, ser, enfim, um discurso. Este preceito implica em centralizar a argumentação da pintura não tanto em seus aspectos formais ou plásticos (e, portanto, manuais), mas no discurso que a comenta, na história criada pelo pintor por meio da *inventio* (ou seja, buscar nas autoridades literárias do passado, sejam poetas ou escritores, temas para serem representados). Se história é narração/invenção, a pintura que a representa tem origem no intelecto e não merece ser denominada mecânica.

Em seu conhecido “paragone”, no *Trattato della Pittura*, Leonardo já havia realizado um cotejo entre as duas artes, levantando, no entanto, enérgicos argumentos através dos quais conferia superioridade à pintura em detrimento à poesia e à escultura.

É, porém, somente na primeira metade do século XVI que a tessitura de uma quase irmandade entre pintura e poesia é instituída pelos tratadistas da arte e humanistas, tais como: Paolo Pino, Lodovico Dolce, Benedetto Varchi<sup>3</sup>, B. Tomitano<sup>4</sup>, Giovambattista Gelli<sup>5</sup>, Giovan Paolo Lomazzo.<sup>6</sup> Bastava evocar a Antiguidade greco-

---

<sup>3</sup> VARCHI, Benedetto. **Lezione della maggioranza delle arti**. 1546. Disponível em: <<http://www.memofonte.it>>

<sup>4</sup> TOMITANO, 1545 Apud CORTI, Claudia, CORTI, Claudia. **Omero e Zeusi, ovvero le arti sorelle (o cugine), nell'estetica del Rinascimento**, p. 98 Università degli Studi di Firenze. Disponível em: <<http://www.unifi.it/rivlea/upload/sub/LEAO-1>> Acesso em 03/10/2010.

<sup>5</sup> GELLI, Giovambattista. *Lettoni fatte nell'Accademia Fiorentina*, 1551. In: BAROCCHI, Paola (Org.). **Scritti d'arte del Cinquecento**. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1971-77.

<sup>6</sup> LOMAZZO, 1584 Apud LEE, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. **Art Bulletin**, XXII, 1940, p. 197.

romana para encontrar na tradição os autores e argumentos corretos para idealizar, comprovar e solidificar a teoria humanística. Os primeiros antigos a estabelecer sutilmente uma comparação entre as duas artes, Simônides de Céos, poeta lírico grego (c. 556 a c. 467 a.C.), Aristóteles, e Horácio, foram tomados como paradigma. A máxima de Simônides: “a pintura é uma poesia muda, e a poesia uma pintura eloqüente”<sup>7</sup>, foi referida inúmeras vezes pelos teóricos em seus escritos. A oportuna publicação de várias traduções e comentários da Poética de Aristóteles nas primeiras décadas do século XVI (na qual em certas breves passagens ele equipara poesia e pintura), e a Arte Poética de Horácio (que desfrutava de grande influência entre os humanistas), com seu trecho significativo onde é citada a expressão *ut pictura poesis*, deram margem aos teóricos renascentistas de tornar tais obras, perfeitos exemplares à doutrina. É preciso, porém, salientar que nenhum dos autores antigos, em seus argumentos, teve a intenção de estabelecer uma identificação tão próxima entre as duas artes. E em suas obras não há qualquer vestígio de um cotejo entre os artífices, pois no caso da pintura, se a obra era digna de glória, o ofício do artífice não o era. A prerrogativa de uma similaridade entre os dois artífices será criada somente com os tratados dos séculos XV e XVI.

Simônides não pretendeu com sua sentença, estabelecer um cotejo entre as técnicas e práticas da pintura e da poesia, tinha por objetivo apenas justificar o procedimento mercantilista que ele próprio adotava com sua arte, pois defendia que os poemas deveriam ser vendidos tanto quanto a pintura, fato que chocava os gregos de sua época, pois estes acreditavam que o talento do poeta era presente inspirado pelos deuses e como tal não deveria ser cobrado.<sup>8</sup>

Quanto a Aristóteles e Horácio, cada um, em sua devida época histórica, haviam proposto pequenas analogias entre as duas artes que serviram para ratificar os argumentos dos quais necessitavam para desenvolver suas proposições. Não tinham a intenção de prescrever uma identificação tão próxima entre elas, como realizaram os teóricos do século XVI.

<sup>7</sup> PLUTARCO Apud LEE, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. **Art Bulletin**, XXII, 1940, p. 197, nota 3.

<sup>8</sup> MORA, Carlos de Miguel. Os Limites de uma comparação: *ut pictura poesis*. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 6, 2004, p. 16. Universidade de Aveiro. Disponível em: <http://www.dlc.ua.pt/classicos/pictura.pdf>. Acesso em 02/09/2010.

Em sua Poética, Aristóteles afirma que o homem em ação é o objeto de imitação entre os pintores, assim como entre os poetas. E ao argumentar que a trama dos fatos é a essência da tragédia, ele havia feito uma comparação com os pintores, observando que uma tela manchada aleatoriamente com as mais belas cores não nos causaria tanta satisfação quanto um retrato feito em linhas gerais.<sup>9</sup> Ele propõe com este argumento, que a trama na tragédia de um modo geral assemelha-se ao esboço do desenho na pintura. Todavia este cotejo não abarcou em seu raciocínio maiores implicações, de modo que tais paralelos realizados por ele não significavam nada além do que um meio de esclarecer e ilustrar seu discurso sobre a tragédia. Por outro lado, resultou num importante argumento para os teóricos do XVI, que o utilizaram a fim de desenvolver sua doutrina das artes irmãs.

Horácio, por sua vez, proporcionou argumentos aos teóricos do século XVI, partir de dois trechos de sua Ars Poética – Epistula ad Pisones. O primeiro, a passagem na qual descreve uma pintura de híbridos grotescos cuja inverossimilhança desperta o riso em seus observadores. Ele a compara com um livro de quem imagens vãs são amoldadas como sonhos de um homem doente. Assim, a despeito de admitir igual direito de pintores e poetas de terem liberdade de imaginação, preceitua, no entanto, que ela não perca as linhas da coerência e do verossímil.<sup>10</sup>

O outro trecho foi o famoso dito ut pictura poesis no qual Horácio, após solicitar indulgência aos leitores por falhas que poderiam vir a ocorrer mesmo na grande literatura, reivindicando ao mesmo tempo uma maior flexibilidade de julgamento crítico por parte deles, declara, com efeito, que a poesia deveria ser equiparada à pintura. A primeira, por despertar o deleite quando próxima ao leitor, permitindo-lhe fruí-la de modo recôndito. A pintura despertando idêntico prazer, quando observada à distância, possibilitando que pequenas impressões, vistas de perto, pudessem tornar-se um todo coeso ao serem contempladas de longe. Se a poesia permite o prazer em uma única vez, a pintura, por seu turno, permite diversos momentos de fruição, por poder ser observada sob vários ângulos diferentes.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966, p. 75.

<sup>10</sup> HORÁCIO. **Arte Poética**. Introdução, Tradução e Comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984, p. 51.

<sup>11</sup> Ibid., p. 109-111.



Aristóteles e Horácio tornaram-se fontes para os pressupostos da doutrina do *ut pictura poesis* e as passagens acima mencionadas, contidas nos dois tratados antigos, foram retiradas de seu contexto inicial, apropriadas pelos teóricos do XVI, e utilizadas por eles enquanto argumentos de legitimação do vínculo que queriam prescrever entre poesia e pintura. Seu objetivo, ao instituir uma analogia entre as duas artes, afirmando serem ambas concebidas pelos mesmos procedimentos retóricos, era proporcionar a valorização da pintura. Na medida em que se amplificasse a relevância da poesia, simultaneamente, poder-se-ia enobrecer e legitimar a arte pictórica.

Pino e Dolce, enquanto teóricos da arte e sectários da doutrina, argumentaram a equiparação das duas artes e defenderam sua similaridade em vários momentos de seus tratados.

Segundo Paolo Pino, o pintor deve nascer com a disposição para o discernimento, denominado por ele *juízo* tanto quanto os poetas, qualidade que não se pode adquirir somente com a experiência: “[...] *ci conviene haver la natura e i fatti propicii, et nascere com tal dispositione com i poeti [...]*”.<sup>12</sup> Um artífice não se torna virtuoso unicamente por meio da experiência e da prática. É necessário que ele nasça com uma natureza propícia para este ofício, de modo semelhante aos poetas. Diferente dos oradores, pois, qualquer um que possua um intelecto rude, pode fazer-se excelente em sua arte com a acuidade do estudo:

[...] ma non trovo haver conseguito il desiderio mio, il qual era d'imparar il modo de farmi pittore eccellente. Questo è impossibile. O, nõ sapete voi? Che vi bisogna nascer come poeti, mà gli oratori si fanno, perchè, nell'altre arti si liberale, come mecanice vi sono i gradi, le regole ordinate, per le quali si perviene alla perfettione del suo fine, tal che ciascuno per rozzo intelletto che si sia, egli si può far eccellente. Il che non si può nell'arte nostra.<sup>13</sup>

Em idêntica declaração, Dolce assevera que, atingir a perfeição pela excelência da pintura é empresa difícil e fatigante, e graça concedida pela generosidade dos céus

---

<sup>12</sup> “[...] é conveniente ter a natureza e os fatos propícios, e nascer com tão grande disposição quanto os poetas”. (PINO, Paolo. **Dialogo di Pittura di Messer Paolo Pino nuovamente dato em luce, in Vinegia per Paulo Gherardo**, MDXLVIII. Edição fac-símile de 1548, com notas de Giorgio Nicodemi. Milão, 1945, p. 15.)

<sup>13</sup> “[...] mas não acho que tenha alcançado meu desejo, que era aprender o modo de fazer-me pintor excelente. Isto é impossível! Oh! Não sabeis vós que é necessário nascer como os poetas? Mas os oradores se fazem, porque nas outras artes tanto liberais como mecânicas, ali estão os graus, as regras ordenadas pelas quais chega-se à perfeição do seu fim, tal que cada um por rude intelecto que tenha, pode fazer-se excelente. O que não se pode na nossa arte”. (Ibid., p. 21)

somente a poucos homens porque é necessário que o pintor, semelhante ao poeta, nasça enquanto tal e seja filho da natureza:

E benchè il pervenire alla perfezzione della eccellenza della pittura, alla quale fa mestiero di tante cose, sia impresa malagevole e faticosa, e grazia dalla liberalità de'cieli conceduta a pochi (perchè nel vero bisogna che'l pittore, così bene come il poeta, nasca e sia figliuolo della natura, non è da credere (come toccai da prima) che ci sia una sola forma del perfetto dipingere.<sup>14</sup>

Pino e Dolce baseiam-se nas **Instituições Oratórias**, de Quintiliano, para quem o estudo sem talento no orador não vale coisa alguma.<sup>15</sup>

Pino afirma também que a pintura é a própria poesia, isto é, invenção, porque traz à luz aquilo que não existe, ou seja, transforma em imagem o que não é perceptível ao olho humano: “Et perchè la pittura è propria poesia, cioè, inventione, la qual fà apparere quello, che non è [...]”.<sup>16</sup>

Em outra passagem, ele declara que a pintura é capaz, de modo semelhante à poesia, de figurar todos os elementos do mundo como o céu, a lua, as estrelas, a chuva, a neve, as estações, e também o caráter humano em suas paixões: “*Questa è quella poesia, che vi fà non solo credere, ma vedere il cielo ornato del Sole, della Luna, e delle stelle, la pioggia, e neve, le nebie causate da venti, l’acqua e la terra*”.<sup>17</sup> Pino reconhece ampla liberdade ao pintor e ao poeta. Ao primeiro, de representar diversas coisas de diferentes modos, ao segundo, de poder argumentar e escrever sobre todas elas.

<sup>14</sup> “E embora o atingir a perfeição pela excelência da pintura, que faz mister de tantas coisas seja empresa difícil e fatigante, e graça pela liberalidade dos céus concedida a poucos (porque na verdade necessita que o pintor, tanto quanto o poeta, nasça enquanto tal e seja filho da natureza), não é de se crer (como tendais tratado antes) que aqui haja uma só forma do perfeito pintar [...]”. (DOLCE, Lodovico. Dialogo della Pittura, intitolato L’Aretino. In: BAROCCHI, Paola. (Org.). **Trattati d’Arte del Cinquecento - Fra Manierismo e Controriforma**. Bari: Giuseppe Laterza e Figli Editore, 1960, p. 186. vol. I)

<sup>15</sup> “Também sei se costuma questionar, qual das duas coisas conduz mais para a Eloquência, a *Natureza*, ou o *Estudo*. [...] Porque se nós considerarmos estas duas coisas separadas uma de outra, e em diferentes indivíduos, o *talento* natural só per si, ainda sem estudo, valerá muito; o *Estudo* sem talento, nada. Concorrendo porém unidas estas duas coisas no mesmo orador é necessário fazer distinção: ou elas concorrem em um grau medíocre, e então prepondera ainda o natural sobre o Estudo; ou em um grau perfeito, e neste caso mais deverá o orador ao seu estudo, e diligência que ao seu talento”. QUINTILIANO, M. Fábio. **Instituições Oratórias**. São Paulo: Edições Cultura, 1944, p. 63:

<sup>16</sup> “E porque a pintura é a própria poesia, isto é, invenção, que faz aparecer o que não existe [...]”. PINO, Paolo. **Dialogo di Pittura di Messer Paolo Pino nuovamente dato em luce, in Vinegia per Paulo Gherardo**, MDXLVIII. Edição fac-símile de 1548, com notas de Giorgio Nicodemi. Milão, 1945, p. 160).

<sup>17</sup> “A pintura é aquela poesia que vos faz não só acreditar, mas ver o céu ornado do Sol, da Lua e das estrelas; a chuva e a neve, as névoas causadas pelos ventos, a água e a terra”. (Ibid., p. 10)



Dolce, por sua vez, transforma a comparação entre pintura e poesia numa irmandade, fazendo uma analogia com o proposto por Vasari, que havia afirmado serem irmãs, escultura e pintura, pois geradas de um mesmo pai, o desenho e nascidas a um único tempo: “*Dico adunque, che la scultura e la pittura per il vero sono sorelle, nate di un padre che è il disegno, in un sol parto e ad un tempo*”.<sup>18</sup> Giovan Paolo Lomazzo, no final do século XVI, na linha de pensamento de Vasari, acabaria por dizer que pintura e poesia vieram à luz num único nascimento: “*Considerando la cagione onde sia nato quel detto antico tanta esser la conformità della poesia con la pittura, che quasi nate ad un parto l’una pittura loquace e l’altra poesia mutola s’appellarono*”.<sup>19</sup>

Na Antiguidade greco-romana era já reconhecido que as duas artes diferiam quanto aos meios e modo de expressão, sendo, no entanto, consideradas quase idênticas quanto à sua natureza fundamental, conteúdo e propósito essencial: imitar o mundo natural.

Dolce chega a afirmar que não só poetas, mas todos os escritores são igualmente pintores e não só poesia, como também história ou toda composição de homens doutos é pintura: “[...]ché pittura è la poesia, pittura la istoria e pittura qualunque componimento de’dotti”.<sup>20</sup> Sua asserção deve-se ao fato de que ele foi o primeiro letrado, entre os séculos XV e XVI, a escrever um tratado sobre pintura (no geral cabia aos artífices a discussão sobre as artes figurativas), extraindo seus argumentos a partir de antigas autoridades ligadas com maior ênfase ao âmbito das letras. Seu texto está repleto de menções e citações de poetas e escritores antigos como Homero, Virgílio, Horácio, ou modernos, como Dante, Petrarca, Ariosto, além de que

---

<sup>18</sup> “Digo, portanto, que escultura e pintura são verdadeiramente irmãs, nascidas de um único pai que é o desenho, em um só parto e a um mesmo tempo”. (VASARI, Giorgio. **Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori et architetti**. Roma: Newton Compton Editori, 1991, p. 37).

<sup>19</sup> “Considerando a causa devido a qual tenha se originado aquele dito antigo, tão grande é a conformidade da poesia com a pintura, que quase nasceram de um só parto; uma, pintura eloqüente, a outra, poesia muda foram elas denominadas”. (LOMAZZO Apud LEE, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. **Art Bulletin**, XXII, 1940, p. 197, nota 3.)

<sup>20</sup> “[...] porque a pintura é poesia, é história, pintura é toda e qualquer composição de homens doutos”. (LEE, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. **Art Bulletin**, XXII, 1940, p. 197, nota 6.) Este argumento de Dolce é encontrado na Antiguidade. Plutarco menciona esta qualidade (de relatar imagens com distinção) em Tucídides ao mencionar a descrição vívida que o historiador faz de uma batalha. E Luciano, antecipando Petrarca, já havia denominado Homero “o melhor dos pintores” ao fazer uma descrição do físico de Menelau. Cf. *Ibid*.

em vários trechos do texto ele faz cotejos entre poesia e pintura, poeta e pintor: “*Di qui il nostro Petrarca chiamò Omero, “Primo pittor de le memorie antiche”*”.<sup>21</sup>

Tal argumento serve no diálogo de Dolce a dois propósitos. Em primeiro lugar, defender a premissa condicional de que, se homens doutos são aptos a criar pinturas que decorram de suas composições, do mesmo modo eles estarão habilitados a tecer juízo sobre a arte do pintor:

E prima anco vorrei che me dichiariste, se uno, che non sia pittore, è atto a far giudicio di pittura. È vero che io trovo l’esempio in voi, che, senza mai aver tocco pennello, sete, come ho detto, giudiciosissimo in quest’arte: ma non ci è più che un Aretino.<sup>22</sup>

Seu raciocínio é singular para o período, porque pintores não levavam a sério o julgamento de uma pintura pelas palavras de um letrado: “*E disidero d’intender ciò per questa cagione: che sono alcuni pittori, i quali si sogliono ridere, quando odo alcun letterato ragionare della pittura*”.<sup>23</sup>

A influência de tal premissa deveu-se certamente a Baldassare Castiglione que no **Cortesão** aconselha ao homem de corte ter conhecimento de pintura, por ser algo útil e pelo fato de ter sido apreciada numa época remota em que os homens eram mais valorosos. Ele sugere também ao cortesão que entenda de escultura, a fim de poder estabelecer juízo de valor sobre a excelência das estátuas antigas e modernas, vasos, edifícios, medalhas, camafeus, entalhes e coisas similares; e apreenda por meio dela a discernir a beleza dos corpos vivos, a delicadeza dos semblantes, a proporção dos

---

<sup>21</sup> “Devido ao qual o nosso Petrarca denominou Homero, “Primeiro pintor das memórias antigas”. Clama a autoridade de Petrarca ao denominar Homero, o primeiro pintor das memórias antigas. (DOLCE, Lodovico. Dialogo della Pittura, intitolato L’Aretino. In: BAROCCHI, Paola. (Org.). **Trattati d’Arte del Cinquecento - Fra Manierismo e Controriforma**. Bari: Giuseppe Laterza e Figli Editore, 1960, p. 155). “[...] Socrate e Senofonte, e quell’ardente/vecchio a cui fur le Muse tanto amiche/ch’Argo e Micena e Troia se ne sente:/questo cantò gli errori e le fatiche/del figliuoli di Laerte e d’uma diva,/primo pittor delle memorie antiche [...]”. “Sócrates e Xenofontes, e aquele ardente/velho de que as Musas foram amigas,/e Argos e Micena e Tróia o sente:/este cantou os trabalhos e as fadigas do filho de Laerte, navegando, grão pintor das memórias antigas [...]”. Menção feita no **Trionfo della Fama**, III, v. 15. (Cf.: PETRARCA. **Triunfos**. Tradução de Camões, Introdução e Notas de Pedro Heise. São Paulo: Hedra, 2006, p. 212-214).

<sup>22</sup> “E primeiro, gostaria que me esclareceste se alguém que não seja pintor está apto a fazer juízo sobre pintura. É verdade que encontro o próprio exemplo em vós que, sem jamais ter tocado em um pincel, sois, como eu havia dito, muito judicioso nesta arte, porém, não sois mais do que um Aretino”. (DOLCE, 1960 op. cit., p. 154.)

<sup>23</sup> “E desejo entender essa questão pelo seguinte motivo: porque existem alguns pintores que costumam rir, quando ouvem algum letrado argumentar sobre pintura”. (Ibid., p. 154).

homens e de outros animais.<sup>24</sup> Tomando como exemplo este preceito de Castiglione, Dolce fez apenas uma adaptação para seu diálogo, afirmando que qualquer homem douto tem a capacidade de avaliar a pintura.

O segundo propósito está ligado ao anseio de Dolce pelo reconhecimento e nobilitação de seu ofício. Papel ilustre que desfruta o poeta e anseia o pintor. Contudo, Dolce não é poeta, pintor, ou historiador, mas homem douto, que, por suas composições em prosa, deseja alcançar o caráter universal, como atinge a poesia e não o particular como as narrativas históricas. Esta defesa de seu ofício contrapõe-se à observação de Aristóteles, que via a poesia como arte mais filosófica e séria do que a história (a despeito de não diferir as duas no tocante à sua composição, se em versos ou prosa).<sup>25</sup> Aristóteles aponta a divergência entre ambas pelo fato da poesia referir-se ao universal, ou seja, representar o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade, e a história referir-se ao particular, por narrar fatos que já aconteceram.<sup>26</sup> Tanto quanto a poesia que transforma palavras em pintura, as narrativas de um historiador como Plínio, obtêm o mesmo efeito, pelo detalhamento com que descreve os feitos de pintores antigos. Dolce intenta resultado similar por meio de seu diálogo, que ele desperte imagens e crie pinturas na mente de seu leitor. Para tanto, vale-se em muitas passagens da construção de écfrases<sup>27</sup>, ao descrever com pormenorização a composição de algumas pinturas que servem à argumentação de seu tratado. Nesse sentido, ao nivelar-se ao poeta e ao historiador, Dolce requer o reconhecimento de sua obra.

Para os teóricos da doutrina do *ut pictura poesis*, o principal ponto de intersecção entre pintura e poesia encontrava-se na imitação da natureza, o que significava transcrever o mundo visível segundo os próprios e específicos meios inerentes a cada uma. Pino e Dolce, na ânsia de defender sua tese, tendem a enfatizar o estreito vínculo entre as duas artes, minimizando seus contrastes. Outros teóricos, no entanto, haviam tomado posição divergente, colocando algumas objeções a respeito do tema. Leonardo já no século anterior, retomando a máxima de Simônides, havia

---

<sup>24</sup> CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão**. Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 78-79.

<sup>25</sup> ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966, p. 78.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Categoria retórica que possibilita a qualquer letrado descrever com minúcias a imagem de um quadro, tornando-a viva diante dos ouvidos de seus leitores.

afirmado que ambas as artes tinham este idêntico fim, o imitar a natureza, apesar de serem completamente diferentes quanto aos procedimentos adotados: “*La pittura è una poesia muta, e la poesia è una pittura cieca, e l’una e l’altra vanno imitando la natura quanto è possibile alle loro potenze [...]*”.<sup>28</sup>

Varchi, em 1549 ratificará o mesmo argumento:

Essendo il fine della Poesia e della Pittura il medesimo, secondo alcuni, cioè, imitare la natura, quanto possono il più, vengono ad essere una medesima, e nobili ad um modo, e però volte gli scrittori danno a’ Pittori quello, che è de’ Poeti, e così per lo contrario, onde Dante, che ... seppe tutto, e tutto scrisse, pose nel Ventinovesimo canto del Purgatorio: ‘Ma legge Ezechiel, che gli dipinse’.<sup>29</sup>

Mas, a despeito da distância entre séculos, ambos se aproximam ao expor divergências profundas entre pintura e poesia, no que concerne aos meios, vias de expressão e resultado final da obra. O próprio Dolce não pôde se furtar de apontar discordâncias marcantes ao declarar que:

Aggiungo che il pittore è intento a imitar per via di linee e di colori, o sia, in un piano di tavola o di muro o di tela, tutto quello che si dimostra all’occhio; et il poeta col mezzo delle parole va imitando non solo ciò che si dimostra all’occhio, ma che ancora si rappresenta all’intelletto.<sup>30</sup>



Para ele,

o pintor tende a imitar por meio de linhas e cores, no plano de uma tábua, tela ou muro, tudo o que se lhe manifesta ao olhar (o que inclui a representação da vida mental e psíquica do homem - ou paixões da alma - que se expressam pelo movimento do corpo), enquanto o poeta por meio de palavras imita não só o que se lhe demonstra ao olho, mas também tudo aquilo que se lhe apresenta ao intelecto.

<sup>28</sup> “A pintura é uma poesia muda, e a poesia, uma pintura cega; uma e outra imitam a natureza o quanto é possível segundo suas próprias potencialidades”. (LEONARDO. **Trattato della Pittura**. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1996, p. 16).

<sup>29</sup> “Tendo a Poesia e a Pintura o mesmo fim, segundo alguns, isto é, imitar a natureza, tanto o quanto o podem ou até mais, vêm, portanto, a ser de um certo modo, idênticas e nobres. Porque muitas vezes os escritores concedem aos Pintores aquilo que é próprio dos Poetas, sendo assim também o contrário. Devido ao que Dante, que ... conhecia tudo e sobre tudo escrevia, pôs no vigésimo-nono canto do Purgatório: “Lede pois Ezequiel, que o pintou”. Segundo VARCHI, Benedetto 1549 Apud LEE, Rensselaer W. Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting. **Art Bulletin**, XXII, 1940, p. 204).

<sup>30</sup> “O pintor tende a imitar por meio de linhas e cores, no plano de uma tábua, tela ou muro, tudo o que se lhe manifesta ao olhar (o que inclui a representação da vida mental e psíquica do homem - ou paixões da alma - que se expressam pelo movimento do corpo), enquanto o poeta por meio de palavras imita não só o que se lhe demonstra ao olho, mas também tudo aquilo que se lhe apresenta ao intelecto”. (DOLCE, Lodovico. Dialogo della Pittura, intitolato L’Aretino. In: BAROCCHI, Paola. (Org.). **Trattati d’Arte del Cinquecento - Fra Manierismo e Controriforma**. Bari: Giuseppe Laterza e Figli Editore, 1960, p. 152).

O que implica dizer, tudo aquilo que ele apreende e se transforma em conceitos ou processos de pensamento. Nesse sentido, pelas palavras de Dolce vemos que, uma oposição relevante entre pintura e poesia estaria na atividade mental através da qual poeta e pintor apreendem as formas da natureza e as expressam em suas obras, sendo que a proporção desta diferença encontra-se nos processos que vão da imaginação ao efeito. Poderíamos dizer que tanto pintor quanto poeta ao produzirem sua obra, captam a similitude das formas naturais através do olho. Tais formas encaminham-se ao compartimento cerebral que as transforma em impressões, as quais alimentarão a imaginação de ambos os artífices. O poeta no entanto, transmuta o conteúdo da imaginação fomentada pelas impressões, e os expressa através de palavras. O pintor, por sua vez, transfigura esse mesmo conteúdo e o exprime em imagem na pintura. A poesia transforma as formas naturais em palavras. A pintura as recria em imagens. E em todo este processo está a diferença maior entre as duas artes.

Essa característica peculiar a cada uma, pintura e poesia, tornou-se forte argumento para que no século XVI, concomitante aos defensores da doutrina do *ut pictura poesis*, fossem arroladas por alguns humanistas, diferenças quase intransponíveis entre ambas. Como mencionado anteriormente, Benedetto Varchi foi um deles. Uma das distinções prescritas por ele, refere-se ao fato de que somente o poeta possui a habilidade de imitar o lado interior do homem, ou seja, de expressar os conceitos de sua mente e as paixões de sua alma. Já o pintor em sua opinião, não tem essa capacidade, porque é possível a ele imitar somente as formas externas, ou então, os corpos e as feições de todas as coisas naturais. No entanto, Varchi declara ser eventualmente possível ocorrer confluências entre ambos, quando ocorrer de o poeta quase pintar o mundo externo e o pintor retratar o interior da alma humana expressando-os pelos afetos.

I Poeti imitano il di dentro principalmente, cioè i concetti, e le passioni dell'animo, se bene molte volte descrivono ancora, e quasi dipingono colle parole i corpi, e tutte le fatezze di tutte le cose così animate, come inanimate, et i Pittori imitano principalmente il di fuori, cioè i corpi, e le fatezze di tutte le cose ... pare che sia tanta differenza fra la Poesia, e la pittura quanta è fra l'anima, e il corpo, bene è vero, che come i Poeti descrivono anchora il di fuori, così il Pittori mostrano quanto più possono il di dentro, cioè gl'affetti, et il primo, che ciò anticamente facesse questo, secondo che racconta Plinio, fu Aristide Thebano, e modernamente Giotto. Bene è vero, che

i Pittori non possono sprimere così felicemente il di dentro, come il di fuori.<sup>31</sup>

Dolce defenderá de modo veemente o fato do pintor ser dotado de uma habilidade tal como o poeta, de expressar os afetos da alma:

Né può movere il pittore, se prima nel far delle figure non sente nel suo animo quelle passioni, o diciamo affetti, che vuole imprimere in quello d'altrui. Onde dice il tante volte allegato Orazio: “Se vuoi ch'io pianga, è mestiero che tu avanti ti dolga teco”. Né è possibile che alcuno con la mano fredda riscaldi colui ch'egli tocca.<sup>32</sup>

Declarações muito semelhantes àquelas feitas por Leonardo e Alberti no século

XV:

Sono alcuni movimenti d'animo detti affezione: come era dolore, gáudio et timore, desiderio et simili altri; sono movimenti de'corpi: muovonsi i corpi in più modi, crescendo, dicrescendo, infermandosi, guarendo et mutandosi da luogo a luogo. Ma noi dipintori i qualli volliamo coi movimenti delle membra mostrare i movimenti dell'animo, solo riferiamo di quel movimento si fa mutando el luogo. [...].<sup>33</sup>

Porém, as divergências de especificidades entre as artes suscitadas por alguns humanistas, eram parte de uma discussão que não despertava o interesse dos teóricos idealizadores da doutrina *ut pictura poesis*, pois eles precisavam, pelo contrário, estabelecer argumentos que ratificassem sua tese de cotejo entre elas.

<sup>31</sup> “Os poetas imitam principalmente o interior dos homens, isto é, os conceitos e as paixões do ânimo, se bem que muitas vezes também descrevem, quase como se pintassem, os corpos através das palavras, assim como os feitos de todas as coisas tanto animadas como inanimadas. E os Pintores imitam principalmente o exterior, isto é, os corpos e os feitos de todas as coisas [...]. Contudo, parece que há tanta diferença entre a Poesia e a Pintura, quanto há entre a alma e o corpo; bem é verdade que, como os Poetas descrevem igualmente o exterior, do mesmo modo, os Pintores mostram, na medida do possível, o interior do homem, isto é, os afetos. E o primeiro dos antigos que fez isso, segundo nos conta Plínio, foi Aristides Tebano. Nos tempos modernos, quem o realizou foi Giotto, ainda que seja verdade que os Pintores não sejam capazes de expressar de modo feliz o interior, como fazemos com o exterior”. (VARCHI, Benedetto 1549 Apud LEE, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. **Art Bulletin**, XXII, 1940, p. 254, nota 283).

<sup>32</sup> “Nem pode o pintor despertar a comoção, se primeiro ao fazer as figuras, não sentir em seu ânimo as mesmas paixões, ou digamos, afetos, que deseja imprimir no ânimo de outrem. Devido ao que tantas vezes alegou Horácio: “Se quiseres que eu chore, é mister que tu antes te aflijas consigo mesmo”. Nem é possível que alguém com a mão fria aqueça aquele que ele toca”. (DOLCE, Lodovico. *Dialogo della Pittura*, intitolato L’Aretino. In: BAROCCHI, Paola. (Org.). **Trattati d’Arte del Cinquecento - Fra Manierismo e Controriforma**. Bari: Giuseppe Laterza e Figli Editore, 1960, p. 186.).

<sup>33</sup> “Existem alguns movimentos do ânimo denominados afetos, tais como: a dor, a alegria, o temor, o desejo e outros similares. Revelam-se através dos movimentos dos corpos, quando podemos movê-los de diversos modos: crescendo-os, decrescendo-os, tornando-os doentes, curando-os e mudando-lhes de lugar a lugar. Mas nós pintores, que queremos através dos movimentos dos membros mostrar os movimentos do ânimo, somente podemos nos referir aos movimentos do ânimo mudando os membros de lugar [...]”. (ALBERTI, Leon Battista. **Della Pittura**. Edizione critica a cura di Luigi Mallè. Firenze: G. C. Sansoni Editore, 1950, p. 95.).



Por influência do **Da Pintura**, de Alberti e os escritos retóricos de Cícero (mais particularmente Dolce que havia feito a tradução do **De Oratore**), os dois tratadistas venezianos coligaram os preceitos da pintura aos procedimentos da arte oratória. Assim, a pintura nos dois diálogos, apresenta as mesmas funções do discurso: o doutrinar (*docere*), o comover (*muovere*) e o deleitar (*delectare*). Estes três momentos estão dispersos ao longo dos tratados, sendo exemplificados e ratificados com narrativas de autores antigos como Plínio, o Velho. E igualmente, o próprio conteúdo dos escritos é exposto de maneira a seguir estes três propósitos, dirigindo-os ao leitor.

A partição da pintura definida por Pino e Dolce, desenho, invenção e colorido, assemelham-se à *dispositio, inventio e elocutio* do discurso do orador. O Desenho representa o esboço da pintura. A história a ser narrada (*inventio*) deve abarcar um tema que é inspirado em uma autoridade literária do passado. O colorido é o meio eloqüente através do qual o pintor coloca na pintura sua expressividade particular, caracterizando cada elemento, seja ele pertencente à natureza, sejam objetos ou a figura humana em suas especificidades de representação pictórica. É a cor o instrumento que define o aspecto das montanhas e a configuração das paisagens, os diversos tipos de tecidos e vestimentas em suas texturas, a tonalidade da pele humana, a idade dos personagens, a hierarquia social. A história a ser narrada pelo pintor deve conter uma gama de figuras (copiosidade - *copia*), dispostas em diferentes atitudes e movimentos (variedade - *variatio*), e cada um dos movimentos devendo exprimir as ações (*actio*) e as paixões da alma (*pathos*) dos personagens da cena, conforme a conveniência ou decoro (*decorum*). E todos os elementos devem ser ordenados de maneira a fazer da pintura, uma composição harmônica. (*concinnitas*). É nesse sentido que a pintura desse período vem a ser construída e edificada como um discurso, absorvendo todas as categorias retóricas que são pertinentes a arte oratória, devendo como tal ser considerada como uma arte do intelecto, e conquistando, portanto, por esse motivo, sua legitimação.

Tais pressupostos da teoria humanística do *ut pictura poesis*, regeram a arte nos séculos que seguiram, por grande influência dos tratadistas italianos e com certa relevância para Dolce. Alguns desses preceitos, como a categoria da *inventio*, foram intensificados pelos acadêmicos franceses do século XVII, tais como André Félibien des Avaux<sup>34</sup> e Roger de Piles<sup>35</sup>, que a exacerbaram a tal ponto, a fim de poder afirmar que a

<sup>34</sup> FÉLIBIEN, 1725 Apud LEE, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting. Art Bulletin*, XXII, 1940, p. 213.

pintura histórica era a mais alta expressão da arte de pintar. O pintor mais virtuoso seria aquele que conseguisse revelar especial habilidade de “narrar com o pincel”, papel que coube a Nicolas Poussin.

No entanto, por volta de meados do século XVIII, Gotthold Ephraim Lessing<sup>36</sup> em seu **Laocoonte**, veio refutar a aproximação entre a arte temporal da poesia e a arte espacial da pintura criada no século XVI, argumentando que cada uma tinha sua especificidade de meios e de expressão, defendendo assim a unicidade de cada uma das artes, discussão que ainda teria rescaldos nos debates artísticos vigentes no século XIX.

Neste ponto, já estamos bem distantes da teoria humanística idealizada com tanto ardor pelos teóricos do Renascimento, dos quais fizeram parte com tanto empenho, Paolo Pino e Lodovico Dolce.



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

---

<sup>35</sup> PILES Apud LEE, Rensselaer W. Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting. **Art Bulletin**, XXII, 1940, p. 213.

<sup>36</sup> LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da poesia e da pintura**. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.