

Da pintura



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

ANTONIO JOSÉ DE ALMEIDA MEIRELLES

Coordenadora Geral da Universidade

MARIA LUIZA MORETTI



Conselho Editorial

Presidente

EDWIGES MARIA MORATO

ALEXANDRE DA SILVA SIMÕES – CARLOS RAUL ETULAIN

CICERO ROMÃO RESENDE DE ARAUJO – DIRCE DJANIRA PACHECO E ZAN

IARA BELELI – IARA LIS SCHIAVINATTO – MARCO AURÉLIO CREMASCO

PEDRO CUNHA DE HOLANDA – SÁVIO MACHADO CAVALCANTE

Leon Battista Alberti

DA PINTURA

Tradução
Antonio da Silveira Mendonça

4ª EDIÇÃO REVISTA

E D I T O R A U N I C A M P

AL14d Alberti, Leon Battista, 1404-1472.
Da pintura / Leon Battista Alberti; tradução Antonio da
Silveira Mendonça. – 4ª ed. rev. – Campinas, SP: Editora
da Unicamp, 2014.

Tradução de: *De pictura*

1. Pintura italiana – Séc. XV. I. Mendonça, Antonio da
Silveira, 1930- II. Título.

ISBN 978-85-268-1083-9

CDD 750.945

Copyright © by Antonio da Silveira Mendonça

Copyright © 2014 by Editora da Unicamp

1ª edição, 1989

2ª edição, 1999

3ª edição, 2009

1ª reimpressão, 2022

Opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas
neste livro são de responsabilidade do autor e não
necessariamente refletem a visão da Editora da Unicamp.

Direitos reservados e protegidos pela lei 9.610 de 19.2.1998.

É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,
por escrito, dos detentores dos direitos.

Impresso no Brasil.
Foi feito o depósito legal.

Direitos reservados a

Editora da Unicamp

Rua Sérgio Buarque de Holanda, 421 – 3ª andar

Campus Unicamp

CEP 13083-859 – Campinas – SP – Brasil

Tel./Fax: (19) 3521-7718 / 7728

www.editoraunicamp.com.br – vendas@editora.unicamp.br

A tradução desta obra, a pedido da Editora da Unicamp, foi feita sobre a versão “vulgar”, o texto escrito na língua da toscana. Isso não impediu, contudo, que se fizesse constante apelo à versão latina, sobretudo nas passagens mais difíceis.

O texto usado encontra-se na edição bilíngue, organizada e comentada por Cecil Grayson (Bari, Laterza, 1980).

Registro aqui profundo agradecimento ao professor Leon Kossovitch, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, que dedicou horas a fio a resolver dúvidas e sugerir sábias soluções (N. do T.).

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
PREFÁCIO	43
PRÓLOGO	67
LIVRO PRIMEIRO	71
LIVRO SEGUNDO	95
LIVRO TERCEIRO	127
NOTAS	
LIVRO PRIMEIRO	141
LIVRO SEGUNDO	147
LIVRO TERCEIRO	151
BIBLIOGRAFIA	153

APRESENTAÇÃO

Leon Kossovitch

Embora de datação controversa, três textos concordam na delimitação da primeira pintura do *Quattrocento*: o *Livro da arte*, de Cennino Cennini, o *Da pintura*, de Leon Battista Alberti, e o *Comentários*, de Lorenzo Ghiberti, traduzidos no Brasil¹, tratam da pintura, discernindo-lhe cada qual as partes com gêneros que a expõem com decoro. O primeiro e o terceiro não luzem discursivamente quando cotejados com o segundo, seja o da versão latina, seja o da vulgar. Apesar das dúvidas que possam pousar nas três obras, como a dos títulos da primeira e da terceira ou a da precedência no concernente à segunda quanto à língua original em

1 Luiz Armando Bagolin, *Tradução para a língua portuguesa da obra I Commentari de Lorenzo Ghiberti – 1º Comentário*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 1999. Luiz Armando Bagolin, *Dos Comentários de Lorenzo Ghiberti: Análise e tradução*. 2 vols. Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH-USP, 2005. João Epifânio Regis Lima, *O Livro de Arte de Cennino Cennini: Transcrição dos manuscritos, tradução e comentários*. Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH-USP, 2001.

que foi escrita e que é atualmente reproposta², todas elas operam a circunscrição de uma época, pois se apresentam como que entre parênteses, aos mais tempos suspendidas. Reunidas além da contingência de seus surgimentos, fazem ressaltar uma temporalidade discursiva que não se pode propor para os textos precedentes, seja pela intermitência de seus manuscritos, seja por seu raso desaparecimento, consideradas as alusões a textos que se atribuem aos tempos gregos de Apeles, Douris ou Xenócrates, mas também aos romanos e ulteriores, os quais são lembrados descontinuamente.

Como os três textos expõem diversamente a pintura, seu enfeixamento implica o epocal de sua aparição, não a compensação de carências a cada um deles atribuível pelos outros. Não se constituem eles tampouco como tratados que deem conta, pelo didático, de todo o campo pictórico: a instrução da arte ocorre na oficina, na qual a transmissão oral, como é costume arrazoar, prevalece sobre as outras vias, no que, mesmo quando praticado, o escrito é exceção. Nessa argumentação está, todavia, implícita a redução da pintura a matéria de ensinamento em torno do qual ficam a gravitar o oral e o escrito: nenhum outro gênero sendo concebido após a organização romântico-idealista dos discursos, sobram os estilos, compartimentados diacronicamente, as-

2 Ricardo Zanchetta, *Da pintura de Leon Battista Alberti: Comentário e tradução do primeiro livro*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 2014.

sim, “realismo”, “naturalismo”, ou disseminados pela subjetividade, cuja adjetivação encarece ora a clareza da ordem direta, ora a turvação expressivista por tropos e figuras de uma retórica há muito soprada como superfluidade.

Admita-se, dada a rareza dos documentos, que é com o século de Péricles que se iniciam os escritos gregos em gênero instrutivo, como se entrevê em textos atribuídos a Górgias, Demócrito, Hipócrates, Empédocles, logo, Isócrates, Platão; com Aristóteles, duas artes se ensinam, explicitando-se suas partes e regras, a retórica e a poética, que ulteriormente se estendem em grego, Demétrio, Hermógenes, Dionísio de Halicarnasso, em latim, Cícero, Horácio, Quintiliano, sem que uma doutrina única e um só gênero as articulem, de que são exemplos a combinatória hermogênica ou a epístola horaciana, respectivamente. Como as extensões latinas e gregas não delimitam geografias, o *Pandecta* de Justiniano, em latim, a filosofia de Marco Aurélio e a teologia de Juliano, cristianizado como “Apóstata”, em grego, podem cruzar-se e recruzar-se desde a fundação do Império Romano, não prevalecendo como exclusiva a língua latina, pois, estabelecida a Roma bosfórica, circulam nas duas Romas as línguas locais até o século VII, quando o grego se torna a única da corte constantinopolitana.

A distinção aristotélica dos gêneros estabelece os discursos como regrados por decoros que os especificam. Estendendo-se as distinções pela poética e pela retórica, os gêneros se hierarquizam elocucio-

nalmente, de modo que a mediocridade do instrutivo difere da elevação do epidítico, no qual muito se deleita e se comove no louvor da virtude e na censura ao vício de algo ou alguém com descrições que alteiam o discurso da história cuja doutrina específica só com o Renascimento se propõe. Os gêneros diferenciam, assim, as partes do discurso, levantando-se o epidítico a proêmio, a que se segue a humildade elocutiva do ensinamento em que essas partes podem aparecer mescladas, ordem corrente nos tratados de artes: a dupla partição referida nos dez livros do *Da arquitetura* de Vitruvius exemplifica essa articulação, com os proêmios a louvar o arquiteto e a arquitetura e cuja reiteração no tratado hiperboliza o exemplo; outros textos, como os de retórica, que ensinam a discorrer e que, assim, sobre si mesmos incidem, mas também os de medicina ou filosofia não se afastam dessa ordem. Já a história, embora não se produza com preceitos previamente articulados, a estes explicita no próprio discurso que a escreve: os Césares de Suetônio sucedem-se como exposição da política romana, da qual são os autores, ou, analogamente, os filósofos de Diógenes Laércio, que historia com eles o pensamento.

A oscilação entre o encômio e a censura envolve o caráter, *ethos*, que evidencia a adesão ao drama ou o afastamento dele; corresponde a tal história do singular a descrição epidítica ou, latinizando, demonstrativa, que expõe as virtudes e os vícios alternados, como na *Calúnia* de Luciano, redescrita por Alberti como exemplo de história para o pintor,

que Botticelli pouco depois figura: Alberti eleva o pintor Apeles, assim como a pintura, cujas virtudes se opõem ao vício da calúnia. O balanço entre as virtudes e os vícios pode petrificar-se no combate alegórico dos dois, como no *Psicomachia* de Prudêncio, mas também pode mover-se, como no *Vidas* de Plutarco, em que o encômio do biografado é compensado por notas do censurável como as do não divulgado, designado, nos rastros de Procópio, por “anedota”, que, tocado pelo cômico, revelam-no ridículo. Participando no epidítico como subgênero da história, a vida pode ser descrita ecfrasticamente, estendendo-se, antes do moderno estardalhaço subjetivante, até os fins do século XVIII, e tendo como a sua época os séculos que transcorrem entre Augusto e Justiniano; do mesmo Procópio e de Paulo Silenciário, em Constantinopla, descreve-se a luz com seus prodígios dentro de Santa Sofia, a altear o nunca nomeado autor que a ergue e cuja inteligência o louva; *nous* e *phos* identificam-se na segunda hipóstase plotiniana, a que acede a alma de Justiniano em sua inefável contemplação de Deus.

Embora os três autores, o pintor Cennino Cennini, o escultor Lorenzo Ghiberti, o arquiteto Leon Battista Alberti, balizem uma época para as artes, é este que, como letrado, se distingue, pois nele já se detectam as letras gregas, trazidas ao *Da pintura* por Luciano. Com a emigração, não muito ulterior à data desse manuscrito, de Bessarion e sua biblioteca a Veneza e a chegada de outros letrados constantinopolitanos, têm início os estudos alentados dos

autores gregos, principalmente dos que precedem o século da querela das imagens e cuja floração, superando a dos latinos, seus contemporâneos, explicita o empenho de Carlos Magno nas letras e artes em trazê-los ao reino, da Irlanda da aptidão latina à Constantinopla da vivacidade pictórica. Ampliando as letras itálicas, esse grego do *Quattrocento* estende-se à Europa ocidental, com os Juramentos de Estrasburgo lançados às duas margens do Reno por Carlos, o Calvo, e Luís, o Germânico, a assinalar outro caminho, o de dois vulgares, erguidos acima da generalidade excluída do bárbaro. O vulgar de uma das redações do *Da pintura*, o deste livro, é promovido por um ciceroniano: a atitude albertiana não alega, contudo, o brilho do inaugural, lembrando-se que Brunetto Latini, conquanto florentino, escreve em *ancien français* seu *Trésor* no século XIII³, com repercussão na pintura teológico-política do Palácio Público de Siena e em seu discípulo Dante, muito eloquente a respeito do vulgar.

As artes relacionam-se nos dois gêneros. No instrutivo, quando uma fornece exemplo à outra, assim, as letras à pintura em Alberti ou, também nele, a escultura à mesma pintura no impedimento de esta tirá-lo à natureza, a tal corpo vivo, no estudo, pelo pintor, dos lumes e sombras; já em Cennini, a montanha a ser pintada pode ser trocada, na ofici-

3 Ana Cristina Celestino Montenegro, *O Tesouro de Brunetto Latini: Estudo e tradução do Prólogo e da Retórica*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 2010.

na, por uma pedra escolhosa, tomada como exemplo. Ambas também se relacionam no epidítico, quando o exemplar instrutivo é substituído pelo êmulo ecfástico, assim, em Leonardo e, muito antes, em Plínio, o Velho, nos quais as irregularidades naturais das superfícies, pedras, paredes, simulam figuras pintadas. A emulação, como cotejo entre artes ou entre artífices, distingue-se da exemplificação, pois não opera, como esta, ou por acréscimo de um aposto aclarador ou por substituição, cujo extremo é a hipotipose cínica, tendente ao extradiscursivo, que também esclarece, o mais das vezes por redução ao absurdo, a obscuridade das afirmações do oponente e eis o próprio corpo a lançar signos argumentativos ao entrar na arena erística. O ensinamento, quando chega a excluir o discurso, na ocorrência, dogmático, tem-no, para desmenti-lo, presente (o filósofo cínico a andar diante do filósofo que afirma Aquiles nunca poder alcançar a tartaruga), diferentemente das descrições ecfásticas, nas quais o encomiado e o vituperado estão ausentes; mas, ao requerer a presença de uma arte a outra, de um artífice a outro, a emulação, embora epidítica, difere da descrição que joga com a ausência, assim, o Justiniano da Santa Sofia ou o Apeles da *Calúmia*. Por isso, o cotejo leonardiano, pondo em presença a arte e a natureza ou uma e outra arte, não ensina por incidir na superioridade e dar a palma a uma delas. Do mesmo modo, o elogio da pintura em Plínio, o Velho, fá-la enganar pássaros, cavalos e até o excelente pintor Zêuxis, todos eles tomando por natural

o artifício; no cotejo, a arte supera a própria natureza, da qual, contudo, provém, pois acresce as qualidades desta ao elenco das próprias.

As descrições eufásticas não ensinam os preceitos das artes, pois o gênero epidítico, louvando ou vituperando, descreve na oposição da virtude ao vício, em que o maravilhamento é efeito captor. Modernamente chamados “neossofistas”, dos autores que sucedem Luciano, distinguem-se os dois Filóstratos, avô e neto, e Calístrato, que escrevem entre o século III e o começo do IV descrições que, naqueles, trazem a pintura e, neste, a escultura. Trata-se de exercícios que descrevem obras ausentes dos olhos do autor, embora este, como está no avô Filóstrato, simule estar, com um aluno, diante de pinturas, ensinando a interpretá-las; essa hermeneia implica a simetria, proporções, base da pintura grega neste excelente Sofista. E é precisamente essa base que o neto recusa como a principal no distinguir o *ethos*, caráter, que lhe dirige as descrições efetuadas com os signos, que, para ele, fazem conhecer o cimo dos cimos, a natureza humana, nisso superando o avô. O deslocamento enobecedor, como escreve o neto Filóstrato, da simetria para o caráter, por mais que se tenha como hipérbole epidítica sua inclusão no proêmio do texto, significa: a elevação da *imago*, *eikon*, soergue os afetos que a pintura e a escultura anteriores à passagem do século III ao II a.C. não ressaltam, bastando, para tanto, comparar as figuras e os visos aliviados que precedem o *Laocoonte* e a *Gigantomaquia* do Pérgamon,

nos quais o *ethos* e a simetria se aliam na ação. Re-proposta mais de três séculos depois pela escultura antonina do *Marco Aurélio* equestre, do sarcófago do assim chamado “General de Marco Aurélio” ou da Coluna Antonina, em que, sem se dissolver, a simetria não resiste a um caráter cruzado pelo *pathos*, que preside o decoro da narração. Entretanto, é na segunda metade do século III d.C., epocal dos Filóstratos e de Calístrato, que a *imago* dos imperadores Décio e Treboniano se impõe, bandinellianamente, com os signos da dor e da vontade de potência, secundarizando-se as exigências da simetria. O modelado, em que prepondera o caráter, distinguindo a *enargeia*, evidência como força, associada à *energeia*, ação como potência, tem a concisão afetiva de coevas pinturas murais, como a da *Villa* sob a basílica de San Sebastiano na via Appia e de mosaicos, como o dos labores campestres em Chersell, Argélia, em que operam, respectivamente, poderosos lineamentos delimitadores de superfícies murais e concentrações, alheias às transições tonais, de pequenas áreas de cores justapostas a evidenciar o esforço na faina agrícola.

Embora as descrições efrásticas não ensinem, ensinam, mas sem a humildade das doutrinas, por operarem no discurso mostrador das maravilhas que louvam tal arte e qual artífice. Mas, por partilharem quase sempre o discurso de doutrina, os dois gêneros cindem-no quanto à interpretação cuja bipartição não considera apenas a instrução, na qual o deleite e a emoção são ancilares, porque também

serve o epidítico e a história a ele ligada com os ensinamentos que apoiam essas duas direções da persuasão. Entrelaçando-se no *História natural* de Plínio, o Velho, os gêneros instrutivo e epidítico, a história, que tem a pintura em vista em seu livro XXXV, é lida antes do *Quattrocento*, como no manuscrito atribuído a meados do século XII com uma pintura que o mostra a escrever seu livro: próximo à figuração do Ano Mil, esse manuscrito de Le Mans é por alguns atribuído a Winchester, o centro ilhéu todavia mais próximo da simetria, no que a *imago*, conquanto desta distantíssima, preserva o exemplar das duas escrituras, *grapho* em ambas as acepções, de letra e de ícone. Apaga-se, com isso, a hiância factual entre dois fatos, o do Renascimento e o da Antiguidade, que não há fora do gênero epidítico, como está no proêmio de Alberti e, antes, no poema *África* de Petrarca, que propõe o tópico, corrente em Roma, dos tempos luminosos de ontem e dos que poderão sê-lo no futuro, vencida a treva que os separa, *media aetas*.

Esquemáticamente, o miolo do livro XXXV expõe a pintura, começando por seus princípios, discurso da emulação no cotejo do Egito e da Grécia, da vã reivindicação da primeira antiguidade daquele e da disputa entre as cidades de Sícion e Corinto quanto à primazia da invenção dessa arte. Os topônimos envolvidos nas censuras às pretensões abrem alas epidíticas para o tempo das noções técnicas: invenção das linhas contornantes da sombra humana, das cores uma após outra aplicadas, das linhas

desenhadoras sem cor, da dispersão de linhas lançadas no interior de contornos, da escritura dos nomes dos figurados, enfim, do colorido; como em Vitruvius, os inícios se associam ao homem da sombra, alcançando-se o colorido vencidas essas estações intermediárias sem qualquer apelo à noção de progresso, como gestada no século XVIII e como factualizada no XIX. A sucessão técnica é interrompida com a irrupção da Itália, cuja pintura, também vetusta por preceder a fundação de Roma, ainda tem nobreza por resistir ao intemperismo, sendo a excelência de sua execução demonstrada por alguns exemplos supérstites. A nobilitação da pintura é evidenciada pela *gens* Fabia, que adota o cognome Pictor, pelos reis que se deleitam pintando, pela inclusão da arte no rol das estudadas como liberais pelos jovens. Depois de mais louvores, associados aos excelentes que a promoveram, vem a sua instituição em Roma na sucessão de diversos passos epidícticos, como o ainda hoje ouvido de a pintura superar o que está pintado no edifício do Senado, louvor seguido de um lacônico “moribunda”. Sobrevêm as tintas, decerto apenas as naturais, que remetem aos pigmentos extraídos dos metais no livro XXXIV e, no seguinte, de terras, pedras, plantas, animais, cuja localização geográfica é por vezes fornecida, assim como os preços.

A incursão nas artes, como se lê em mais textos greco-romanos, é conseqüente com um livro da natureza, sendo a utilidade inseparável da exposição, a menos que se isole o começo do *História natural*,

iniciado com o mundo, *mundus*, *kosmos*, cuja aceção de ornato é distinguida ao lado da de englobante, que afirma outra superioridade. Repassados os materiais da pintura, entra a sucessão, em alguma medida, cronológica, dos pintores que escrevem sobre a pintura, também ela escapando da linearização temporal. Ainda na parte dos materiais, disseminados sob diversos tópicos nos textos greco-romanos, não recortam eles, como romanticamente se propõe, um período manual, dito “artesanal”, também no anacronismo oitocentista, que o opõe a “intelectual”, “humanista”, da suposição de uma positiva Antiguidade e do seu especular Renascimento. Mas, sendo a referência a Petrarca a do exemplo, não é com ele que se pode delinear um Renascimento factual, pois as trevas que, nele, medeiam duas luzes são reproposições epidíticas do tópico romano da separação dos tempos puros e dos corruptos. Por tratar dos materiais da pintura, Cennino Cennini não é medieval, a ser apartado do renascentista Alberti, cujas humanas letras, não o “humanismo”, tampouco expulsam para análoga medievalidade Lorenzo Ghiberti, como procedem autores do século XX, mas com conceitos idealistas do XIX, ao confrontá-lo com o também “racionalista” Brunelleschi, diante de quem aquele se adelgaça, “irracional” em adereços góticos. Não só as portas do batistério de Florença desmentem tal medievalidade, como, principalmente, os dois livros do *Comentários* versantes sobre a história dos pintores e escultores antigos e modernos, epiditicamente expostos,