

GUTIERREZ DE LOS RIOS E O ELOGIO DA PINTURA DE PHILIFE NUNES

GUTIERREZ DE LOS RIOS AND THE PRAISE OF PAINTING BY PHILIFE NUNES

Raquel Quinet Pifano¹

RESUMO: O artigo visa refletir sobre o pensamento artístico lusitano do século XVII a partir do tratado de pintura de Philife Nunes. Predomina em tal tratado o tom da defesa da liberalidade da pintura, denunciando o estatuto social da pintura em Portugal da época. Identifica-se o tratado do espanhol Gutierrez de los Rios como modelo teórico para Nunes.

Palavras-chave: século XVI e XVII; tratados de arte; Portugal e Espanha; defesa da nobreza da pintura;

ABSTRACT: This article reflects on the 17th's portuguese artistic thought from painting treatese by Philife Nunes. The defense of painting is its main subject which reveals the social statute of painting in Portugal. The treatese of Gutierrez de los Rios is identified as a theoretical model for Nunes.

Keywords: 16th and 17th century; art treatises; Portugal and Spain; defense of the nobility of painting;

O tratado de pintura e poesia *Arte Poética, e da Pintura, e Symmetria, com princípios da Perspectiva* (1615) foi o primeiro texto sobre pintura, se não o único, publicado em Portugal, tendo merecido uma segunda edição em 1767, desta vez sem a parte dedicada à poesia e por isso com o título *Arte da Pintura, correta, emendada e acrescentada com seu índice*. Pouco se sabe sobre seu autor, o português Philife Nunes. O erudito espanhol Nicolás Antônio, agente da inquisição espanhola, considerava-o um autor espanhol por ter escrito e publicado o tratado duran-

1 Professora de História da Arte do Departamento de Artes e Design do Instituto de Artes e Design da UFJF e do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do IAD/UFJF. E-mail: raquinet.rqp@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3163-3842

te o período da União Ibérica, 1580 a 1640.² Nicolás Antônio escreveu um monumental registro de escritores espanhóis, uma espécie de dicionário biográfico, dividido em duas obras: *Bibliotheca Hispana Vetus* (1672) e *Bibliotheca Hispana Nova* (esta última, publicação póstuma impressa em Roma em 1696). Dedicada a listar escritores espanhóis do período de 1500 a 1672, Nicolás Antônio inclui Philippe Nunes em *Bibliotheca Hispana Nova* identificando-o como lusitano de Vila Real e autor de *Arte Poética, e da Pintura, e Symmetria, com princípios da Perspectiva*.³

Já o bibliógrafo português Diogo Barbosa Machado, autor de *Bibliotheca Lusitana, Historia, Critica e Chronologica, na qual se comprehende a noticia dos autores portuguezes, e das obras que compozeram desde o tempo da promulgação da Lei da Graça, até o tempo presente de 1747*, apresenta Philippe Nunes como Filipe das Chagas, filho de Belchior Martins e Guiomar Neves, nascido em Vila Real da Província de Transmontana.⁴ Machado esclarece que “*Filipe Nunes*” (já com a grafia F em lugar de PH conforme edição de 1615) era o nome “chamado no século” (Machado, 1747, p. 68). Entende-se o uso do nome Filipe das Chagas, uma vez que este foi o nome adotado depois de se professar “em idade muito adulta” e “movido de superior impulso” na Ordem dos Pregadores (ou Dominicanos) no Convento de Lisboa em 1591.

2 Nicolás Antônio nasceu em Sevilha em 1617 e morreu em Madri em 1684, foi um célebre erudito espanhol, cavaleiro da Ordem de Santiago por Felipe IV, tendo vivido entre Itália e Espanha.

3 Escrita por Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova* teve algumas reedições. Usamos aqui a edição de Joacquin Ibarra: *Bibliotheca hispana nova, sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruerunt notitia*, Nicolás Antonio, Matriti [Madrid] apud Joachimum de Ibarra..., 1783-1788. Localització: Biblioteca de Catalunya, sig. BerRes. 15-16-G.Fol. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bibliotheca-hispana-nova-sive-hispanorum-scriptorum-qui-ab-anno-md-ad-mdclxxxiv-floruere-notitia--o/html> Tomo II, p. 254

4 Diogo Barbosa Machado nasceu em Lisboa em 1682 e morreu na mesma cidade em 1772. Protegido do poderoso marquês de Abrantes, tornou-se, em 1720, um dos 50 membros fundadores da Academia Real da História, criada por D. João V (1707-1750) para engrandecer a história de Portugal e suas possessões ultramarinas. *Bibliotheca Lusitana*, publicada em 4 tomos entre 1741 e 1758, é um dicionário de autores da história de Portugal, organizado em ordem alfabética com mais de cinco mil nomes – incluindo o próprio Diogo Barbosa Machado - apresentados por suas biografias e obras, desde o nascimento de Cristo até meados do século XVIII. Sobre Filipe da Chagas ver Tomo II p. 68. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/projetos/200anos/diogoBarbosa.html>

Ao que parece, para Machado, o escritor que merecia ser incluído em sua relação era o Frei Filipe das Chagas, autor de várias obras de cunho religioso: *Memorial da confissão muy proveitoso para todas as pessoas, particularmente para as que frequentão os Divinos Sacramentos, contém o exame de consciencia, e preparação para antes, e depois de os receber, e Orações da Paixão de Christo* (editado em Lisboa por Geraldo da Vinha em 1625); *Exercício da Paixão de Christo N. Senhor, repartido por horas, que a alma devota deve trazer entre dias* (editado em Lisboa em 1626); *Parphrasis do Psalmo 118. Beati immaculati com hum modo breve de ter Oração mental, e meditações da Paixão repartidas pelos dias da semana* (editado em Lisboa por Jorge Rodrigues em 1633); *Rosario de Nossa Senhora* (editado em 1654 e 1694 além, conforme o próprio Macedo de muitas edições menos recentes) (Machado, 1747, p. 68). Ao registrar o *Arte Poetica, e da Pintura e Symetria* (editado em Lisboa por Pedro Crasbeeck em 1615), o bibliógrafo chama a atenção para a assinatura do frade como Filipe Nunes. Vale lembrar que quando Nunes publicou *Arte da Pintura*, já era frade há 24 anos. Curioso, portanto, o fato de Nunes assinar o nome de “século” para obra leiga e o nome de clérigo para obra religiosa, sobretudo se considerarmos que Nunes escreve num momento em que o modelo de tratadística de arte escrita pelo alto clero italiano estava sendo difundido e muito bem assimilado pelo mundo católico tridentino. Logo, modelo com muita força no mundo ibérico.

Ao que tudo indica, Filipe Nunes obteve certo sucesso em sua carreira eclesiástica e como escritor de textos religiosos. Desde sua entrada na Ordem Dominicana em novembro de 1591, recebeu várias nomeações em um curto espaço de tempo: em dezembro de 1592, foi ordenado subdiácono; em janeiro de 1593, frade; em março de 1593, diácono; em março de 1597, presbítero. Como presbítero da ordem Dominicana, transferiu-se para o Convento de São Domingos em Coimbra um ano depois e, em 1599, encontrava-se no convento de São Gonçalo. Em 1618, Nunes aparece nos documentos da ordem como frade do convento de São Domingos em Lisboa e em 1627, como prior do convento lisboeta (Morais, 2014).

Arte da Pintura é uma obra marcada pelo tom de defesa da liberalidade da pintura. É importante considerar que tanto em Portugal, quanto em Espanha, a organização do trabalho artístico mantinha-se fortemente atrelada ao entendimento da pintura como atividade vil, pois, uma vez ofício mecânico, mantinha-se submetida às corporações de ofício. Desse modo,

a literatura artística produzida em ambiente ibérico naquele momento visava, mais do que qualquer outra questão, provar que a pintura era uma atividade liberal, e assim isentar os pintores das taxas devidas às corporações. Diferente da Itália, onde o debate artístico passava pelo reconhecimento da estrutura teórica das obras de pintura e escultura desde o emblemático tratado sobre pintura de Leon Batista Alberti, de 1435, cujo conteúdo distancia-se muito do mero discurso sobre a nobreza do artista, a literatura artística ibérica centrou-se na condição social do artista (Serrão, 2011). Tendo como modelo a tratadística italiana de fins do século XVI, quando os próprios teólogos escreveram sobre a nobreza e dignidade da pintura e escultura sacras, como Paleotti e Federico Borromeo (movidos pela necessidade de defender a imagem sacra das condenações protestantes), os textos sobre arte ibéricos mantiveram o forte teor de afirmação das qualidades nobres daquela atividade, abstendo-se de uma reflexão teórica sobre a organização interna das imagens visuais.

Nesse sentido, como atesta Vitor Serrão, o tratado de Filipe Nunes forneceu argumento para as disputas legais que ocorreriam no século XVII: foi o caso do requerimento do pintor Miguel da Fonseca ao Tribunal da relação do Porto em 1622 (Serrão, 1983). É importante ressaltar que, além da escassíssima literatura sobre pintura em Portugal, sendo a obra de Nunes a única impressa, ela foi escrita em português, o que aumenta enormemente a possibilidade de circulação da obra entre os artesãos. Ainda para Serrão, o fato de o rei Filipe II ter lhe conferido alvará régio, com que autorizava somente livreiros portadores de licença real a imprimi-lo e vendê-lo, comprova a importância da obra (Serrão, 1983, p. 232).

Filipe Nunes não é propriamente o que se poderia chamar de autor humanista. Na verdade, é notoriamente um autor contrarreformista, o que não implica forçosamente excluir sua obra de uma tradição tratadística que remonta à Alberti, devedora da doutrina do *ut pictura poesis*. A teoria da arte lusitana insere-se num campo de reflexão próximo ao das teorias da Idéia, dada a influência de uma teoria da imagem contrarreformista que encontrou na península ibérica ambiente muito propício para a sua absorção. Concorre para isso a intensificação, no contexto ibérico do início do século XVII, da doutrina do desenho de Possevino, para quem o desenho é resultado exterior

do desenho interno ou conceito.⁵ Doutrina presente também no tratado sobre imagens sacras e profanas do Cardeal Paleotti, no tratado de pintura de Armenini e em textos de autores leigos como os de Lomazzo e Zucarro, respeitando suas especificidades.⁶

Assim, o pressuposto doutrinário da representação pictórica no mundo artístico lusitano era o de que o desenho externo era a evidência da luz natural da Graça (pressuposto doutrinário derivado da neo-escolástica). Partindo do princípio da proporção analógica de todas as coisas com a Causa Primeira, a Graça iluminava a desproporção da fantasia, orientando o juízo do artesão na invenção das obras. Deus, com sua luz, continuava a iluminar as ações humanas, mesmo depois do pecado original. Tal noção, na verdade um dogma, foi defendido em Trento contra as afirmações de Lutero. Sendo a doutrina do desenho, segundo Hansen (2001), um modelo cultural difundido pela Igreja Católica através de sua interpretação da retórica aristotélica e dos textos italianos dos quinhentos e seiscentos, ela teria teoricamente fundamentado o tratado de Filipe Nunes.

Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva de Filipe Nunes divide-se em três partes: *Louvores da Pintura*, *Princípios da Perspectiva Necessários para a Pintura* e *Arte da Pintura*. Segue, portanto, o modelo de organização do *Arte da Pintura* de Leon Batista Alberti da divisão em três livros: o primeiro trata da perspectiva, rudimento da arte da pintura; o segundo trata da estrutura interna da pintura, quando Alberti efetiva a sua tradução dos códigos letrados da retórica e poética para a pintura; e o último trata do pintor que deve ser bom no desenho e versado nas artes liberais (Alberti, 1992). Não é possível afirmar (o estágio atual das pesquisas sobre o tratado de Nunes não o permite) se Nunes teria tido contato direto com o texto de Alberti. Contudo, tal possibilidade não soa despropositada se considerarmos a afirmação do pesquisador José Stichini Vilela de que André de Rezende, o humanista dominicano, recebera por volta de 1553 a

5 Antônio Possevino, secretário geral dos Jesuítas, é autor de “*Tractatio de Poësi et Pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra*”, 1595. Sobre a apropriação do tratado de Possevino pela artes poéticas coloniais (Hansen, 1997, p. 171-191).

6 Cardeal Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle Imagini Sacre e Profane* (1582); Giambattista Armenini, *De veri precetti della pittura* (1586); Gian Paolo Lomazzo, *Tratado da arte da pintura* (1584) e *A idéia do templo da pintura* (1590); Federigo Zuccaro, *Idéia dos pintores, esculptores e arquitetos* (1607).

incumbência régia de traduzir dois tratados de Alberti: o *De re aedificatoria* e *Da pictura* (Villela, 1982).

No *Prólogo aos Pintores*, Nunes justifica a necessidade de sua obra pelo seu cunho didático, afirmando sua utilidade aos aprendizes de pintura por expor-lhes os segredos da Arte, comumente escondidos pelos Mestres. Já para os Mestres, a obra seria útil pela apresentação dos princípios da Perspectiva e da Simetria. A preocupação com o ensino da arte da pintura é comum à tratadística de pintura desde sua fundação no Renascimento italiano. É importante considerar que esse tipo de literatura marcou uma mudança no estatuto teórico das artes, apresentando-as como arte liberal. O Humanismo italiano recuperou o sentido clássico do termo arte, *ars*, opondo-o ao engenho, *ingenium*, do artista. Assim, entendia-se que arte, enquanto perícia técnica, compreendendo uma série de regras ou preceitos, era passível de ser ensinada; já o engenho, talento natural do artista, não podia ser aprendido. Embora a justificativa da função didática do tratado fosse uma espécie de “lugar comum” da literatura artística humanista, por outro lado, Nunes denuncia na prática artística lusitana certa falta de domínio do desenho tanto na representação do espaço, quanto na representação da figura humana:

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** (Nunes, 1982, p. 69. Grifo meu.).

A falta do domínio do desenho pelos artistas contemporâneos a Nunes testemunha, de certo forma, a distância daquele fazer pictórico do plano teórico de então, concorrendo para confirmar a prática mecânica da pintura em Portugal. Lembremos que o desenho era o elemento que “comprovava” o caráter teórico da pintura, escultura e arquitetura. Argumento presente no texto de Alberti, e intensificado por Vasari quando este lhe confere um estatuto teórico e prático, insistindo sobre a necessidade do treino da mão do artista, esse fundamento terminou se transformando na própria ideia artística com a teoria da arte maneirista (Panofsky, 1994).

A percepção de Nunes sobre as imperfeições do desenho e da representação da figura humana na pintura portuguesa da época talvez justifique a ordem de apresentação das matérias no seu tratado. Diferente de Alberti, que inicia sua obra com a explicação dos rudimentos da pintura para depois dedicar-se propriamente à Arte da Pintura, Nunes dedicou-se primeiramente à explicação e convencimento da nobreza da pintura. Daí o título *Louvores da Pintura*. Aqui Nunes afasta-se sensivelmente do humanista Alberti e apresenta-se como um tratadista ibérico. Como aludido, a situação das artes em Espanha e Portugal da virada do século XVI para o XVII era muito distinta da italiana. O mundo ibérico ainda precisava formular e convencer os membros da nobreza, os clérigos e demais eruditos sobre a natureza liberal da pintura. Embora com organização e extensão diferentes, o texto de Nunes aproxima-se do modelo de literatura artística que começava a se desenvolver em Espanha. Publicado quinze anos antes do tratado de Nunes, o tratado do espanhol Gaspar Gutierrez de los Rios, *Noticia Geral para a estima das artes, e da maneira como se conhecem as liberais das que são mecânicas e servis, com uma exortação à honra da virtude e do trabalho contra os ociosos, e outras particularidades para as pessoas de todos estados*, tinha por objetivo principal, apesar da “prolixa titulação” e não sendo “modelo de unidade temática”, segundo Francisco Calvo Serraller, distinguir as artes liberais, incluindo as “*artes do desenho*” (Serraller, 1991, p. 62).

Refletindo um pouco sobre o termo “Louvor” usado por Nunes, de saída o reconhecemos como um gênero do discurso retórico muito familiar aos homens cultos da época. Elucida o erudito português Raphael Bluteau, autor do dicionário *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico* (...), que louvor seria um “gênero de oração concernente aos louvores, e próprio do estilo panegírico”, segundo Quintiliano (Bluteau, 1712, p. 191). Bluteau acrescenta ainda à sua definição o sentido de “verdadeiro prêmio da virtude”; pois o louvor “alimenta as ciências e aperfeiçoa as artes; é estímulo para as grandes empresas; é o remate da maior fortuna; é o diadema da maior prosperidade” (Bluteau, 1712, p. 192). Logo, considerando a condição das artes em solo ibérico, Nunes só poderia começar seu *Arte da Pintura* fazendo-lhe um elogio.

Louvores da Pintura inicia-se expondo sua filiação à doutrina do desenho, fundamento da teoria da arte maneirista. A acepção do termo *lineamento*, referido no Prólogo, vai sendo esboçada como tradução gráfica do conceito de desenho-ideia:

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 (Nunes, 1982, p. 69).

A noção de ideia artística (concretizada pela pintura), aqui exposta por Nunes, é a do desenho-ideia impresso diretamente no espírito do artista por Deus, sem qualquer mediação da impressão sensorial. O artista “tem na mente a espécie das coisas” que ele imita com a pintura. Para Nunes, a beleza é expressão ideal da realidade sensível (Ventura, 1982). Só a arte *quase divina* imita essa beleza. Através da luz natural da Graça, a ideia é aclarada ao artista que a reproduz.⁷ O desenho externo é entendido como a evidência da luz natural da Graça, daí a importância conferida ao *lineamento*. Por meio do desenho, ou seja, a invenção, o artista “quase toca o conhecimento divino” (Hansen, 1997, p. 171). Logo, o pintor é investido de altíssima dignidade devido à sua proximidade com a Ideia divina.

Após breve digressão sobre a ideia da pintura, Nunes empenha-se em mostrar a condição nobre da pintura. Insiste sobre sua função de *delectare, docere e movere*, ou seja, deleitar, ensinar e mover, cumprindo assim sua função retórica. Em várias passagens ele afirmará: *a pintura deleita e agrada, ... a boa pintura é mais poderosa para mover o afeto...* e assim por diante. Convém lembrar o quanto a afirmação da homologia entre pintura e poesia motivou o debate sobre a dignidade da pintura desde os primeiros tratados de pintura, sendo justamente sua estrutura retórico-poética que garantiria sua liberalidade. Ao se referir aos pintores, Nunes busca exemplos da Antiguidade para garantir autoridade ao argumento do caráter liberal da pintura. Celebra os pintores da antiguidade como Zeuxis, Parrásio, Ape-

⁷ Hansen afirma que a noção de ideia artística que prevalece no ambiente ibérico do século XVI e XVII é derivado do tratado de Emanuele Tesauro em *Il Cannochiale Aristotelico*, 1670 (Hansen, 1997, p. 171-191)

les, Protógenes; cita autores antigos de grande prestígio para o Humanismo como Sêneca, Plutarco, Quintiliano, Cícero, Plínio, mas também cita os Padres da Igreja como Orígenes, João Crisóstomo, Gregório Niceno, João Damasceno e remete os leitores aos decretos dos Concílios.

Há um certo consenso entre os poucos pesquisadores portugueses que se dedicaram à obra de Filipe Nunes de que este não fora um grande erudito, no sentido de conhecedor das fontes antigas e formulador de proposições novas acerca da pintura. Leontina Ventura, por exemplo, anunciou a “dissipação de sua ilusão inicial” à medida que estudava o tratado de Nunes, lamentando não ser “sua cultura tão vasta quanto pode parecer à primeira vista (...)” (Ventura, 1982). É sabido que o Convento de São Domingos em Lisboa possuía uma vasta biblioteca, entretanto não podemos ainda afirmar o que exatamente o frade teria lido durante sua permanência no local. Entretanto, o texto de Gaspar Gutierrez de los Rios parece ter sido leitura certa. Além da facilidade de acesso de Nunes ao tratado do “conterrâneo”, pois Portugal encontrava-se sob domínio espanhol, e da familiaridade da língua, o tratado do dominicano apresenta passagens idênticas às do texto do espanhol De Los Rios. É o caso da definição das três nobrezas da pintura. Ademais, Nunes segue estratégia de comparação entre a pintura com as outras artes liberais como fez De los Rios em seu tratado, possivelmente reproduzindo argumentos comuns a esse tipo de literatura. Ao comparar as “*artes do desenho*” com as artes liberais (medicina, filosofia...), De los Rios anuncia a comparação como “*emulação*”; assim, no caso da medicina, seu subtítulo será “*Emulacion que estas artes del debuxo tienen com la medicina. Cap XV*” (Rios, 1600, p. 187). Nunes também se engaja em tal comparação, mencionando a importância do conhecimento das ervas, plantas e animais tanto pela pintura quanto pela medicina; e assim como o modelo castelhano, cita Dioscorides, o fármaco da antiguidade cujo Códice ilustrado sobre plantas e minerais foi muito popular no Renascimento.⁸

8 O códice conhecido como *Dioscurides Neapolitanus* contém o trabalho de Pedânio Dioscórides, médico grego que nasceu em Anazarbo, perto de Tarso na Cilícia (atual Turquia) e viveu no primeiro século d.C., durante o reinado do Imperador Nero. Dioscorides escreveu o tratado *Peri ùles iatrichès*, conhecido em latim como *De matéria médica* em cinco livros.

Quanto à transcrição do texto de Gutierrez de los Rios, Nunes utiliza-a para concluir seu elogio à pintura. O tratadista português inicia seu parágrafo final afirmando ser a pintura atividade nobre na Espanha: “*Conforme o costume da Espanha é liberal esta Arte (...)*” (Nunes, 1982, p. 43). Nunes justifica sua afirmação, alegando que em duas ocasiões em que o Rei D. João II de Castela precisou listar os ofícios mecânicos, o monarca nunca incluiu a pintura. Assim, o fez uma vez para proibir aos cavaleiros armados a prática de “*ofícios baixos*” e outra, para definir o comércio de sedas (Nunes, 1982, p. 43). Feita tal introdução, Nunes reforça seu argumento, afirmando que a pintura é liberal por possuir nobreza natural, política e teológica: “Logo se prova bem que é contada entre as liberais, e que seja nobre não há dúvida nenhuma, porque o é por todas as três nobrezas (...)” (Nunes, 1982, p. 43). Aqui, Nunes opera uma redução das palavras de Gutierrez de los Rios, mantendo a transcrição literal. A noção das três nobrezas do tratado de Gutierrez de los Rios é assimilada do tratado do Cardeal Gabriele Paleotti *Discurso sobre as imagens sacras e profanas*, publicado em 1582. Neste, tomando do pensamento político a reflexão sobre a origem nobre dos homens, Paleotti identifica na pintura e escultura a nobreza política, civil e cristã.

Comparemos o texto de Gutierrez de los Rios com o de Filipe Nunes. Sobre a nobreza natural pertencente às artes do desenho, Gutierrez de los Rios escreve: “Pela natural são nobres porque como está provado, **produzem grandes efeitos de virtude**; e porque assim mesmo se fazem os homens, sendo perfeitos nestas artes, humanísimos, de boas falas, e suave condição” (Rios, 1600, p. 214. Grifo meu.). E em seguida, usa exemplos de artistas da Antiguidade. Já Filipe Nunes transcreve apenas uma parte: “(...) pela natural porque produz grandes efeitos de virtude (...)” (Nunes, 1982, p. 43).

Quanto à nobreza teológica, o espanhol argumenta: “Pela nobreza Teológica, são também artes nobres **porque produzem efeitos sobrenaturais, e divinos, de piedade, caridade, e religião**, segundo se tem dito” (Rios, 1600, p. 214). E ainda esclarece que, por serem tais obras milagrosas, os artistas são chamados divinos. Em Nunes, lemos: “(...) pela nobreza Teológica e divina, porque produz efeitos sobrenaturais, e divinos de piedade, caridade e religião” (Nunes, 1982, p. 43).

Sobre a nobreza política, De los Rios considera:

São também artes nobres, conforme a nobreza política, o qual se prova bastantíssimamente. Plínio e outros autores **chamam a alguns professores destas artes, nobres pintores**, nobres escultores. **O qual epíteto não se concede aos que usam artes mecânicas**, nem ainda a algumas liberais (Rios, 1600, p. 215).

Já no tratado de Nunes, encontramos: “pela nobreza política está tão claro que não tem necessidade de prova. Plínio chama aos professores desta arte nobres Pintores, o qual epíteto não se concede aos que usam as artes mecânicas” (Nunes, 1982, p. 43). O frei dominicano termina seu elogio da pintura aconselhando os leitores que quiserem “ver mais louvores da pintura” a buscar autores antigos como Plínio e Fabio Patricio Romano. Já entre os autores modernos, ele recomenda três autores: os espanhóis Gaspar Gutierrez de los Rios, “na sua noticia geral, lib. 3” e Frei Jeronimo Román y Zamora, “na sua Repub. Gentílica”, e o italiano Thomás Garçon, “na sua Pratica Universal” (Nunes, 1982, p. 43).⁹

Apesar do fim da União Ibérica em 1640, o modelo de defesa da pintura encontrado no tratado de Gutierrez de los Rios continuará em vigor em Portugal. Ao longo do século XVII, os poucos textos de autores lusitanos sobre as artes do desenho que se tem notícia mantêm o argumento do cardeal Paleotti sobre as três nobrezas da pintura, apresentado por De los Rios e replicado por Nunes em sua terra natal. É o que se verifica no texto do arquiteto e iluminador Luis Nunes Tinoco, *Elogio da Pintura*, manuscrito de 1687. Tal texto compõe o panegírico *A Pheniz de Portugal Prodigiosa*, escrito por Tinoco em ocasião do casamento de D. Maria Sofia Isabel com D. Pedro II. O mesmo argumento estará presente também no tratado do pintor Felix da Costa, *Antiguidade da Arte da Pintura*, manuscrito de 1696. Aqui o pintor reclama a criação de uma academia de pintura em Portugal, cuja

⁹ De Gaspar Gutierrez de Los Rios, Nunes indica o livro III que justamente trata das artes do desenho. Quanto a Jerónimo Román y Zamora, Cronista da Ordem do Heremitas de Nosso Padre Santo Agostinho, autor de repúblicas do Mundo, Nunes indica o volume II onde se encontra os livros sobre a República Gentílica. E o italiano Thomas Garçon a que se refere é *Tommaso Garzoni* autor de obra muito popular que parece ter sido traduzida para o espanhol, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo. Di Tommaso Garzoni da Bagnocavallo. Con l'aggiunta di alcune bellissime annotazioni à discorso per discorso*, 1585.

ausência era evidência de seu atraso em relação a outros reinos europeus, mais especificamente o de Luis XIV. Assim, em fins do século XVII, a condição da pintura de “arte mecânica” mantém-se e os textos sobre pintura empenhavam-se em provar sua liberalidade, ou seja, sua natureza nobre.

REFERÊNCIAS

Alberti, L. B. (1992). *Da Pintura*. Campinas: Ed. da UNICAMP.

Bluteau, R. (1712). *Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architetonico, bellico, botanico...: autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos e offerecido a El Rey de Portugal, D. João V pelo padre D. Raphael Bluteau, clérigo regular, doutor na Sagrada Theologia, pregador da Raynha da Inglaterra, Henriqueta Maria de França, & calificador no sagrado tribunal da santa inquisição de Lisboa* (Volume 5, p. 191). Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus.

Hansen, J. A. (1997, 10 semestre). Ut Pictura Poesis e Verossimilhança na Doutrina do Conceito no Século XVII Colonial. *Revista de Crítica Literária Latino Americana*, 45, 171-191.

Hanses, J. A. (2001). *Artes Seiscentistas e teologia política*. Em P. Tirapeli. (Org.). *Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva*. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado.

Machado, D. B. (1747). *Bibliotheca Lusitana* (Tomo II, p. 68). Lisboa: Oficina de Antonio Isidoro da Fonseca. Recuperado de: <http://bndigital.bn.br/projetos/200anos/diogoBarbosa.html>

Morais, R. N. G. (2014). *A compreensão de Filipe Nunes acerca da pintura e dos seus elementos técnico-científicos no tratado Arte da Pintura, Symetria e Perspectiva, Lisboa, 1615* (Dissertação de Mestrado). Belo Horizonte, PPG-História/UFMG.

Nunes, P. (1982). *Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem. (Publicação original de 1615).

Panofsky, E. (1994). *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes. (Coleção Tópicos).

Rios, G. G. (1600). *Noticia Geral para a estima das artes, e da maneira como se conhecem as liberais das que são mecânicas e servis, com uma exortação à honra da virtude e do trabalho contra os ociosos, e outras particularidades para as pessoas de todos estados* (p. 187). Madrid: Pedro Madrigal.

Serrão, V. (1983). *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

Serrão, V. (2011). Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anônimo autor de “Breve taractado de iluminação” (1635). Em R. Moreira, A. D. Rodrigues. (Org.). *Tratados de Arte em Portugal*. Lisboa: Scribe.

Serraller, F. C. (1991). *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro* (p. 62). Madrid: Cátedra.

Ventura, L. Estudo Introdutório. Em P. Nunes. *Arte da Pintura. Symmetria e perspectiva*. Porto: Paisagem. (Publicação original de 1615).

Villela, J. S. (1982). *Francisco de Holanda – vida, pensamento e obra*. Lisboa: Ministério da Educação e das Universidades/Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. 1982. (Série Artes Visuais).

