



## ***Ut Pictura Poesis* no tratado de Philippe Nunes**

Profa. Raquel Quinet Pifano

Departamento de Artes - UFRJ  
Doutoranda em História e Crítica de Arte - UFRJ

O Humanismo reascendeu a discussão sobre a imitação na poesia, na pintura e demais artes e, de certa forma, incitou os artistas e amantes da pintura a refletir sobre a analogia entre pintura e poesia. Compunham o pano de fundo de tal reflexão, a *Poética* e a *Retórica* de Aristóteles, assim como a *Oratória* de Cícero e a *Poética* de Horácio. Tal debate se intensificou em quase toda a Europa ao curso dos séculos XVI e XVII, transformado-se mesmo em preceito obrigatório à representação artística.<sup>1</sup> O enunciado horaciano *ut pictura poesis*, com toda implicação teórica sobre o caráter poético-retórico das imagens artísticas, pintura ou poesia, tornou-se doutrina central da arte da pintura. A teologia católica contra-reformista apropriou-se de tal doutrina, moldando-a a seu ideário escolástico, servindo-se da força de persuasão das artes para convencer os fiéis. Envolvidos como estavam com a Igreja Contra-reformista, Espanha e Portugal não ficaram de fora do debate sobre a analogia entre pintura e poesia.<sup>2</sup>

Em Portugal alguns textos foram redigidos, embora em menor quantidade, mas somente o tratado de Filipe Nunes chegou a ser publicado. Filipe Nunes, não se distinguindo do quadro geral da época, também prescreveu ao pintor o emprego das categorias da retórica. Entretanto, como religioso e português, seu pensamento estava impregnado das lições da Contra-Reforma, o que explica sua concepção teológico-retórica da representação artística.

A obra *Arte Poética, e da Pintura, e Symmetria, com princípios da Perspectiva* foi publicado em Lisboa, pela primeira vez, em 1615.<sup>3</sup> A segunda impressão, modificada, *Arte da Pintura, correta, emendada e acrescentada com seu índice*, data de 1767. Na edição de 1615, Nunes dedica-se primeiramente à poesia e posteriormente à pintura. O livro sobre pintura divide-se em *Prólogo aos Pintores*, *Louvores da Pintura* e *Arte da Pintura*. O reduzidíssimo número de publicações sobre arte em Portugal da época e o fato de ser Nunes um religioso<sup>4</sup> fazem dessa obra um importante documento para a reflexão e compreensão do caráter *teológico-retórico* da pintura portuguesa dos séculos XVII e XVIII.

Já no prólogo, ao justificar a necessidade de sua obra por seu cunho didático, Nunes anuncia a valorização do desenho em detrimento da cor:

---

<sup>1</sup> LEE, 1998.

<sup>2</sup> Sobre a relação da Espanha com o programa artístico da Contra-Reforma Ver: PEREIRA, 1990.

<sup>3</sup> Utilizo aqui o fac-símile da primeira impressão, mas somente a parte sobre pintura. NUNES, 1982.

<sup>4</sup> Filipe Nunes se professou no Convento dos Dominicanos em Lisboa em 1591, mudando seu nome para Filipe das Chagas. Parece que foi pintor e poeta, mas não foi encontrada nenhuma pintura de sua autoria. VENTURA, 1982.

Para os Mestres podem servir os princípios da Perspectiva, por serem tão importantes para o bom uso dela, e juntamente a Simetria de que há tanta falta nos lineamentos, que ainda Pintores que sabem muito bem colorir, os não sabem, donde vem a ver tantas imperfeições nas figuras.<sup>5</sup>

Logo a seguir, na abertura do *Louvores da Pintura*, o conceito de desenho ou invenção é indicado. A valorização do desenho-lineamento refere-se à concepção de desenho-idéia neo-escolástica. Daí, explica-se, em parte, a afirmação de Leontina Ventura de que a obra de Filipe Nunes mantém a estrutura do “maneirismo acadêmico”.<sup>6</sup> O lineamento, que sujeita a cor, mantém-se nas prescrições de Nunes e em grande parte da pintura do século XVII e XVIII luso-americana.

É a Pintura uma Arte tão rara, e tem tanto que entender, mostra tanta erudição que deixo de lhe chamar rara, por lhe chamar quase divina, e não digo muito pois é tão rara, e excelente, que toca quase a conhecimento divino, ter na mente tão vivas as espécies das coisas que assim se possam por em prática, e Pintura que parece que lhe não falta mais que o espírito.<sup>7</sup>

A noção de beleza expressa nesta passagem é a do belo impresso diretamente no espírito humano por Deus sem qualquer mediação da impressão sensorial. O artista “*tem na mente a espécie das coisas*” que ele imita com a pintura. Note-se que Nunes não fala da imitação da natureza como prescreveu Alberti. Por meio do desenho, ou seja, invenção, o artista *quase toca o conhecimento divino*. Segundo a concepção teológica de fundo neoplatônico, difundida, sobretudo, pelos jesuítas, só o intelecto angélico, por ser “*reverberação*” da inteligência divina, concebe os conceitos espirituais. O conhecimento direto do universal, que é o divino, só é possível ao anjo. O homem só chega ao conhecimento, por analogia, no plano teórico, não divino. Se fosse possível ao homem o conhecimento direto do Conceito primeiro, ele não precisaria formular conceitos.<sup>8</sup> Tal concepção parece aclarar a afirmação de Nunes de que o pintor “quase toca o conhecimento divino”, e por isso ele necessita e utiliza meios indiretos para figurar as idéias, ou seja, para representar.<sup>9</sup> Note-se que o pintor é investido de altíssima dignidade, pois, no mundo sensível, é o mais próximo da Idéia divina.

Nunes desenvolve o *Louvores da Pintura* em dois momentos: num primeiro, trata das questões da pintura e sua função de *delectare, docere e movere*, ou seja, deleitar, ensinar e mover. Aplica-se à pintura a função da poesia e da oratória prescrita pelos autores latinos, herdada de Aristóteles. A seguir, refere-se aos pintores, buscando nos exemplos da Antigüidade legitimar e persuadir o leitor do caráter nobre de sua atividade. É certo, que o tom geral desta primeira parte é o da defesa explícita da pintura como atividade nobre.

Mas, além de se preocupar com uma situação específica da pintura em seu contexto geográfico, Espanha e Portugal, o estatuto da pintura, Nunes realiza uma defesa dos próprios valores contra-reformistas. Ao defender a imagem, numa clara posição contra a iconoclastia protestante, ele confere à representação artística uma qualidade teológico-retórica. Todo o seu texto se desenvolve segundo os recursos do estilo oratório. Nunes celebra os pintores da antiguidade como Zeuxis, Parrásio, Apeles, Protógenes, cita autores antigos de grande prestígio para o Humanismo como Séneca, Plutarco, Quintiliano, Cícero, Plínio, assim como cita os Padres da Igreja como Orígenes, João Crisóstomo, Gregório Niceno, João Damasceno e remete os leitores aos decretos dos Concílios. Como muito bem afirmou Leontina Ventura,

[...] o recurso à sabedoria dos antigos surge, pois, por conveniência e utilidade [elementos da retórica], para acomodar ao seu propósito o que já está dito e, por outro lado, demonstra que a teologia não repudia a cultura dos antigos, mas, antes a aceita e integra como dado fundamental.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> NUNES, 1982, p. 69.

<sup>6</sup> VENTURA, 1982, p. 53.

<sup>7</sup> NUNES, 1982, p. 69.

<sup>8</sup> HANSEN, 1997, p. 171.

<sup>9</sup> Na arte do século XVI e XVII ibérica, a doutrina do *ut pictura poesis* é compreendida à luz da neoescolástica que assimilou o neoplatonismo.

<sup>10</sup> VENTURA, 1982, p. 39.

Ademais, a apropriação e identificação da História com a história divina é um dos “suportes” do princípio de autoridade sobre o qual se constrói o poder da Igreja Católica. Nunes segue afirmando:

Não só deleita, e agrada aos olhos a Pintura, mas faz fresca a memória de muitas coisas passadas, e nos mostra diante dos olhos as histórias muito tempo há acontecidas. Serve mais a pintura que vendo pintadas as façanhas, e casos ilustres nos excitamos, e animamos para cometer outros semelhantes como se as lêramos em historiadores.<sup>11</sup>

Citando São Damasceno e São Gregório Niceno, Nunes defende a superioridade da pintura para mover os ânimos. “[...] a onde prova como ditos de Santos como a Pintura boa, e de doutos Pintores (que a pintura ruim serve de riso a quem a vê) é mais poderosa para mover o afeto que a história”.<sup>12</sup> Em tal passagem, percebe-se claramente a apropriação de Aristóteles pela doutrina contra-reformista das imagens. A partir de meados do século XVI, intensificou-se a utilização da *Poética* de Aristóteles em todas as reflexões sobre o paralelismo entre pintura e poesia.<sup>13</sup> Na *Poética* cap. IX, Aristóteles compara a poesia com a história, conferindo à primeira maior capacidade de imitar a ação humana e por isso mover os afetos.

[...] é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade. 2. O historiador e o poeta [...]. Diferem entre si porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. 3. Por tal motivo a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a História, porque a poesia permanece no universal e a História estuda apenas o particular.<sup>14</sup>

A apropriação contra-reformista dos preceitos retóricos do *delectare*, *docere* e *movere*, é evidente na passagem a seguir, reforçando assim uma posição contrária à iconoclastia protestante. Mas a questão de fundo, que extrapola os limites da discussão sobre o uso das imagens, é a acusação sutil, mas nem por isso menos eficaz, da falta de credibilidade da religião protestante por não ser histórica. Aqui, ao tratadista preocupado em ensinar os princípios da boa pintura, sobrepõe-se o eclesiástico em defesa da Verdade católica.

E S. Gregório Nissen, [...] diz de si que muitas vezes pôs os olhos em um painel em que estava pintado o sacrifício de Abraão, e que jamais o viu sem lágrimas lembrando-se da história verdadeira. [...] Ainda os Filósofos antigos para persuadirem aos homens a deixarem as delícias, pintaram uma tábua com as Virtudes que todas estavam servindo como criadas (sendo Virgens e muito formosas) a uma Rainha muito feia a qual estava em um trono alto, e muito aparatado, e se chamava Volúpia, o deleite do pecado. Para darem a entender quão abominável era aos homens servirem a quem tão mal o merecia, e assim quando queriam repreender que não vivia bem, lhe punham diante dos olhos esta tábua, da qual faz menção Cícero. [...] Donde se podem repreender os Hereges que pretendem tirar o culto, e uso das imagens, e das pinturas, pois até os Antigos entendiam de quanta importância eram.<sup>15</sup>

“Tenham os pintores lugar muito honrado”, citando Fabio Patricio Romano, “que vinha por linha direta do grande Hércules”, Nunes inicia assim uma empenhada defesa da pintura como atividade nobre, [identifico aí o segundo momento dos louvores da pintura a que me referi acima]. Lista uma série de homens ilustres da Antiguidade que se exercitaram na pintura como o imperador Marco Antônio, Platão, Cícero, Alexandre e encerra sua lista com “o glorioso S. Lucas”.<sup>16</sup> Contudo, é curioso notar que Nunes não estende sua fervorosa defesa da pintura às demais atividades artísticas. Ao contrário, ele enfatiza a sua superioridade e sua imprescindibilidade.

<sup>11</sup> NUNES, 1982, p. 70.

<sup>12</sup> NUNES, 1984, p. 70.

<sup>13</sup> MUHANA, 2002, p.13.

<sup>14</sup> ARISTÓTELES, (s/d), p. 252.

<sup>15</sup> NUNES, 1984, p.71.

<sup>16</sup> NUNES, 1984, p. 72.

Serve esta Arte a Escultura, e Celatura, e Arquitetura, que sem ela se não pode debuxar nada. [...] De tudo que está dito, se prova claramente ser esta arte numerada entre as artes liberais, porque se começarmos pela definição, Artes liberais se chamam, por serem Artes com que se exercita o entendimento, que é a parte livre e superior do homem, ou artes dignas de homens livres, e também liberais, porque só se permitiram a homens livres. E se elas se chamam liberais, porque nelas se exercita o entendimento; aonde entra mais o entendimento com todas suas operações apreender, compor, julgar e discorrer, que na pintura? É em todo Arquitetônica, porque se estende a significar perfeitissimamente, e dar razão de todas as obras que fazem todas as outras artes e ofícios.<sup>17</sup>

Chama a atenção, no texto de Nunes, a ausência do termo “desenho”. Tal termo aparece com muita frequência na literatura artística italiana do Renascimento. A palavra “*disegno*”, segundo Zuccaro, deriva do trocadilho italiano *segno de Dio*, ou seja, signo de Deus na Mente. Acepção que será muito oportuna para a doutrina, difundida sobretudo pelos Jesuítas, da luz natural da graça infusa na natureza e na história.<sup>18</sup> A partir do Renascimento, será em torno da interpretação do *disegno* como atividade mental comum à pintura, escultura e arquitetura, que estas provarão que pertencem às atividades liberais e não mecânicas. Em meados do século XVI, Vasari sistematizará tal conceito: “Eu diria que ‘desenho’, a base de todas as artes, ou melhor, o grande espírito que concebe e nutre todos os aspectos do intelecto [...]”.<sup>19</sup> Apesar da utilização de autores como Alberti que não foi propriamente citado, mas cuja influência se faz sentir em quase todo texto, e Dürer, Nunes não assimila a “consangüinidade” das três artes. O fato torna-se mais curioso ainda se considerarmos que sua obra data do início do século XVII. Nunes usa os termos *lineamento* e *debuxo* quando se refere ao desenho externo (circunscrição para Alberti) e *pintura* para se referir ao desenho mental, *disegno*. Justamente por ser a única que *exercita o entendimento*, a pintura encontra-se no topo de uma hierarquia, origem da razão de todas as *artes e ofícios*.

Na fervorosa defesa da superioridade da pintura, Nunes a compara com a medicina, argumentando que é através da pintura que a medicina conhece as ervas e as plantas. A comparação com a medicina diz respeito, na verdade, a um procedimento usual, desde de Guiberti, de aconselhar o pintor ao estudo seja das fontes clássicas, seja da natureza. A escolha pela medicina não é trivial, ela se justifica por ser a medicina a interseção entre a tradição escolástica do conhecimento e o naturalismo de origem renascentista. Considerando que a formação do escolástico compreendia a teologia, o estudo das leis e a medicina<sup>20</sup>, o pintor dotado de conhecimento excelente é capaz de superar o escolástico. Por outro lado, Nunes demonstra a necessidade de se conhecer a natureza.

Donde vejo o provérbio latino, *prestat medicum esse, quam pictorem*, melhor é ser Médico que Pintor. [...] Donde parece que é mais que a Medicina, porque além das razões ditas, se é necessário conhecer as ervas, pedras, plantas, muito mais é necessário à pintura, pois as há de pintar ao natural para se conhecerem, e nisto dependem também a Medicina da pintura, e se não vejamos a Dioscorides, que lhe aproveitara tratar de ervas e plantas para a Medicina se a Pintura não mostrara ao olho, o que a pena por si só não podia. E o mesmo digo da Aritmética, Geometria, e Perspectiva, que parece que todas se incluem nela, e lhe são sub alternadas, nisto que é formar figuras, e dar a conhecer os pensamentos, pois tudo vai por demonstrações, e essas não se podem fazer sem debuxo e pintura, donde se infere, que elas são como *rudimenta*, e princípios, para se conseguir perfeitamente o fim da pintura.<sup>21</sup>

A relação com a natureza proposta por Nunes apresenta uma certa dubiedade. Os séculos XIV e XV caracterizam-se pela necessidade de afirmar a arte como atividade liberal. Elaborou-se uma teoria da arte que apresentava a arte como legítima herdeira da Antigüidade e ao mesmo tempo orientava a atividade criadora dos artistas através de regras cientificamente estabelecidas. O entendimento da arte

<sup>17</sup> NUNES, 1984, p. 73-75.

<sup>18</sup> HANSEN, 1997.

<sup>19</sup> VASARI, 1998, p. 3.

<sup>20</sup> VENTURA, 1982.

<sup>21</sup> NUNES, 1982, p. 76.

como passível de seguir regras partia do pressuposto de que existia “um sistema de leis universais e válidas incondicionalmente, para além do sujeito e objeto, do qual as regras da arte seriam deduzidas” e deste modo, a função (e necessidade) da teoria da arte era a de formular conceitos *a priori* que orientariam a práxis artística, estabelecendo critérios de exatidão e beleza.<sup>22</sup> Tais leis foram formuladas através do estudo direto da natureza, que se tornou premissa básica do Renascimento.

Nunes, assimilando o modelo de teoria da arte renascentista, entende a pintura como “uma ciência que se pode ensinar segundo regras fixas”.<sup>23</sup> Por isso, o pintor deve conhecer a Aritmética, a Geometria e a Perspectiva, pois estas são os *rudimentos*, conforme a concepção de Alberti, necessários ao pintor para realizar sua arte<sup>24</sup>. Alberti, como homem do seu tempo, entende que tais leis são deduzidas do conhecimento da natureza e por isso prescreveu enfaticamente sua imitação e correção.<sup>25</sup> Apesar de aconselhar o pintor a conhecer as formas naturais, Nunes não dá a entender em seu texto que o conhecimento do universal se realize pelo conhecimento da natureza. O conhecimento universal que é o conhecimento divino, como foi falado aqui, o pintor “quase toca”.<sup>26</sup> Ao afirmar que o pintor tem “na mente [...] as espécies das coisas que assim se possam pôr em prática”, Nunes, de certa forma, exclui a observação da natureza.<sup>27</sup> Para Alberti, em resumo, o processo de criação artística descreve o seguinte percurso: passa pela observação da natureza, em seguida o desenho mental (a invenção) e depois a prática da pintura. Já Nunes não considera a primeira etapa de Alberti, o processo de criação artística compreende o desenho mental (pintura) e o transpor para o plano, ou seja, a prática. Onde conclui-se que a relação com a natureza expressa na obra de Nunes é, no mínimo, ambígua. Ele utiliza os tratados de arte renascentistas, faz referência à natureza, mas parte de um princípio divergente do renascentista: o da concepção escolástica do desenho impresso no espírito humano sem a intervenção da impressão sensorial.

Na segunda parte de seu tratado, *Arte da Pintura*, Nunes dedica-se à técnica da pintura, apresentando a simetria do espanhol João Darfe, do italiano Daniel Barbaro, de Vitruvius e de Dürer, para em seguida tratar especificamente de procedimentos técnicos como mistura de tintas, polimentos e outros. Moura Sobral referiu-se a esta obra como mero receituário técnico.<sup>28</sup> Apesar da obra de Nunes não possuir envergadura intelectual como a de Francisco de Holanda, por exemplo, não me parece justo tal redução. Exigir do pintor uma conduta e um conhecimento da técnica só faz reforçar a utilização dos conceitos retórico-poéticos antigos para equiparar o pintor ao poeta.

---

<sup>22</sup> PANOFKY, 1994, p. 50.

<sup>23</sup> VENTURA, 1982, p. 59.

<sup>24</sup> O termo “rudimentos” foi proposto por Alberti, o que prova o quanto Filipe Nunes utilizou o tratado de Alberti: “Relatei aqui apenas os rudimentos da arte, e chamo de rudimentos porque eles darão aos pintores em formação os primeiros fundamentos para bem pintar.” In: ALBERTI, 1992, p.93.

<sup>25</sup> Ver ALBERTI, 1992.

<sup>26</sup> NUNES, 1982, p. 69.

<sup>27</sup> NUNES, 1982, p. 69.

<sup>28</sup> SOBRAL, 1994.

## Referências

- ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. (Trad.: Antônio da Silva Mendonça) Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992.
- ARISTOTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. (Trad. Antônio Pinto de Carvalho) Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. Estudo introdutório de Goffredo Telles Júnior (Coleção Universidade de Bolso)
- HANSEN, João Adolfo. *Ut Pictura Poesis e Verossimilhança na Doutrina do Conceito no Século XVII Colonial*. In: *Revista de Crítica Literária Latino Americana*. Lima, n. 45, 1. sem.1997, p.171-191.
- LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis – Humanisme et théorie de la peinture: XV-XVIII siècles*. Paris: Macula, 1998.
- MUHANA, Adma. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: EdUSP/Fapesp, 2002.
- NUNES, Philippe. *Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. [Tradução Paulo Neves] São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Tópicos)
- PEREIRA, Sônia Gomes. "A Igreja de Gesù em Roma: a influência espanhola medieval aliada ao classicismo refinado do Cinquecento italiano". In: *Barroco*. Belo Horizonte, n. 14, 1990/2.
- SOBRAL, Luís de Moura. *Pintura e Poesia na Época Barroca*. Lisboa: Estampa, 1994. (Teoria da Arte 12)
- VENTURA, Leontina. Estudo introdutório. In: NUNES, Philippe. *Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982.
- VASARI, Giorgio. *The Lives of the Artists*. (Trad.: Julia Conaway Bondanella e Peter Bondanella) Oxford; New York: Oxford University Press, 1998.