

DA *MIMENSE* NA ANTIGUIDADE À *IMITATIO* RENASCENTISTA: REFLEXÕES SOBRE O CONCEITO DE IMITAÇÃO NA TEORIA DA PINTURA

Clara Habib de Salles Abreu*

Resumo: Este artigo procura definir, a partir de textos de época, os significados e usos de alguns conceitos presentes na teoria da pintura que foi desenvolvida no século XV e manteve-se em vigor, de maneira geral, até o século XVIII. Apesar da ênfase nos conceitos de “imitação” e “cópia”, aplicados ao exercício da pintura, outros conceitos como os de “emulação”, “invenção”, “novidade” e “engenho” se mostraram essenciais para o entendimento da questão abordada. Para alcançar tal objetivo, em um primeiro momento, foi necessário apurar o conceito de “*mimense*” em sua gênese na Antiguidade Clássica. A partir desse ponto procurou-se compreender como os teóricos humanistas da pintura assimilaram conceitos antigos e os utilizaram para fundamentar uma teoria específica da pintura.

Palavras-chave: *mimense*, imitação, teoria da pintura.

FROM MIMENSE IN ANTIQUITY TO THE RENAISSANCE IMITATIO: REFLECTIONS ON THE CONCEPT OF IMITATION IN PAINTING THEORY

Abstract: This article aims to define, from primary sources, the significances and uses of some concepts present in the theory of painting, which was developed in the 15th century and was kept in force, broadly, until the 18th century. Despite the emphasis in the concepts of “imitation” and “copy”, applied in the exercise of painting, other concepts such as the “emulation”, “invention”, “novelty” and “inventiveness” were essential for the understanding of the addressed question. In order to achieve this objective, in a first stage, it was necessary to ascertain the concept of “*mimesis*” in its genesis from the Ancient Classics. From this

* Doutoranda em História da Arte pelo PPGARTES/UERJ. Professora substituta do Departamento de História da Arte da EBA/UFRJ. E-mail: clara.habib.hca@gmail.com

point, it was tried to comprehend how the humanist theorists of painting have assimilated ancient concepts and used them to base a specific theory of painting.

Keywords: *mimesis*; imitation; theory of painting.

É notório que na Antiguidade Clássica iniciou-se uma clara identificação da pintura com a imitação da natureza. Em *Imagens*¹, do sofista Filóstrato, O Velho, é relatado que: “*Mas, para quem investigar a origem da arte, a imitação é uma invenção mais antiga e mais próxima à natureza. Sábios a inventaram, chamando-a ora de pintura, ora de arte plástica*”.²

Para entender a pintura como imitação da natureza, entretanto, é necessário refletir sobre a própria noção de imitação, começando pelo conceito de *mimese* no pensamento da Antiguidade Clássica, principalmente na filosofia de Platão e de Aristóteles, pensadores fundamentais para a posterior construção de uma teoria específica da pintura a partir do século XV.

A filosofia platônica concebe um sistema de pensamento metafísico no qual a realidade é dividida em duas esferas: O *Mundo das Ideias* e o mundo sensível. O *Mundo das Ideias* seria uma realidade inteligível que conteria as essências de todas as coisas, eternas e imutáveis, portanto, a Verdade. Já a esfera da realidade sensível era entendida como o mundo físico, no qual a natureza seria apenas um pálido reflexo das essências, portanto um simulacro da Verdade. A *Teoria das Ideias* é desenvolvida por Platão ao longo de seus diversos diálogos. No célebre *Mito da caverna*, localizado no *Livro VII* de *A República*³, a realidade física é comparada a sombras projetadas na parede de uma caverna aonde se encontram homens, presos desde o nascimento. Esses homens só conseguem ver as sombras do que se passa fora da caverna e ouvir ecos dos sons. Assim como os prisioneiros que veem nas sombras sua única realidade, os seres humanos tomam o mundo sensível por verdadeiro, porém, de acordo com Platão, a essência das coisas não está no mundo sensível, está no *Mundo das Ideias*.

Na filosofia platônica o homem está destinado ao conhecimento da Verdade presente no *Mundo das Ideias*. Platão acredita que a alma humana teve, em determinado momento antes de animar um corpo, contato prévio com as Ideias, em diferentes graus. Algumas foram capazes de vislumbrar a Verdade melhor do que outras. Ao decaírem e se tornarem

¹ FILÓSTRATO. *Imagens*. In: LICHTENSTEIN, J. *A Pintura: Textos Essenciais vol. 1 O Mito da Pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

² *Ibidem*, p. 29

³ PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2013.

prisioneiras do corpo as almas se corrompem, porém ainda mantém uma memória da Verdade. Por meio desta *reminiscência*, o homem é motivado a buscar essa realidade que um dia vislumbrou. Em *Fedro*⁴, no *Mito da Parelha Alada*, Platão compara a alma humana a um carro guiado por um cocheiro, uma analogia ao intelecto, e puxado por um par de animais alados. Dentre esses animais há aqueles bons e os de natureza rebelde: enquanto os bons impulsionam o carro para cima, para o mundo aonde se encontram as essências, os rebeldes, tendem para baixo, para o mundo sensível. Se os animais não forem devidamente conduzidos pelo cocheiro, tarefa árdua, eles perdem suas asas e a alma humana é condenada a cair na terra. Essa é uma analogia à humanidade que perde suas forças quando se distancia do Bem que está intimamente ligado, para Platão, à busca árdua pelo conhecimento da Verdade, pela essência das coisas.

Na filosofia de Platão, o conceito de *Verdade* é indissociável do conceito de *Bem*, e o conceito de *Belo* também depende desses dois outros, formando, assim, uma tríade de princípios fundamentais. Nas palavras de Platão: “*O que é divino é belo, sábio e bom. Dessas qualidades as asas se alimentam e se desenvolvem, enquanto todas as qualidades contrárias, como o que é feio e o que é mau, fazem-na diminuir e fenecer.*”⁵ Jacqueline Lichtenstein observa que no diálogo platônico *Gorgias* “[...] Platão reconhece como sendo ‘feias’ todas as práticas que ‘visam ao agradável sem preocupação com o melhor’ [...]”⁶. Platão condena todas as atividades que visam unicamente o prazer sem preocupação com o conhecimento da Verdade. Ainda de acordo com Lichtenstein:

Identificando os valores estéticos aos valores morais, essa definição da feiura garante o triunfo da metafísica que passa a ser, assim, o único fundamento e garantia da beleza. Para existir, o Belo será obrigado a exibir seus atestados de boa conduta moral e metafísica. Como não deve procurar apenas agradar, seu lugar está filosoficamente designado: entre a Verdade e o Bem.⁷

Para Platão, portanto, o homem está destinado ao conhecimento do Verdadeiro, do Bom e do Belo por meio da transcendência da realidade material. Na continuação do já referido *Mito da caverna*, Sócrates descreve a Glauco o que aconteceria se, supostamente, um prisioneiro escapasse da caverna e tivesse contato com o mundo sensível. Depois de uma

⁴ PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

⁵ *Ibidem*, p. 83

⁶ LICHTENSTEIN, 1994, p. 46

⁷ *Ibidem*, p. 48

árdua adaptação esse homem veria com clareza as coisas do mundo sensível. Retornando à caverna para contar aos companheiros sobre a experiência seria tido como louco. Esse homem, que se liberta, que enxerga a *Verdade* e muitas vezes não é compreendido, é uma alegoria a figura do filósofo, que transcende as coisas sensíveis e entra em contato com a *Verdade*.

Outras afirmações sobre a figura do filósofo são feitas em *Fedro*, diálogo no qual Platão classifica os possíveis graus da alma humana. Almas de primeiro grau foram aquelas que conseguiram vislumbrar melhor as ideias antes de caírem na terra. Como é de se imaginar, as almas que mais contemplaram a *Verdade* formarão os filósofos. Resumindo a escala platônica, os poetas seriam formados por almas de sexto grau, os sofistas de oitavo grau e os tiranos possuiriam almas de nono grau. Nas palavras de Platão “*Quem, de todas estas situações, praticou a justiça moral terá melhor sorte. Quem não praticou cai em situação inferior.*”⁸ Mesmo sendo consideradas almas inferiores na escala, Platão não nega aos poetas, por exemplo, certos vislumbres da *Verdade*.

Ainda em *Fedro*, Platão mostra ser possível vislumbrar a *Verdade* por meio do *delírio*, sendo o *delírio* filosófico, logicamente, o meio mais eficiente. Entretanto Platão admite outras maneiras de *delírio*, até mesmo o *delírio* poético que é atingido somente pelo poeta *inspirado*, aquele que não recorre somente à imitação e sim à inspiração que vem diretamente da *ideia*, personificada aqui pelas *musas*:

Há ainda uma terceira espécie de delírio: é aquele inspirado pelas Musas. Quando ele atinge uma alma virgem e pura, transporta-a para um mundo novo e inspira-lhe odes e outros poemas que celebram as gestas dos antigos e que servem de ensinamento às novas gerações.

Mas quem se aproxima dos umbrais da arte poética, sem o delírio que é provocado pelas Musas, julgando que apenas pelo intelecto será bom poeta, sê-lo-á imperfeito, pois que a obra poética inteligente empalidece perante aquela nascida do delírio.⁹

Platão admite a arte poética, porém, com a condição dela ser proveniente de um *delírio* e ter o objetivo didático de instruir a humanidade no caminho do *Bem*, do *Verdadeiro* e do realmente *Belo*, desqualificando assim o que para ele seria uma simples imitação. Essa desqualificação se torna clara no início do *Livro X* de *A República* em que Platão diz ser

⁸ PLATÃO, 2007, p. 85

⁹ Ibidem, p. 80

preciso recusar em absoluto o aspecto imitativo da poesia. Nas palavras de Platão a doutrina da poesia é “*A de não aceitar a parte da poesia de caráter mimético.*”¹⁰

Qual seria, então, a posição da pintura na filosofia platônica? Os critérios utilizados por Platão condenam todas as atividades que realizam simplesmente um simulacro da aparência como, por exemplo, a retórica e a poesia quando não direcionadas para o conhecimento da *Verdade*. Assim, a pintura, entendida como mais uma arte da imitação, também se tornaria vítima dessa condenação. Porém, parece válido deduzir que uma condenação mais forte recaiu sobre a pintura visto que Platão nem mesmo considera a possibilidade de um *delírio* pictórico. Em uma primeira avaliação, é possível inferir que na filosofia platônica é negado completamente ao pintor qualquer conhecimento da *Verdade*¹¹. A pintura é sempre considerada nociva, pois por meio de uma imitação enganosa e sedutora leva a um prazer gratuito não condicionado ao conhecimento da *Verdade*. Na filosofia platônica a pintura ainda é mais nociva do que a poesia e a retórica posto que a linguagem, matéria própria dessas artes, ainda poderia ser restaurada em função da *Verdade*. Já a imagem, matéria própria da pintura, seria sempre enganosa.

No *Livro X* de *A República*, Platão desenvolve a mais forte condenação da atividade da pintura. Com sua teoria da *mimese*, ele acusa a pintura de encontrar-se a três graus de distância da *Verdade*, pois ela imita o mundo sensível que por sua vez já é uma pálida imitação do *Mundo das Ideias*, aonde se encontram as essências das coisas. Assim, considera a pintura como um simulacro enganador e nocivo, atividade inútil, pois não produz objetos utilitários, e é inábil como instrumento para se chegar ao verdadeiro conhecimento.

Duplamente ineficiente, não só em relação à realidade inteligível, mas também em relação ao mundo sensível, ela não é nem um conhecimento verdadeiro nem uma técnica de fabricação. Totalmente imersa na aparência, é ao mesmo tempo sem fundamento e sem utilidade [...] ¹²

Ainda no diálogo *A República*, Platão exclui completamente o pintor da sua sociedade ideal, sempre o comparando com o *poeta imitador*, diferente do *poeta inspirado* que é

¹⁰ PLATÃO, 2013, p. 293

¹¹ Panofsky adverte que em algumas afirmações presentes em *A República* Platão parece aceitar melhor um determinado tipo de pintor, aquele que volta seu olhar primeiramente para o justo, belo e sóbrio. Assim Panofsky acredita ser demasiado geral tomar a filosofia de Platão por “inimiga pura e simples da arte” e prefere defini-la como uma filosofia “estranha à arte”, uma vez que avalia a produção artística por critérios alheios à ela. Apesar dessa breve observação, o autor não deixa de explanar devidamente as condenações platônicas da pintura – e de todas as artes miméticas - feitas, principalmente, em *A República* e *O Sofista*. Ver: PANOFSKY, 2000, p. 7/8.

¹² LICHTENSTEIN, 1994, p. 52.

descrito em *Fedro*. Platão só admite receber em sua cidade ideal, de bom grado e sem justificativas, um determinado tipo de poesia, aquela que conduz ao conhecimento da Verdade: “[...] quanto à poesia, somente se deve receber na cidade hinos aos deuses e encômios aos varões honestos e nada mais.”¹³

Outras fortes acusações direcionadas à pintura são feitas em *O Sofista*¹⁴, diálogo no qual a pintura é comparada à sofística, atividade que não possui credibilidade alguma na filosofia de Platão. O sofista seria uma pessoa a qual diz saber sobre todas as coisas e ter habilidade de ensiná-las em pouco tempo. Como apontado em *Fedro*¹⁵, teria alma de baixíssimo grau, sendo superior somente aos tiranos. Já o pintor seria aquele que é capaz de, por meio da sua arte, fazer imitações de quaisquer coisas existentes e ao mostrá-las de longe para tolos e crianças ser capaz de se passar por alguém que consegue, de fato, fazer tais coisas. Ainda em *O Sofista*, Platão acusa alguns artistas de produzirem não cópias das coisas – atividade que consistiria em duplicar exatamente o mundo sensível -, mas ainda pior, *fantasmas* das coisas, uma vez que, ao reproduzi-las, modificam suas proporções em nome da beleza, abrindo mão, além de tudo, de suas verdadeiras medidas.

É possível perceber nas acusações presentes em *A República* e *O Sofista* que Platão considera a pintura enganadora em diversos aspectos, pois, de acordo com seu raciocínio, o pintor não produz objetos e, ainda assim, procura enganar os tolos fingindo que sua pintura é o próprio objeto. Além disso, na maioria das vezes, o pintor dissimula as medidas e as proporções do objeto imitado privilegiando a beleza em detrimento da realidade.

Platão desqualifica todas as atividades que considera como simples imitações, que buscam o prazer sem preocupação com o Verdadeiro, o Bom e o realmente Belo. Considerando a pintura essencialmente como imitação da natureza, esta também é desqualificada como instrumento de conhecimento da Verdade. Ainda mais desqualificada do que as outras atividades imitativas quando considerada sua condição material de imagem, e ainda pior, de imagem infiel ao objeto. Mas a pintura pretendeu em algum momento ser tal instrumento? De acordo com Jacqueline Lichtenstein, Platão avaliou a pintura por critérios próprios da filosofia atribuindo a ela funções que ela nunca se propôs a realizar, legitimando, assim, sua condenação. De acordo com Lichtenstein:

¹³ PLATÃO, 2013, p. 306

¹⁴ PLATÃO, O Sofista. In: LICHTENSTEIN, J. *A Pintura: textos essenciais. Vol 5: da imitação à expressão*. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 19 à 22.

¹⁵ PLATÃO, 2007, p. 85.

A pintura é uma imitação que quer ser vista como tal; ela só busca enganar o suficiente para afirmar a glória do pintor e a perfeição do quadro, ou seja, só por um breve instante. É preciso ser filósofo para pensar (ou fingir pensar) que um pintor gostaria de se fazer passar por sapateiro, enganando-nos sobre a natureza dos sapatos que desenha na parede ou na tela. Nunca nenhum pintor procurou isto, o que impediria justamente que o reconhecêssemos como pintor. Sua intenção não é a de nos fazer acreditar na realidade de suas imagens. Pelo contrário: na medida em que descobrimos que aquilo em acreditávamos era só uma imagem, ou seja, quando não acreditamos mais naquilo, nos admiramos de que a pintura tenha conseguido produzir em nós um tal resultado.¹⁶

A condenação platônica da pintura pesou durante muitos séculos na teoria da arte, que precisava, antes de tudo, defende-la de tais acusações. A despeito destas, é possível encontrar, ainda na Antiguidade, alguns pensadores que não desqualificam a imitação ou condenam as atividades miméticas. As reflexões desses pensadores foram utilizadas posteriormente, pelos teóricos renascentistas da pintura, como argumentos de autoridade na luta por maior dignidade para essa atividade. Já no pensamento aristotélico foram encontrados fortes argumentos para a defesa da pintura. Apesar de Aristóteles não possuir um pensamento sistematizado sobre essa atividade, a redefinição do conceito de *mimese* proposta por sua filosofia, foi fundamental para a teoria da pintura desenvolvida a partir do século XV.

A filosofia de Aristóteles guarda semelhanças e diferenças quando comparada com a filosofia de seu mestre, Platão. De acordo Aristóteles, é possível se chegar a um conhecimento da *Verdade* a partir da análise e estudo sistemático da realidade sensível e justamente nesse aspecto, estaria a diferença fundamental entre ele e Platão. A filosofia de Platão tem um caráter *transcendente*, pois busca a *Verdade* em um mundo inteligível fora da realidade sensível, enquanto a filosofia de Aristóteles teria um caráter *imane*nte, pois busca o conhecimento a partir de um estudo sistemático das coisas sensíveis. É possível entender que para Aristóteles a *Verdade* permeia as coisas sensíveis.

A filosofia de Aristóteles, assim como a de Platão, concebe a realidade em termos de Idéias, essências, e defende a necessidade de se compreender o Verdadeiro, o Belo e o Justo (Bom). Porém, há uma diferença fundamental entre o aluno e o mestre, diferença determinante para toda a filosofia aristotélica: Aristóteles não separa o mundo das idéias do mundo sensível, a Idéia não é uma realidade em si, ela existe na realidade sensível. Graças à razão, ao logos, o homem pode conhecer o Verdadeiro, o Belo e o Justo, mas somente a partir da realidade sensível. [...] Assim, não pode

¹⁶ LICHTENSTEIN, 1994, p. 55

haver uma hierarquia entre uma realidade ideal e uma realidade sensível que qualifica a imitação do mundo sensível como degradação.¹⁷

Aristóteles também se aproxima da discussão sobre a imitação. Em sua filosofia, a tendência para a imitação era vista como algo instintivo no homem e por meio dela era possível adquirir os primeiros conhecimentos e experimentar prazer, portanto não a condena como Platão.

A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer. [...] A causa é que a aquisição de conhecimentos arrebatava não só o filósofo, mas todos os seres humanos, mesmo que não saboreiem durante muito tempo essa satisfação.¹⁸

Assim, a filosofia aristotélica parece resolver o problema da desqualificação do sensível – e de sua imitação - presente em Platão. Aristóteles, contudo, não parece entender as artes miméticas como instrumentos de busca da *Verdade*, assim não julga sua eficiência ou ineficiência diante de tal objetivo, como ocorre em Platão. Aristóteles parece não atribuir um sentido metafísico às artes, o que de certa forma confere uma autonomia ao conceito de *Belo*, que em sua filosofia não precisa estar necessariamente condicionado ao *Bom e Verdadeiro*. De acordo com Jacqueline Lichtenstein:

[...] Aristóteles introduz uma nova ordem de avaliação, que obriga a considerar a imagem em função de suas próprias qualidades, sejam elas poéticas ou pictóricas. Deixando de ser inteiramente subordinado à verdade e ao bem, o belo vai adquirir uma autonomia que legitima; a um só tempo, as liberdades artísticas inerentes às necessidades da produção das artes miméticas e o prazer estético fornecido por suas representações.¹⁹

As reflexões de Aristóteles sobre a *mimese* e as artes da imitação estão no tratado *Arte Poética*²⁰. Aristóteles, entretanto, assim como outros pensadores da Antiguidade, não possui um pensamento sistematizado sobre a pintura. Em *Arte poética* ele não aborda propriamente questões sobre a atividade pictórica, ele aborda principalmente a tragédia, a epopeia, enfim, gêneros literários, porém, as compara constantemente com a pintura. A comparação entre as duas artes é um artifício retórico da época, pois ambas são artes da imitação. Apesar disso, não se torna ilegítimo, para a teoria da pintura, refletir sobre tal arte a partir das reflexões de

¹⁷ PIFANO, 2008, p. 151

¹⁸ ARISTÓTELES, 2003, p. 30

¹⁹ LICHTENSTEIN, 1994, p. 65

²⁰ ARISTOTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

Aristóteles. Nas palavras de Aristóteles “*Sendo o poeta um imitador, como o é o pintor [...]*”²¹.

Familiarizado com os métodos de observação e classificação das ciências naturais, ao se aproximar das artes, Aristóteles também sistematiza um método para a prática da poesia. Ele inicia seu tratado discorrendo sobre a imitação e a função da poesia. De acordo com Aristóteles a função da poesia - que poderia ser comparada à função da pintura - consiste em imitar as ações humanas. A imitação da ação é o que ele chama de *mito* ou *fábula* que seria, grosso modo, o enredo, a história. De acordo com Aristóteles, a *fábula* é a finalidade da tragédia, elemento mais importante de sua hierarquia. De certa forma poderia ser comparada ao desenho na pintura:

Algo de semelhante se verifica nas artes do desenho: se o artista espalhasse as cores, por mais sedutoras que fossem, como que ao acaso, não causaria prazer tão intenso como se apresentasse uma imagem de contornos bem definidos. A tragédia consiste, pois, na imitação de uma ação e é sobretudo por meio da ação que ela imita as personagens que agem.²²

A noção de *mimese* proposta por Aristóteles, entretanto, não é caracterizada por uma cópia literal da realidade sensível e sim por uma seleção dos aspectos considerados mais adequados. A ação humana não deveria ser imitada, necessariamente, como ela é, mas como poderia – ou deveria - ser. A ação é representada pelas suas características mais representativas, *universais*, livre do que seria considerado imperfeito ou anormal, livre do particular. O *Belo* para Aristóteles está ligado a uma ordem. Assim nasce a noção de *verossimilhança*.

[...] 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. [...] A poesia permanece no universal [...] O universal é o que tal categoria de homens diz ou faz em tais circunstâncias, segundo o verossímil ou o necessário.²³

Com essa definição de imitação, Aristóteles ainda oferece certa liberdade ao artista que agora não precisa ter um compromisso completo com a realidade observada. Platão julga e condena a arte por sua distancia do *conceito* e considera ainda menos digno o pintor que a partir de técnicas pictóricas dissimula as proporções do objeto que imita em favor do belo

²¹ ARISTÓTELES, 2003, p. 88

²² Ibidem, p. 37

²³ Ibidem, p. 43

artístico. Aristóteles, novamente, permite certa autonomia à arte e ao artista, que pode escolher na natureza os aspectos que deseja imitar.

Se, além disso, se critica a ausência de verdade, é possível responder que o autor representou as coisas como elas devem ser, a exemplo de Sófocles, que dizia ter pintado os homens tais quais deveriam ser, quando Eurípedes os representava tais quais são.²⁴

Além desses aspectos, alguns novos critérios, fundamentados no caráter técnico, também foram levados em conta na avaliação de Aristóteles. Para ele o prazer causado pela pintura estava associado à habilidade e perfeição da execução como se observa no seguinte trecho “*Se acontece alguém não ter visto o original, não é a imitação que produz o prazer, mas a perfeita execução [...]*”²⁵. Assim, de certa forma, Aristóteles também valoriza as qualidades próprias das artes miméticas, desassociando o Belo do compromisso metafísico como observamos anteriormente.

Essa mudança no conceito de *mimese* posposta pela filosofia de Aristóteles foi fundamental para o desenvolvimento de uma posterior teoria da pintura. Lichtenstein conclui que:

Atribuindo à atividade mimética uma finalidade que permite julgá-la em termos poéticos e não naturais, Aristóteles confere à problemática da imagem uma orientação radicalmente nova. Se as qualidades representativas da imitação são mais importantes do que a fidelidade à realidade imitada, torna-se possível aplicar à obra de arte critérios intrínsecos à própria produção artística. Esta nova concepção de *mimese* não se contenta em legitimar as artes poéticas – ela implica uma transformação radical do estatuto da pintura.²⁶

A teoria renascentista da pintura se apropriou e se adequou daquilo que entendeu ser o debate teórico da Antiguidade sobre as qualidades da pintura e elaborou uma série de critérios e prescrições que orientariam o fazer artístico e alimentariam o debate sobre arte a partir do século XV. O debate sobre a imitação, evidentemente, foi importante tópica desta teoria. Uma das prescrições mais importantes refere-se à indicação de que a pintura deveria ser imitação da natureza, doutrina renascentista da *imitatio*, referendada pelos Antigos, principalmente por Aristóteles.

A doutrina da *imitatio* e outros preceitos que orientavam o fazer artístico e as reflexões de uma nascente teoria da pintura eram articulados em tratados que fomentaram grande debate

²⁴ ARISTÓTELES, 2003, p. 89

²⁵ Ibidem, p. 30

²⁶ LICHTENSTEIN, 1994, p. 65/66

no campo da arte principalmente no século XVI. Ainda no século XV, Leon Battista Alberti lançou o marco inaugural de uma nova posição para as artes com seus três tratados: *De re aedificatoria*, *De Statua* e *De Pictura*²⁷. Os escritos sobre pintura anteriores à Alberti se dedicavam a orientações de caráter prático, importantes para a rotina das oficinas, um receituário de técnicas que orientavam o artífice em sua atividade, como por exemplo, *Il libro dell'arte* de Cennino Cennini. Já em Alberti, notamos pela primeira vez especulações acerca do desenvolvimento de uma teoria da pintura. Juntando ciência e arte, Alberti inaugura a concepção do pintor como um homem completo não apenas detentor de um saber técnico, mas moral e estético. Utilizando a matemática aplicada às artes Alberti sistematiza o conceito de perspectiva e explica os processos necessários para a sua execução.

De acordo com Blunt: “A matemática foi incluída no circuito estreito das artes liberais, e, se os pintores fossem capazes de demonstrar que a sua atividade envolvia um conhecimento dela, este seria um forte argumento para que sua própria arte fosse considerada liberal”²⁸. Familiarizado com as artes liberais, além da contribuição da matemática, Alberti também associa a pintura à poesia e à retórica sistematizando, a partir dessas artes, a noção de composição pictórica. Muitos dos tratados do século XVI, momento no qual uma teoria da pintura já estava mais sedimentada, devem suas reflexões à contribuição de Alberti.

No que diz respeito à doutrina da *imitatio*, todo o tratado *De Pictura*, de Alberti, é baseado na máxima da pintura como imitação da natureza, considerada “*mestra das coisas*”²⁹. Alberti divide a pintura em três partes, *circunscrição*, *composição* e *recepção de luzes* e atribui essa divisão à própria observação da natureza: “*Divide-se a pintura em três partes; essa divisão nós a tiramos da própria natureza. Como a pintura se dedica a representar as coisas vistas, procuremos notar como são vistas as coisas*”³⁰. No decorrer de todo o texto Alberti orienta ao pintor que sua pintura seja semelhante ao que se retrata, sempre observando e estudando a natureza: “*Todas essas coisas o pintor dedicado conhecerá pela natureza, e pessoalmente examinará com muita assiduidade de que modo cada coisa se apresenta, e continuamente estará atento, com olhos e mente, a esta investigação e trabalho.*”³¹

²⁷ ALBERTI, L. B. *Da Pintura*. Campinas: Unicamp, 1992.

²⁸ BLUNT, 2001, p. 71

²⁹ ALBERTI, 1992, p. 67.

³⁰ *Ibidem*, p. 101

³¹ ALBERTI, 1992, p. 131

Alberti, contudo, não pregava uma imitação literal da natureza, a despeito de uma noção presente no *Trecento* fomentada a partir de anedotas de pintores antigos que copiavam tão bem a natureza que eram capazes de enganar, com suas pinturas, animais e humanos. Sendo uma das funções do pintor representar as coisas belas, a imitação da natureza em Alberti, não deveria ser uma imitação literal, uma vez que a beleza dificilmente se encontra inteiramente em uma só forma ou corpo. Caberia ao artista ser apto a observar e encontrar esta beleza dispersa na natureza para compor sua pintura.

E de tudo não apenas lhe será do agrado ater-se à semelhança, mas também acrescentar-lhe beleza, porque, na pintura, a formosura, além de ser grata, é uma exigência. [...] Por isso será útil retirar de todos os corpos belos as partes mais apreciadas e devemos nos aplicar com empenho e dedicação para apreender toda a formosura. É verdade que isso é coisa bastante difícil porque em um só corpo não se encontra a beleza acabada que está dispersa e rara em muitos corpos.³²

Assim, sem nunca se afastar da observação da natureza, delineia-se na teoria de Alberti o postulado da *electio*, ou a *eleição do belo*, que tornaria o pintor capaz de selecionar e representar na sua obra os melhores aspectos da beleza natural. Posteriormente tal postulado fomentaria discussões sobre se o pintor seria apto ou não a superar a natureza.

A noção albertiana de *imitação* se articula perfeitamente com o pensamento de Aristóteles. Bem ao gosto do filósofo grego, Alberti aconselha o pintor a representar a natureza não necessariamente como ela é, mas como deveria ser. Ele aconselha a buscar o verossímil e selecionar na natureza os aspectos mais adequados. Outra semelhança indiscutível entre os pensamentos de Aristóteles e Alberti é a noção de *história* presente em Alberti, que se assemelha em muito à *fábula* de Aristóteles. Assim como para Aristóteles, a *fábula* é o principal elemento da tragédia, para Alberti a *história* é o mais alto objetivo do pintor. A pintura teria o objetivo de contar uma *história* imitando a natureza, as ações humanas. Assim, sua noção de *composição* não se limita somente ao aspecto técnico de ajuste das partes no todo da pintura, mas também se relaciona com as noções de *história* e de *invenção*.

Composição é o processo de pintar pelo qual as partes das coisas vistas se ajustam na pintura. A maior obra do pintor não é um colosso, mas uma história. A história proporciona maior glória ao engenho do que o colosso. Os corpos são parte da história, os membros são partes dos corpos, a superfície é parte dos membros [...] ³³

³² Ibidem, 131/132

³³ ALBERTI, 1992, p. 107

Uma das estratégias para galgar uma melhor posição para a pintura era associá-la as artes liberais, então, a partir do Renascimento a pintura era sempre pensada e estruturada em termos matemáticos e retóricos. Alberti considera a narração de uma *história* o objetivo mais nobre da pintura e retira do modelo da composição retórica o modelo para a composição pictórica. A retórica era organizada sistematicamente em um sistema hierárquico de *palavras* que formavam *frases* que por sua vez formavam *orações* que por fim formavam *períodos*. Alberti toma emprestado esse sistema de organização para definir o sistema de composição pictórica: *superfícies* formam *membros*, que formam *corpos* que por fim formam o *quadro* capaz de narrar uma *história*. Para Alberti é justamente essa organização que possibilita a habilidade de contar uma *história* de uma maneira adequada, portanto essa estrutura de organização formal (adaptada do modelo de organização da retórica) possibilita a narração pictórica. Alberti define um sistema de organização da pintura que une, no conceito de “*composição*”, forma e narração. Segundo Baxandall “*Com essa teoria o Quattrocento podia analisar a fundo a estrutura de um quadro, examinando minuciosamente sua articulação, rejeitando o supérfluo, e colocando em relação os meios formais com os fins narrativos.*”³⁴ Uma *história* só poderia ser bem compreendida mediante uma composição adequada, Alberti segue seu tratado prescrevendo as normas para a execução dessa composição decorosa.

A possibilidade de articular todos esses preceitos em uma teoria da pintura só foi possível a partir de sua definição como imitação da natureza. Diversos teóricos contribuíram para a estabilização dessa teoria da arte entres os séculos XV e XVI. Estruturado em forma de diálogo entre o escritor Aretino e o gramático Fabrini o *Dialogo della Pittura, intitolatto L’Aretino*³⁵ (1557) de Lodovico Dolce é considerado o primeiro tratado de pintura de cunho humanístico do século XVI. No diálogo entre os interlocutores, Dolce expõe seu entendimento sobre a teoria da pintura incluindo suas considerações sobre a doutrina da *imitatio*. Dolce afirma a posição da pintura como imitação da natureza. No decorrer do diálogo, quando Fabrini pede a Aretino que lhe explique do que se trata a pintura ele lhe responde:

Em poucas palavras, portanto, a pintura não é outra coisa senão imitação da Natureza, e quem mais se aproxima dela é o maior mestre. [...] Irei, portanto,

³⁴ BAXANDALL, 1991, p. 209

³⁵ DOLCE, Lodovico. *ARETIN: A DIALOGUE ON PAINTING*. From the italian of Lodovico Dolce. London. MDCCLXX.

acrescentar que o pintor se esforce para representar a Natureza por meio de linhas e cores, seja na superfície de uma tábua, ou em uma parede ou quadro, em qualquer que seja perceptível aos olhos [...].³⁶

Dolce, assim como Alberti antes dele, aconselha que a pintura seja uma imitação da natureza, não como ela é, mas como deveria ser. Dolce, comprovadamente, teve acesso à *Arte Poética* de Aristóteles para embasar a *eleição do belo* em sua teoria da imitação, uma vez que a obra do filósofo é constantemente citada no tratado. Dolce mostra diferentes caminhos pelos quais se atingiria o belo artístico. O pintor poderia recorrer diretamente à natureza, selecionando em diferentes corpos os melhores aspectos para representar em sua obra, como fez Zêuxis, na Antiguidade, ao representar a bela Helena, de acordo com anedotas. Outra possibilidade seria recorrer a um único modelo, considerado perfeito em si mesmo. Porém, Dolce não acredita, como observa Lee³⁷, que em sua época a perfeição pudesse se encontrar naturalmente em um único modelo, sendo essa possibilidade possível, apenas para os pintores da Antiguidade a exemplo de Apelles, que escolheu como modelo uma famosa cortesã de sua época. Assim, outra opção para os pintores seria o estudo da arte antiga. No que diz respeito à beleza do corpo humano, Dolce acredita que o artista pode superar a natureza corrigindo seus erros, assim ele precisaria ser guiado também, pelo estudo e imitação da arte antiga, pois ela, em si mesma, conteria toda a perfeição da natureza já representada pela arte. Nas palavras de Dolce: “*Para observar da melhor maneira a proporção, principal base do desenho, é necessário ser o maior mestre no seguinte aspecto: é necessário para a formação de um corpo perfeito, copiar não só a natureza, mas a arte antiga[...]*.”³⁸

Alberti, antes de Dolce, também já havia aconselhado o estudo da escultura antiga: “[...] *com as coisas esculpidas se aprende a imitar e também a conhecer e a retratar as luzes.*”³⁹ Para a teoria humanista da pintura, a noção de *inventio* não consistia em buscar algo jamais visto. Então, imitar – ou copiar – outras obras não era condenável, ao contrário, era aconselhável. No caso do Renascimento, obras da Antiguidade Clássica, tomadas como

³⁶ To speak briefly, therefore, painting is no other than imitation of Nature, and who approaches nearest to her is the greatest master. [...] I will therefore add, the painter endeavours to represent Nature by means of lines and colours, whether on the plain of a tablet, or of a wall or canvas, in whatsoever is perceptible to eye [...]. (DOLCE, 1770, p. 24/25)

³⁷ . “But a modern artist, Dolce insists, cannot find a standard of perfection in a single woman, for nature even under the best conditions is never without her defects.” (LEE, 1940, p. 205)

³⁸ “Proportion being the principal foundation of design, he would best observers it, must always be the best master in this respect: and it being necessary to the forming of a perfect body, to copy not only the nature but the antique [...]” (DOLCE, 1770, p. 131)

³⁹ ALBERTI, 1992, p. 135

modelo de autoridade e perfeição, eram constantemente estudadas e copiadas. Assim, é possível notar que os critérios para o entendimento de conceitos tais como *novidade* e *invenção* eram distintos dos quais utilizados atualmente.

Alberti, por exemplo, aconselha ao pintor a companhia dos poetas e oradores, pois, dentre outras coisas, suas artes proporcionam boas *invenções* para as representações pictóricas: “*É isso que aconselho a todo pintor que se torne íntimo dos poetas, dos retóricos e de outros iguais conhecedores das letras. Eles proporcionarão novas invenções ou ao menos ajudarão na composição de uma bela história [...]*”⁴⁰ Para Alberti, *inventar* significa escolher uma história - geralmente conhecida e aclamada - e representá-la por meio de uma composição pictórica adequada e decorosa. De acordo com Lee:

Desde o tempo de Alberti havia sido suposto, se não determinado, que o único pintor digno de tal título era o pintor de história isso é, de qualquer fábula antiga ou moderna, sacra ou profana, que a História ou a poesia, estimadas como estudos liberais, poderiam prover. Era inevitável que a Bíblia e os autores antigos deveriam fornecer a maioria das histórias e que naquele tempo as questões das Escrituras e da Antiguidade deveriam ser consideradas quase indispensáveis para uma boa invenção assim como o conhecimento das esculturas antigas para um bom desenho.⁴¹

Dolce, semelhante à Alberti, considera *invenção* como a escolha da história e o ajuste das figuras no quadro: “*Invenção é uma história ou fábula, e a ordem ou disposição das figuras da pintura.*”⁴². Adiante, ele ainda cita que o pintor que não é familiarizado com histórias narradas não é capaz de uma boa *invenção*: “*Acredito ser necessário também observar que é impossível para um pintor, que não é bem familiarizado com a história e com as fábulas dos poetas, ser capaz de uma excelente invenção.*”⁴³

Dolce então conclui que a *invenção* provém de duas forças, as histórias narradas e o “*engenho*” do artista - que precisa ter habilidade para representar pictoricamente tais histórias em boas composições: “*A invenção, como posso ter observado a princípio, tem suas origens*

⁴⁰ Ibidem, p. 130

⁴¹ “From the time of Alberti it had been assumed, if not actually stated, that the only painter worthy of the name was the painter of history that is, of any fable ancient or modern, sacred or profane, that history or poetry, esteemed as liberal studies, might provide. It was inevitable that the Bible and the ancient writers should supply most of these, and that in time scriptural and antique subject matter should be considered almost as indispensable to good invention as a knowledge of antique sculpture to good design.” (LEE, 1940, p. 211)

⁴² “Invention is the history or fable, and the order or disposition of the figures of a picture.” (DOLCE, 1770, p. 71)

⁴³ “I think is necessary also to observe, that it is impossible for a painter, who is not well acquainted with history, and the fables of the poets, to be capable of fine invention.” (Ibidem, p. 96)

em duas forças; - o tema da história e o engenho do pintor.”⁴⁴ O engenho de maneira geral, seria uma habilidade artística inata ao sujeito, porém passível de ser aprimorada e desenvolvida pelo estudo e prática. Não se pode confundir tal conceito com o de *genialidade*, estruturado principalmente, no período do Romantismo. É possível assegurar, que na teoria da pintura desenvolvida a partir do Renascimento, a noção de *invenção* é uma combinação entre a escolha do tema a ser narrado com a habilidade de narrá-lo de maneira adequada mediante uma boa composição.

Poussin, no século XVII, faz considerações sobre o conceito de *novidade* em pintura. Lee descreve que, para Poussin, *novidade* em pintura não é um tema inédito, mas boas disposições de temas já conhecidos, assim, o velho se tonaria novo:

Poussin também deu expressão a outro aspecto da doutrina [...]. “A novidade em pintura”, ele disse, “não consiste primordialmente em um novo assunto, mas em boa e nova disposição e expressão, e, portanto o assunto de comum e velho, passa à singular e novo.”⁴⁵

É possível perceber que tais noções de *invenção* e *novidade* são comuns a tratadística e prática da pintura desenvolvida a partir do século XV. Parece inconcebível para a sociedade do pós Romantismo que as noções de *invenção* e *imitação* pudessem ser compatíveis. Raquel Pifano resume a questão da compatibilidade entre as noções de *inventio* e *imitatio* no seguinte excerto:

[...] a noção de *inventio* humanista não é incompatível com a noção de *imitatio*, como haveria de supor o homem moderno. Na verdade, tal equação resolvia-se na noção de emulação. No processo de imitação de um modelo de autoridade, interferia a invenção que resultava em obra distinta sem, contudo, ocultar o modelo primeiro, ou seja, a novidade da obra era revelada pela obra imitada, ou melhor, emulada. Lembremos o elogio de Alberti a Brunelleschi, Donatelo, Masaccio por terem superado a arte antiga, valorizando-lhes o engenho. Como a doutrina da *imitatio* prescrevia a imitação da natureza, que, por sua vez, era atravessada pela noção de imitação da arte antiga, a cópia da arte antiga não era de maneira alguma um procedimento reprovável, ao contrário.⁴⁶

A *emulação* consistia no processo de imitar um modelo, tema ou composição já conhecidos a partir de novas disposições ou acrescentando novos elementos. Assim a nova

⁴⁴ “Invention as I might at first have observed, takes its origin from two forces; - the subject of the history, and the genius of the painter.” (Ibidem, p. 102)

⁴⁵ “Poussin also gave expression to another aspect of the doctrine [...]. ‘The novelty in painting,’ he said, ‘does not consist principally in a new subject, but in good and new disposition and expression, and thus the subject from being common and old becomes singular and new.’” (LEE, 1940, p. 211)

⁴⁶ PIFANO, 2008, p. 69/70

obra rivaliza com a antiga e pode até superá-la por acrescentar *novidade* a ela. O nível de *novidade* presente em cada obra variava de acordo com o *engenho* do artista. Segundo Hansen “[...] a emulação visa a produzir, por outros modos e por outros meios, um prazer semelhante ou superior ao da obra imitada.”⁴⁷ Percebemos que tais pressupostos não excluem a *novidade* da arte, porém consideram a *semelhança* como categoria integrante dela. O ato de *emular* uma obra, ou até mesmo o de *copiar* literalmente, são métodos usuais em uma cultura na qual a referência da arte é, essencialmente, a *imitação*, seja ela uma *imitação* direta da natureza ou de modelos de autoridade.

De modo geral, esses critérios refletiam o modelo de pensamento em vigor até o final do século XVIII na Europa, ou seja, até o Romantismo, momento no qual foi cunhado o conceito de *originalidade* - que atinge seu auge na Modernidade - que se tornou critério de julgamento da arte desde então. O final do século XVIII foi um período de intensas modificações no mundo e no modo de pensar do homem. As transformações ocorrem tanto nas esferas política, econômica e social como na esfera cultural. Segundo o pensamento de Giulio Carlo Argan, em *Arte Moderna*⁴⁸, o motor ideológico e político ocupa o lugar do princípio metafísico da natureza-revelação na arte do período⁴⁹. Assim o modelo da arte deixa de ser a natureza e passa a se encontrar na individualidade do próprio artista.

A cesura na tradição se define com a cultura do Iluminismo. A natureza não é mais a ordem revelada e imutável da criação, mas o ambiente da existência humana; não é mais o modelo universal, mas um estímulo a que cada um reage de modo diferente; não é mais fonte de todo o saber, mas o objetivo da pesquisa cognitiva.⁵⁰

Com o deslocamento do modelo da arte da natureza - ou dos modelos de autoridade - para o indivíduo os conceitos de *novidade* e *invenção* passam por profundas modificações, a *imitação* passa a ser desqualificada e perde algumas das funções que tinha anteriormente. A partir do final do século XVIII, *novidade* passa a ser o jamais visto antes, nascido na interioridade do indivíduo, a partir de sua *criatividade*. Assim, a boa obra precisa ser *original* e o bom artista passa a ser considerado um *gênio criativo*. De acordo com esses pressupostos o processo de *imitação* que caracterizava arte dos períodos anteriores, passa a ser mal visto. Charles Baudelaire diz:

⁴⁷ HANSEN, 2012, p. 326

⁴⁸ ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

⁴⁹ Ver capítulo 1. Clássico e Romântico in Argan, 1992.

⁵⁰ ARGAN, 1992, p. 12

Nos últimos tempos, temos ouvido de mil maneiras diferentes: “copie a natureza, copie somente a natureza. Não há maior prazer ou triunfo mais belo do que uma excelente cópia da natureza”. Pretendia-se aplicar essa doutrina, inimiga da arte, não só à pintura, mas a todas as artes, mesmo ao romance e à poesia. A esses doutrinadores tão exultantes com a natureza, um homem imaginativo certamente teria o direito de responder: “Acho inútil e enfadonho representar o que existe, porque nada que existe me satisfaz. A natureza é feia. Prefiro os monstros da minha fantasia à trivialidade positiva”.⁵¹

As modificações iniciadas no século XVIII desencadearam o pensamento da Modernidade no qual é possível identificar uma verdadeira fetichização do novo. Porém os pressupostos para a produção da arte e os critérios para a sua avaliação antes do século XVIII eram diferentes. A teoria – e também a prática - da pintura estabelecida a partir do Renascimento, referendada pela Antiguidade Clássica, se baseava em critérios que aceitavam – na realidade aconselhavam – o uso da *semelhança* na obra de arte. A pintura era considerada essencialmente *imitação*, e a *cópia* de outras obras fazia parte da cultura do período.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, L. B. *Da Pintura*. Campinas: Unicamp, 1992.

ARISTOTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

DOLCE, Lodovico. *ARETIN: A DIALOGUE ON PAINTING*. From the italian of Lodovico Dolce. London, printed for P. Elmsley, successor to Mr. Vaillant in The Strand; and sold by I. Dodsley, in Pallmall; G. Pearch, In Cheapside; M. Hingeston, near Temple Bar; D. Prince, at Oxford; and Mr. Braim, painter, and printseller, in Catherine Street, in The Strand. MDCCLXX

FILÓSTRATO. “Imagens”. In: LICHTEINSTEIN, J. *A Pintura: Textos Essenciais vol. 1 O Mito da Pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

⁵¹ BAUDELAIRE, 2004, p. 118

PLATÃO. *O Banquete*. Porto Alegre: L&PM Edições, 2012.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2013.

PLATÃO, “O Sofista”. In: LICHTENSTEIN, J. *A Pintura: textos essenciais. Vol 5: da imitação à expressão*. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 19 à 22.

ACKERMAN, James S. *Origins, Imitations, Conventions: Representation in the Visual Arts*. Cambridge/Massachusetts: The MIT Press, 2002.

ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

BAUDELAIRE, C. “Salão de 1850”. In: LICHTENSTEIN, J. *A Pintura: Textos Essenciais vol. 5: Da Imitação à Expressão*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

BAXANDALL. M. *O Olhar Renascente: Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BAXANDALL, M. *Giotto and the orators: Humanist observers of painting in Italy and discovery of pictorial composition 1350-1450*. New York: Oxford University Press, 1971.

BLUNT, A. *Teoria Artística na Itália 1450 – 1600*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

HANSEN, J. A. “Retórica da agudeza”. *Letras Clássicas*, v. 1, n. 4, 2012.

LEE, R. W. “Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting”. *The Art Bulletin*, v. 22, n. 4, 1940, pp. 197-269.

LICHTENSTEIN, J. *A Cor Eloqüente*. São Paulo: Siciliano, 1994.

LICHTENSTEIN, J. *A Pintura: Textos Essenciais vol. 1 O Mito da Pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LICHTEINSTEIN, J. *A Pintura: Textos Essenciais vol. 4 O Belo*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LICHTEINSTEIN, J. *A Pintura: Textos Essenciais vol. 5 Da Imitação à Expressão*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LICHTEINSTEIN, J. *A Pintura: Textos Essenciais vol. 9 O Desenho e a Cor*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

MONGELI, L. M. “Retórica: a virtuosa elegância do bem dizer”. In: *Trivium e Quadrivium: As Artes Liberais na Idade Média*. São Paulo: Íbis, 1999.

PANOFSKY, E. *Idea: Contribuição à História do Conceito da Antiga Teoria da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PIFANO, R.Q.A. *A arte da pintura: prescrições humanistas e tridentinas na pintura colonial mineira*. Tese de doutorado. Programa de Pós Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

VENTURA, Rejane Maria Bernal. *O Dialogo di Pittura de Paolo Pino, o Dialogo della Pittura, intitolatto L’Arentino de Lodovico Dolce e a reflexão sobre a arte em Veneza no século XVI*. Tese de doutorado. Universidade Federal de São Paulo. São Paulo: USP, 2008.

WITTKOWER, R.; WITTKOWER, M. *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid: Cátedra, 2004.