

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

IRYNA DAHMEN CARBONERO

**TRADUÇÃO COM COMENTÁRIOS DA LIÇÃO DELLA MAGGIORANZA DELLE
ARTI, DE BENEDETTO VARCHI**

São Paulo

2018

IRYNA DAHMEN CARBONERO

**TRADUÇÃO COM COMENTÁRIOS DA LIÇÃO DELLA MAGGIORANZA DELLE
ARTI, DE BENEDETTO VARCHI**

Trabalho de Conclusão de Mestrado apresentado à
Universidade Federal de São Paulo como requisito
parcial para obtenção do grau de Mestre em
Filsoofia. Orientador: Cristiane Maria Rebello
Nascimento.

GUARULHOS

2018

Carbonero Dahmen, Iryna

Tradução com comentários da lição Della maggioranza delle arti,
de Benedetto Varchi/ Iryna Dahmen Carbonero. – Guarulhos, 2018.

75 f.

Trabalho de conclusão de Mestrado em Filosofia – Universidade
Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas,
2018.

Orientador: Profa. Dra. Cristiane Maria Rebello Nascimento.

Título em inglês: Translation with comments of the lesson Della
maggioranza delle arti, by Benedetto Varchi.

1. Filosofia

2. Renascimento

3. Arte

IRYNA DAHMEN CARBONERO

**TRADUÇÃO COM COMENTÁRIOS DA LIÇÃO DELLA MAGGIORANZA DELLE
ARTI, DE BENEDETTO VARCHI**

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em filosofia da universidade federal de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em filosofia.

Orientador: Profa. Dra. Cristiane Maria Rebello Nascimento.

APROVADO EM:

, DE 2018.

PROF. DR. CASSIO DA SILVA FERNANDES

UNIFESP

PROF. DR. ANTONIO ALCIR BERNARDEZ PÉCORÁ

UNICAMP

Dedico o presente trabalho ao vento.

AGRADECIMENTOS

Os percalços na escrita de uma dissertação são muitos: passam por alegrias, tristezas, inseguranças, dúvidas; mas a certeza de se estar construindo algo gratificante supera todas as dificuldades. No entanto, essa certeza oscila e, às vezes, é preciso ser lembrado disso, o que não aconteceria sem o apoio de todas as pessoas que tornaram este trabalho possível.

Gostaria de agradecer especialmente à minha querida orientadora, Professora Doutora Cristiane Maria Rebello Nascimento, a qual me acompanha neste percurso há sete anos e com quem desenvolvi uma relação de amizade para além daquela de orientanda-orientadora. Muito obrigada por toda a disponibilidade, paciência, empenho e por sua visão crítica e primorosa, sem a qual a qualidade deste trabalho ficaria apagada.

Agradeço também à Professora Doutora Bianca Fanelli Morganti, por todas as sugestões de extrema importância no que tange a tradução aqui presente; por seu amplo conhecimento das línguas latina e italiana.

Ao Professor Doutor Eduardo Peiruque Kickhöfel, com quem dividi a fala em seu grupo de estudos *Fabrica degli strumenti*, mas também pelas conversas pertinentes à Filosofia do Renascimento que se deram em inúmeros cafés. Obrigada por suas correções, sugestões e por me permitir ver meu objeto de estudo com maior clareza.

Não poderia deixar de agradecer a todos os amigos que andaram ao meu lado e algum momento deste percurso, ou em todo ele: Daniel, por dividir as angústias de um mestrando e me ceder sua casa quando precisei fazer as provas de admissão do mestrado; Anna e Rafa, por todo amor, o apoio e incentivo; Flávio, pela iluminação nos momentos de hesitação; Fernando, pela paciência e compreensão, Fernando M., por seu interesse em meus estudos e pelas conversas construtivas que giraram em torno dos gostos compartilhados dentro da academia; Jessika, pela amizade e por compartilhar o gosto e os estudos pela mesma área da filosofia; Ricardo, por me motivar e literalmente permitir que o processo final da dissertação fosse

possível ao me ceder seu computador; e, por fim mas não menos importante, agradeço à Nana, por sua presença solar e seu incentivo constante. Agradeço a todos por sempre acreditarem em minha capacidade de concluir este trabalho.

Aos meus pais, sem os quais nada disso seria possível, pelo constante apoio – tanto emocional quanto financeiro – e por me incentivaram a ir atrás de meus sonhos, ainda que eles parecessem não convencionais. Junto a eles, agradeço aos meus irmãos, Isadora e Matheus, os quais, de alguma forma se fizeram presentes nestes três anos de mestrado.

Ao meu tio, Sílvio R. Dahmen, com quem dividi o interesse pela vida acadêmica e pela filosofia. Obrigada por permitir que o conhecimento de meus estudos saísse do campo teórico-abstrato dos papéis e se tornassem um conhecimento prático e mais vivo.

À minha vó, Alice, por sempre estar presente e tentar entender aquilo que estudo desde 2011. Obrigada por acreditar em mim e por me incluir todas as noites em sua rotina de orações.

Por fim, agradeço ao Universo por ter encontrado os Amigos da Ayahuasca, em Santa Isabel. Agradeço a todos aqueles que fazem parte desta egrégora linda e repleta de luz. A oportunidade de consagrar o chá ao lado de pessoas tão determinadas na busca de si e, ao mesmo tempo, já tão iluminadas, é realmente gratificante. Foi graças à *madrecita* que eu encontrei forças para terminar de escrever a dissertação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos nos dois anos do curso de mestrado, a qual permitiu que esta dissertação fosse possível.

RESUMO

As Due lezioni (ou *duas lições acadêmicas*), publicadas em 1549, traduzidas e comentadas nesta dissertação, são um exemplo do renovado interesse dos humanistas italianos pelos temas de *arte* e de filosofia. A obra apresenta interesse porque une filosofia e poesia na análise do soneto de Michelangelo, bem como trata filosoficamente das *artes* do desenho, reivindicando para elas a condição de *artes* liberais e dissolvendo a disputa travada entre pintores e escultores, a propósito da maior nobreza da pintura ou da escultura – seguindo a tradição de teoria de arte estabelecida a partir do XV. Varchi resolve a referida disputa, que ficou conhecida como o *paragone* das *artes*, pelo estabelecimento de um princípio único e intelectual sob o qual residem pintura e escultura, ou seja, o *disegno*. Colocando, assim, as *artes* do desenho junto às demais *artes* liberais, para as quais dedicou outras tantas orações, como é o caso da retórica, da poesia, da história e da gramática.

Palavras-chave: História da Filosofia; Renascimento; Arte; Humanismo; Benedetto Varchi; Retórica.

ABSTRACT

The *Due Lezioni* (or two academic lessons), published in 1549, translated and commented on this dissertation, exemplify the renewed interest of Italian humanists in themes of art and philosophy. The work presents novelty because it unites philosophy and poetry in the analysis of the sonnet of Michelangelo, as well as it deals philosophically with the arts of the drawing, claiming for them the condition of liberal arts and dissolving the dispute between painters and sculptors, on the subject of the greater nobility of the painting or sculpture. Varchi resolves this dispute, which became known as the paragone of the arts, by establishing a unique and intellectual principle under which paint and sculpture reside, that is, the *disegno*. Thus he placed the arts of drawing alongside the other liberal arts, for which he devoted as many prayers as rhetoric, poetry, history and grammar.

Keywords: History of Philosophy; Renaissance; Art; Humanism; Benedetto Varchi; Rhetoric.

RIASSUNTO

Le *Due Lezioni* (o due lezioni accademiche), pubblicate in 1549, tradotte e commentate in questa tesi, sono un esempio del rinnovato interesse degli umanisti italiani nei temi dell'*arte* e della filosofia. L'opera presenta interesse perché unisce filosofia e poesia nell'analisi del soneto di Michelangelo, così come filosoficamente si occupa delle *arti* del disegno, rivendicando per esse la condizione delle *arti liberali* e dissolvendo la disputa tra pittori e scultori – seguendo la tradizione di teoria dell'*arte* stabilita dal secolo XV. Varchi risolve questa disputa, che divenne nota come il *paragone* delle *arti*, stabilendo un principio unico e intellettuale sotto il quale risiedono la pittura e scultura, cioè il *disegno*. Così ha messo le *arti* del disegno insieme alle altre *arti liberali*, per le quali ha dedicato tante preghiere, come nel caso della retorica, della poesia, della storia e della grammatica.

Parole chiave: Storia della filosofia; Rinascimento; Arte; Umanesimo; Benedetto Varchi; Retorica.

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO	11
1. <i>RENASCIMENTO E HUMANISMO</i>	11
2. <i>LA QUESTIONE DELLA LINGUA</i>	21
3. <i>A VULGARIZAÇÃO NOS ESTUDOS ACADÊMICOS E A FILOSOFIA EM BENEDETTO VARCHI</i>	35
II. CONTEXTO DA OBRA	51
III. COMENTÁRIOS SOBRE OS CONCEITOS	54
1. <i>AS LIÇÕES</i>	54
2. <i>PRIMEIRA LIÇÃO</i>	59
3. <i>SEGUNDA LIÇÃO</i>	64
3.1. <i>Proêmio</i>	66
3.2. <i>Disputa primeira: Qual a mais nobre das artes?</i>	68
3.3. <i>Disputa segunda: Qual das duas é mais nobre, a pintura ou a poesia?</i>	76
3.4. <i>Disputa terceira: Em que coisas são semelhantes e em que diferem os pintores dos poetas</i>	85
IV. A TRADUÇÃO	89
1. <i>SOBRE A TRADUÇÃO</i>	89
2. <i>DESAFIOS DA TRADUÇÃO</i>	91
V. CONCLUSÃO	101
VI. LIÇÃO SEGUNDA: DA SUPERIORIDADE DAS ARTES	107
<i>Proêmio</i>	107
<i>Disputa primeira</i>	112
<i>Disputa segunda</i>	143
<i>Disputa terceira</i>	169
VI. APÊNDICE	177
<i>A carta de Michelangelo a Luca Martini</i>	177
<i>A carta de Michelangelo a Benedetto Varchi</i>	178
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	180
1. <i>FONTE</i>	180
2. <i>BIBLIOGRAFIA</i>	180

INTRODUÇÃO

“Voglio bene che avvertiate che io favello sempre secondo i gentili e come filosofo, non secondo i teologi e come cristiano” (Varchi, 1730a, p.22).

1. RENASCIMENTO E HUMANISMO

A *rinascità italiana* foi um período de grandes mudanças. Entre 1350 e 1650¹, fomentou-se na Itália um renovado interesse por questões de cunho social, político e econômico, o que propiciou o surgimento de novas formas de governo e instituições públicas. Diante desta renovação do interesse pela vida civil, a tradicional formação profissional, que se dava nos moldes das guildas, ou seja, das corporações de ofício, torna-se cada vez mais inadequada e insuficiente. Também a filosofia, reduzida ao âmbito da patrística e da teologia, retomou pouco a pouco, graças ao trabalho filológico das várias gerações de humanistas², as antigas questões da filosofia natural e da moral³.

¹A data inicial faz referência aos primeiros escritos de Francesco Petrarca, e a data tardia diz respeito à permanência da filosofia aristotélica nas universidades europeias.

²A respeito do uso dos termos humanista e humanismo, podemos citar Paul O. Kriteller, em que ele defende o uso do termo ao afirmar que já era existente no período do Renascimento, mas também em como ele deve ser interpretado: *I need hardly say that the term ‘humanism’, when applied to the Italian Renaissance, does not imply all the vague and confused notion that are now commonly associated with it. Only a few traces of these may be found in the Renaissance. By humanism we mean merely the general tendency of the age to attach the greatest importance to classical studies, and to consider classical antiquity as the common standard, and model by which to guide all cultural activities. It will be our task to understand the meaning and origin of this humanist movement which is commonly associated with the name of Petrarch.* (Humanism and scholasticism in the Italian Renaissance, 2004, p.119).

³O acesso e a leitura dos textos gregos, a partir dos séculos XV-XVI, tornaram-se muito mais difundidos. Apesar disso, Garin defende que, no caso da tradição latina, a mudança de olhar foi mais decisiva que a descoberta de novos textos, portanto a mudança filológica e exegetica na abordagem desta produção precedente. Cf.: Garin, *L’umanesimo italiano e Rinascite e Rivoluzioni*, 2007.

A partir do século XV, algumas das mudanças principais manifestaram-se na literatura e nas *artes*⁴ (*ars*), consequência, em grande parte, da renovação de interesse pelos textos clássicos e pela valorização das *artes* mecânicas, as quais ganharam tratados próprios⁵. Com isso, tais *artes* foram dotadas de um corpo doutrinal e passaram a ser consideradas liberais, isto é, aproximando-as da poesia. O interesse pelos autores antigos: “Esteve associado à valorização das artes mecânicas proporcionada pelas profundas modificações que sofrera a posição social dos artesãos. Modificações essas que estiveram ligadas à ascensão da burguesia e à consolidação das monarquias nacionais que implicou na passagem da condição de mero artesão para a de burguês”. (SAITO & BELTRAN, 2014, p.5)

O humanismo marcou o período do Renascimento⁶ por ser um “*movimento original de ideias e que teve na apropriação dos escritos do passado uma ferramenta essencial*” (BIGNOTTO, p.98). Seu nome deriva do *studia humanitatis*, currículo de estudos desenvolvido a partir das disciplinas do *trivium* medieval e composto por gramática, poesia, história, filosofia moral, e estudos de Grego Antigo e Latim – línguas protagonistas na educação do homem renascentista.

O intuito dos humanistas de se voltarem aos modelos antigos, foi o de criar uma noção nova do que seria ser moderno. Essa modernidade se construiu a partir do esforço filológico de recolha, de tradução e de comentários às obras antigas; dos estudos aprofundados das

⁴ Embora existam problemas na tradução dos conceitos gregos *techné* e *episteme* como arte e ciência, tais como a diferença entre os significados daquela época para com os da nossa, optei por traduzi-los dessa forma e manter, assim, uma maior aproximação ao texto aqui tratado. Todavia, mantereí as respectivas palavras em itálico, com o intento de manter um estranhamento, de modo que não associemos arte às obras de arte, mas sim ao “fazer arte” e ciência não ao “conhecimento tecno-científico atual”, mas um saber especulativo das coisas necessárias.

⁵Cf.: ALBERTI, Leon Battista. *Della pittura* (1436); *De re aedificatoria* (1452); *De statua* (1464). No século XVI, VARCHI, Benedetto: *Libro della beltà e grazia* (1543). COMANINI: *Il Figino* (1591). PINO, Paolo: *Dialogo di pittura di Messer Paolo Pino nuovamente dato in luce*, 1548. DANTE, Vincenzo: *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno* (1567) etc.

⁶ Vale lembrar que o termo *Renascimento* surgiu apenas em 1855, com a publicação do livro *Histoire de France*, de Jules Michelet.

autoridades antigas; dos estudos do grego e do latim antigos a fim de depurar as traduções medievais dos erros e dos termos “bárbaros”, ou pouco elegantes, do latim dos filósofos medievais, e não um simples elogio do que ocorreu. Como expõe Bignotto, em *O filósofo e a cidade*, a respeito da tentativa de criação de uma identidade humanista: “*Os humanistas desejavam se servir do passado, não apenas para se confortarem com as verdades enunciadas pelos grandes autores, mas sobretudo para criarem a sua própria identidade enquanto sujeitos de sua época*” (p.100).

Tendo isso em vista, não podemos denominar por humanista, ou por renascentista, todo e qualquer leitor dos antigos. Para isso, faz-se necessário que *ele* “*dê a estes estudos uma força intelectual, moral e política capaz de transformar o ser humano, a sociedade e a cidade do quattrocento, que faça da investigação do passado um modo de também investigar o presente, construir um novo futuro e um novo homem*” (BRANDÃO, p.150)

Com a importância dada à vida prática, a filosofia renascentista⁷ teve um importante cunho moral. Sendo assim, a valorização da prática das virtudes, das ações humanas na cidade, desde que visando também o conhecimento teórico, nos possibilitam pensar no motivo pelo qual surgiu, entre os humanistas, a preocupação com a ascensão das *artes* mecânicas em *artes* liberais.

Dentre os século XV e XVI, na Itália, originou-se um movimento de valorização das *artes* com os humanistas. A tentativa de colocar *arte* e *ciência* em um mesmo patamar ia de encontro ao que era defendido na Grécia Antiga, majoritariamente por Platão, a respeito das *artes* mecânicas – aquelas que eram três vezes enganadoras, pois não possuíam outra finalidade

⁷ E, para falar em filosofia no Renascimento, basta observar o quadro da divisão dos saberes de Gregor Reisch, ou ler as obras de Benedetto Varchi: *Divisione della filosofia* e a própria obra aqui traduzida.

senão a decorativa, e se afastavam três vezes da Ideia. O que começou com Petrarca⁸, espalhou-se ao longo do humanismo em obras de figuras importantes do período. Um deles foi Leon Battista Alberti (1404-1472), pensador preocupado com o modo de agir humano, bem como com a importância das *artes* antes tidas como mecânicas.

Alberti foi tido como o primeiro autor do humanismo, e suas críticas possibilitaram a ascensão no estatuto das *artes*. Tanto porque ele criou o primeiro tratado de pintura, baseado nos tratados antigos de retórica, além de escrever um tratado de arquitetura, como Vitruvius, e um de escultura, como também por defender a ideia de que a única forma de o humanismo retomar suas origens seria através da linguagem visual, ou seja, da pintura.

Em *Da pintura* (1456), Leon Battista Alberti defende a supremacia da pintura perante a escultura, o que motivou, no século XV, o *paragone* das artes do desenho. Temática que Benedetto Varchi retoma quase um século depois, em 1547, em suas *Dois lições*⁹ acadêmicas – especificamente na segunda lição. A disputa da nobreza das artes trouxe um caráter filosófico da hierarquia dos saberes da época.

A estrutura do tratado de Alberti se dá em três partes: o primeiro livro embasa-se na geometria euclidiana para falar sobre a arte; o segundo, considerado a parte encomiástica, fala sobre as obras; e o terceiro, a parte moral, fala sobre o artista – no caso, o pintor. Essa é

⁸ A chave de leitura proposta por Petrarca para o trato dos autores e obras antigas se impõe como modelo para os chamados humanistas que lhe sucederam. Mas vale também considerar que algumas dessas questões estão sendo, na verdade, retomadas por Petrarca. Alguns dos pressupostos petrarquistas para o tratamento da poesia greco-latina, por exemplo, aparecem já esboçadas ou abordadas por Albertino Mussato (que, antes de Petrarca, faz uma defesa da nobreza e da dignidade da linguagem poética). Sobre isso, Cf.: Giorgio Ronconi, *Le Origini delle dispute umanistiche sulla poesia (Mussato e Petrarca)*, Roma: 1976; e mais recentemente, o livro de Ronald G. Witt, *In the footsteps of the ancients: the origins of humanism from Lovato to Bruni*. Brill, 2001.

⁹ Atualmente, a grafia de *lezioni* tem um “z” a menos: *lezioni*. Todavia, a fim de se manter fiel ao fac-símile da obra em questão, o “z” duplo será mantido sempre que o nome da obra aparecer em italiano. A versão das *Due lezioni* que serviu de base para a tradução comentada está digitalizada no site da *Biblioteca Italiana*, mantido pela *Sapienza (Università di Roma)*, que toma por base a edição de 1858, com as cartas de Giovanni Battista Busini. Acesso em: <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001495/bibit001495.xml&chunk.id=d6721e145&toc.depth=1&toc.id=d6721e145&brand=bibit>. Todavia, sempre que necessário, recorreu-se a edição original de 1549.

comumente a forma de um tratado de arte: arte, obras, *artista*. Contudo, nas lições aqui analisadas de Varchi, ocorre uma inversão: primeiro temos a parte do artista; e aqui temos uma importante novidade, porque, ao trazer o artista antes da própria arte e das obras em questão, Varchi calcifica a movimentação acerca do estatuto dos pintores, escultores e arquitetos, e reafirma que eles não são meros artesãos com uma habilidade mecânica. Principalmente porque uma das figuras mais importantes do Renascimento italiano, isto é, Michelangelo, aparece, antes de tudo, como poeta.

Mas, quando Varchi retoma o *paragone*, a questão não se fazia mais presente no repertório dos humanistas e nem dos artistas. Apesar disso, quando o florentino endereçou a questão aos artistas, eles se movimentaram em direção à defesa da arte que lhes cabia; mostrando, assim, que estavam a par das questões intelectuais do período – e não mais eram meros artesãos, como um dia já se acreditou. A respeito da importância do *paragone* nos séculos XV e XVI, Ames-Lewis diz:

When in 1546 Benedetto Varchi issued his appeal to major artists of his day for evidence that might enable him finally to decide the *paragone* issue one way or the other, the debate had become rather stale through overwork. But in the hundred or so years after Alberti's initial statement of his preference in *On Painting*, it was an issue of some interest to artists and their patrons. It was pursued both in written form and in aspects of artistic practice in which both painters and sculptors sought to demonstrate the superiority of their art in rivalling the other on its own ground¹⁰ (AMES-LEWIS, F., 2000, p.297).

¹⁰ **Tradução da autora:** Quando, em 1546, Benedetto Varchi fez seu apelo aos maiores artistas de sua época por evidências que pudessem permitir que ele finalmente decidisse o problema do *paragone* de um modo ou de outro, o debate tornou-se bastante obsoleto devido ao excesso de trabalho. Mas, mais ou menos cem anos depois da declaração inicial de Alberti por sua preferência em *Da Pintura*, But in the hundred or so years after Alberti's initial statement of his preference in *On Painting*, isso tornou-se um problema de algum interesse para os artistas e seus patronos. Isso foi perseguido tanto na forma escrita quanto em aspectos da prática artística, nas quais tanto os pintores quanto os escultores buscaram demonstrar a superioridade de suas artes rivalizando a outra em seu próprio terreno.

Segundo Paola Barocchi, o *paragone* não foi apenas uma exercitação acadêmica do século XVI em torno da redefinição das *artes* como *ciências*. Para a autora, ao estimular a participação de diversos protagonistas, como pintores, escultores, literatos, filósofos e cientistas, a disputa ofereceu, além de rígidos esquemas demonstrativos, testemunhos excepcionais tanto no sentido linguístico quanto estilístico¹¹.

Quando Benedetto Varchi pergunta aos oito *artistas* sobre a disputa das *artes*, em 1547, a impressão principal deixada em suas cartas é a de que eles eram “*gentis, hábeis no uso da pena. E bem versados nos argumentos antigos de cada lado. Essa é mais uma prova de que os artífices não eram mais humildes artesãos, mas cultos letterati cujas opiniões valia a pena ter*”¹². Mas também, nas palavras de Ames-Lewis, *the intellectual energies of many Renaissance artists and the presentation of their argument suffered them opportunities to show their prowess in intellectual discourse, as well as in the practice of their art*”. Sendo assim, o *status* das *artes* do desenho havia definitivamente alcançado a condição de habilidade intelectual que lhe arrogava Varchi e outros autores do período.

A presença da autoridade de Leon Battista Alberti nas *Duas lições* varchianas se dá em todo o corpo da segunda lição, a partir do seu tratado já mencionado sobre a arte da pintura. Assim como a autoridade de Baldassare Castiglione e sua obra *O cortesão*¹³ (1528), um tratado moral da figura de corte, na qual elencou características necessárias aos estudos e ao agir do cortesão. Na obra em questão, precisamente no parágrafo L¹⁴ do primeiro livro, ele apresenta

¹¹BAROCCHI, Paola. *Pittura e scultura* (Scritti d'arte del Cinquecento; v. III). Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1978. P.465.

¹²HECHT, Peter. *The paragone debate: ten illustrations and a comment*, p.125.

¹³ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, 1997, p.75, §XLIX: (A pintura) “*além de ser em si mesma nobilíssima e Digna, provêm muitas utilidades, em especial na guerra (...) E, na verdade, quem não aprecia essa arte, creio que muito carece de razão*”; Idem, p.77, §LII: “*Por tudoisso a pintura me parece mais nobre e capaz de artifícios que a escultura em mármore*”.

¹⁴A discussão se inicia no parágrafo L (p.75), mas se estende ate o parágrafo LII (p.79).

a defesa da pintura sobre a escultura, e diz ser ela mais perfeita do que a estatuária. O diálogo se dá entre as personagens de Ioanni Cristoforo com o Conde, no qual o primeiro defende a supremacia da escultura e, o segundo, a da pintura. Nas duas obras há a defesa da supremacia da pintura em relação à escultura, todavia, esta não é a questão central que permeia a obra varchiana.

Os argumentos utilizados por Castiglione são muito semelhantes àqueles presentes na segunda lição, do *DMA*, e descritos pelos pintores e escultores, pois Varchi certamente conhecia *O Cortesão*, tanto que o considera autoridade, ao lado de Alberti, no início da segunda lição. Castiglione, ao defender a supremacia da pintura, foi acusado por Cristoforo de estar cego pela sua admiração por Rafael Sanzio e, assim, de não ser honesto com o que acreditava. Mas o Conde responde que não pode ser tomado como um ignorante, pois não desconhece Michelangelo e nem outros excelentes artífices na estatuária. De modo que sua defesa não se dá por sua amizade com o pintor Rafael, mas por motivos como a necessidade do conhecimento de perspectiva, a possibilidade de a pintura usar mais coisas do que a escultura e se aproximar mais da natureza com as cores (luzes e sombras) do que a escultura, e de ser mais difícil.

O Conde começa com o argumento da duração da escultura, a qual, por durar mais, cumpre melhor com o efeito para o qual são feitas, podendo ser considerada mais digna. No entanto, ele acrescenta, tanto a pintura quanto a escultura são feitas para adornar, e nisso a pintura é superior à escultura, pois, ainda que dure menos do que essa, é mais bela no tanto que dura, sendo longa o suficiente. Ao que Cristoforo responde que a imitação da escultura é mais verossímil à da pintura, a qual se aproxima mais da aparência do que da essência.

A resposta do Conde encerra o assunto e coloca o ensino de pintura como necessário ao cortesão. Para ele, a pintura é superior pois, embora seja apenas na superfície enquanto a escultura seja toda redonda como na realidade, ela apresenta muitas coisas faltantes à escultura

e, com isso, tem maior possibilidade de representar a realidade. Ele finaliza com o argumento das honras dadas à pintura pelos antigos, e menciona a anedota de Alexandre, o Grande, e o pintor Apeles¹⁵. Portanto, ao cortesão é necessário o estudo da pintura, a qual, segundo o Conde, é honesta e útil, e foi muito apreciada nos tempos em que os homens eram mais valorosos do que no momento em que fala.

A anedota de Apeles, sobre Alexandre ter lhe dado a mulher que mais amava em resposta de sua estima e respeito por ele, pode ser entendida não apenas como argumento responsável por elucidar a importância da pintura aos grandes da antiguidade, mas ao maior conhecimento da beleza pelo pintor do que por aqueles que desconhecem a *arte* da pintura. Isso se evidencia mais adiante, ainda na fala do Conde, quando esse diz: *“(a pintura) também faz conhecer a beleza dos corpos vivos, não somente na delicadeza dos rostos, mas na proporção de todo o resto”* (p.79).

Castiglione, na mesma obra, define a beleza como a (boa) proporção de todas as partes de um corpo, à qual acrescenta-se a graça – *não sei quê* –, ou algo a mais responsável por aproximar a beleza do divino. E conclui com o seguinte excerto: *“E pensem mais naqueles que tanto deleite têm ao contemplar as belezas de uma mulher, que lhes parecem estar no paraíso, mas não sabem pintar: se o soubessem ficariam muito mais contentes, pois conheceriam mais perfeitamente aquela beleza, que no coração lhes provoca tamanha satisfação”* (p.79). Sendo assim, Apeles aparece como o maior conhecedor da beleza por ser pintor e, por isso, Alexandre o presenteia com sua amada, pois Apeles reconhecia nela uma beleza além daquela física, o que faltava a Alexandre, por desconhecer o fazer da pintura.

¹⁵ Cfr. Castiglione, pp. 77-78. *“Mas lê-se que Alexandre apreciou enormemente Apeles de Éfeso, a tal ponto que, tendo encomendado que retratasse nua uma mulher que particularmente amava, e tendo o bom pintor se apaixonado ardentemente pela maravilhosa beleza desta, ofereceu-a sem dificuldades a ele: generosidade realmente digna de Alexandre, a de não somente doar tesouros e estados, mas seus próprios afetos e desejos”*.

Como vimos, o mote horaciano do *ut pictura poesis*, o qual significa “assim como a pintura também é a poesia”, apresenta-se em ambas as lições aqui apresentadas. Primeiro, na própria estrutura do texto, uma vez que é uma obra retórica que diz respeito à teoria de arte; segundo, na relação entre Michelangelo e Dante; e, por fim, na última disputa da segunda lição, a qual conclui e *collega* todas as duas partes. Segundo Plutarco, a pintura é poesia muda, e a poesia, uma pintura falada; e o *ut pictura poesis* foi evocado mais e mais como sanção final para uma relação muito mais próxima entre as artes cognatas, do que o próprio Horácio teria aprovado¹⁶. Apesar disso, o que devemos levar em consideração é a aproximação das artes do desenho com as artes liberais, como a poesia e a retórica, o que se deu cada vez mais ao longo dos séculos até chegar em seu apogeu no século XVI.

Ainda sobre a questão do *paragone*, voltemos a Castiglione com sua obra *O cortesão*. A importância dessa obra no texto de Benedetto Varchi se dá tanto na primeira lição, quanto na segunda. Isso porque no quarto livro, Castiglione traz o tema do amor platônico através da figura de Pietro Bembo – o qual era amigo íntimo de Benedetto Varchi, sobre a qual retomaremos depois –, tema que aparece também na primeira lição. Ficou encarregado a Pietro Bembo, portanto, ensinar ao cortesão o amor feliz “*que não traz consigo críticas nem desprazer de nenhum tipo, que talvez venha a ser uma das mais importantes e úteis qualidades que até então lhe foram atribuídas*” (CASTIGLIONE, 1997, p.315, §L). Quanto à importância do *paragone* no período em que Castiglione publicou *O cortesão*, Ames-Lewis afirma:

By the time Castiglione wrote his *Book of the Courtier*, it had become intellectually respectable to discuss the question of the relative superiority of painting and sculpture (...) The *paragone* was an issue worth debating not merely for painters such as Leonardo da Vinci in his writings, and Mantegna

¹⁶ Cf.: LEE, R.W. *Ut pictura poesis: The humanistic theory of painting*, 1940: “was evoked more and more as final sanction for a much closer relationship between the sister arts than Horace himself would probably have approved” (p.196).

in his practice, but also for the courtiers of Guidobaldi Montefeltro, Duke of Urbino. Moreover, both texts and paintings show how Renaissance artists also took the challenge of the theoretical issues involved, and entered into the dialogue on the *paragone* alongside intellectuals like Alberti and Castiglione¹⁷ (AMES-LEWIS, 2000, p.306).

Outra questão importante presente no livro da cortesia foi o surgimento do conceito de *sprezzatura* e a ideia de que a boa arte deve esconder seus esforços (*ars artem celare*). Ambas trabalham em conjunto, sendo a *sprezzatura* uma certa displicência capaz de ocultar a arte e mostrar que o que se faz e o que se diz é feito sem esforço e quase sem pensar. Disso deriva, em boa parte, a graça.

O próprio Michelangelo foi importante no desenvolvimento da *sprezzatura*, pois ele se esforçou para conseguir ao máximo este ideal de pintura que pareça sem esforço, ainda que não tenha sido de fato feita sem esforço: “*Michelangelo tried hardest to live up to his ideal of effortless painting*¹⁸” (CLEMENTS. R.J., 1954, p.303). Como também na propagação do *ut pictura poesis*, pois, como sabemos a partir da primeira lição varchiana, o pintor e escultor também se dedicava à arte da poesia:

Certainly Michelangelo’s poetry is laboured, as is shown not only by the intensity and complication of the thought, but also by the numerous *rifacimenti*. One finds many variant forms of the same madrigal or sonnet on which He toiled. There are even variant versions of some of his letters which He considered particularly important, such as letters about his career or epistles to Tommaso Cavalieri. As quoted by De Hollanda and Gelli, Michelangelo insists more upon making the work appear effortlessly done than upon doing it without effort(...) In the poetics of Horace, which

¹⁷ **Tradução da autora:** Após Castiglione escrever seu Livro do Cortesão, ele tornou-se intelectualmente respeitado para discutir a questão da relativa superioridade da pintura e da escultura (...) O *paragone* foi um problema digno de debate, não apenas para pintores como Leonardo da Vinci em seus escritos, e Mantegna em suas práticas, mas também para os cortesãos de Guidobaldi Montefeltro, Duque de Urbino. Além disso, ambos textos e pinturas mostram como os artistas do Renascimento também tomaram para si o desafio das questões teóricas envolvidas, e entraram no diálogo do *paragone* ao lado de intelectuais como Alberti e Castiglione.

¹⁸ **Tradução da autora:** Michelangelo tentou ao máximo viver de acordo com o seu ideal de pintura sem esforço.

Michelangelo knew well enough to quote partially from memory, painting are classified into two sorts: *Haec placuit semel, haec decies repetita placebit*¹⁹ (Idem, p.304-5).

Ao levar em consideração que Michelangelo era conhecido como um neoplatônico – a partir principalmente de suas poesias – e o tanto de esforço físico que ele colocava em suas obras, podemos dizer que, para ele, as mãos eram inseparáveis (e coativas) da mente²⁰.

Em verdade, ainda que os humanistas tenham se esforçado para elevar tais *artes* ao patamar das liberais, eles não mantiveram a preocupação em destruir a hierarquia dos saberes. E, apesar também de Benedetto Varchi ter posto fim ao *paragone* existente entre pintura e escultura, cujo fim era descobrir qual das duas era melhor e mais nobre, ele ainda coloca as *ciências* como superiores às *artes*.

2. LA QUESTIONE DELLA LINGUA

Houve um retrocesso no que diz respeito às obras em *fiorentino*, no século XV, por parte dos humanistas. Após a revolução linguística, iniciada por Dante Alighieri²¹ e seguida por seus contemporâneos Petrarca e Boccaccio, a “língua italiana”²² ficou um pouco esquecida e o latim

¹⁹ **Tradução da autora:** Certamente a poesia de Michelangelo é trabalhada, como é apresentado não apenas pela intensidade e complicação do pensamento, mas também pelas numerosas *refeitur*as. Encontram-se muitas formas variants do mesmo madrigal ou soneto que ele labutou. Existem ainda versões variantes de algumas de suas cartas, as quais ele considerou particularmente importantes, tais como as cartas sobre sua carreira ou as epístolas para Tommaso Cavalieri. Como citado por De Hollanda e Gelli, Michelangelo insistiu mais em fazer o trabalho parecer feito sem esforço do que em fazê-lo sem esforço (...) Nas poéticas de Horácio, as quais Michelangelo conhecia bem o suficiente para citar parcialmente de cabeça, a pintura é classificada em duas espécies: *Haec placuit semel, haec decies repetita placebit* (*Aquela que agrda uma única vez, e aquela que continuará agradando ainda que dez vezes repetida*).

²⁰ CLEMENTS. R.J. *Michelangelo on effort and rapidity in art*, 1954: *Knowing the physical effort which he expended on his works, we may be sure that there was a comparable mental effort, for Michelangelo knew as a Neoplatonist that the Hand-Principle was inseparable from and co-active with the Mind-Principle* (p.305).

²¹ Cf.: GALAVOTTI, 2011, p.141: Dante si rifà a quell'esigenza di unità linguistica, culturale e nazionale che molti intellettuali, anche prima di lui, sentivano in varie parti d'Italia. Lo scopo del trattato è quello di definire un idioma volgare che possa conseguire un'alta dignità letteraria, elevandosi al di sopra delle varie parlate regionali e sottraendosi all'egemonia del latino. Dante era convinto che i tempi fossero maturi per trattare temi di alta cultura e di alta poesia anche in lingua volgare (dal latino "vulgus"=popolo).

²² O termo *língua italiana* foi utilizado pela primeira vez com Gian Giorgio Trissino (1478-1550). Cf.: A palavra "vulgar" aqui não indica, propriamente, a língua italiana, mas um dos dialetos italianos, em contraposição ao latim

culto voltou a ser utilizado pelos literatos. Esse esquecimento se deu por cerca de um século, tendo recomeçado um estudo acerca da língua nacional apenas no final do XVI, no qual a questão da língua tornou-se um estudo fundamental. (GOMES, FIGUEIRA & ALMEIDA, 2015, p.2).

No século XVI, quando a vitória do italiano sobre o latim foi clara nas consciências dos espíritos mais esclarecidos, estourou na Itália uma polêmica barulhenta e acirrada, conhecida sob o nome de “questão da língua” (*questione della lingua*), nela tomando parte quase todos os literatos do Quinhentos. No tempo de Dante a luta era entre os defensores do latim e os do vulgar; agora a polêmica é diversa: qual dos muitos vulgares italianos deve ser usado como língua literária comum? e que nome se deve dar a esta língua: vulgar, cortesã, toscana, florentina ou italiana? Não faltaram, porém, os defensores do latim, de conformidade com a sempre viva tradição humanista. (CASTAGNOLA, 1961, p.139).

A *questione della lingua* foi um debate/disputa de caráter social, do Cinquecento, acerca da língua vulgar (italiana) – *latim ou vulgar?*; *se vulgar, quais: falado ou escrito?* – e resultou em duas correntes expressivas, de modo que a questão não se restringia a confrontar o *vulgar* e o latim, mas, sobretudo, decidir qual dos dialetos citados acima seria considerado a “melhor língua”. Além de ponderar se a língua justa para a península italiana seria um dialeto “puro” ou um misturado com palavras advindas de outras regiões.

Apesar das barreiras políticas existentes no Cinquecento, a *questione della lingua* foi capaz de unir um grupo consistente de literatos, humanistas e cortesãos de diversas extrações

falado pelos homens cultos. Havia diversos vulgares, mas não uma língua comum, embora as numerosas variedades dialetais manifestassem evidentemente parentesco linguístico. A própria expressão “língua italiana” é, relativamente, recente. Dizia-se: falar francês, lombardo, toscano, siciliano, etc., mas não italiano. Era preciso que um destes dialetos alcançasse perfeição formal e granjeasse a simpatia dos escritores e dos habitantes dos diversos países da península Itália a fim de que pudesse servir para finalidades literárias. O toscano, ou melhor, o florentino conseguiu essa perfeição formal e essa simpatia, graças a Dante Alighieri (1265-1321). (CASTAGNOLA, 1961, p.136).

sociais, que tinham como finalidade, além de afirmar, pôr em discussão os valores e as tradições da própria comunidade. E, talvez, em nenhum outro século o debate teórico sobre a língua teve tamanha importância como no Cinquecento, até porque, o êxito destas discussões foi a estabilização normativa do italiano (MARAZZINI,1994, p.237). Este foi, portanto, um momento determinante, em que teorias estéticas literárias se ligam a um projeto concreto de desenvolvimento de letras << *in cui teorie estetico letterarie si collegano ad un progetto concreto di sviluppo delle lettere*>> (Ibidem).

E, ainda, o motivo pelo qual a discussão teve grande repercussão dentre os pensadores da época foi:

Lo scopo della discussione fu quello di indicare una lingua comune per l'Italia con particolare riguardo a quella che avrebbero dovuto usare gli scrittori, benché venisse affrontato anche il problema della lingua parlata. Il motivo di questa necessità è al tempo stesso letterario e politico: in un'epoca in cui, dopo la discesa di Carlo VIII (1494), gli Stati italiani si avviano a perdere la loro libertà, la *letteratura* (grifo meu), che aveva fornito nel Medioevo così grandi prove a Firenze, sembra essere l'unico punto di riferimento per un'identità nazionale che ora è in grave pericolo. Era necessario quindi dare una sistemazione sicura alla lingua attraverso grammatiche e lessici. Da questa esigenza pratica scaturì una riflessione teorica²³.

O debate acerca da língua foi transferido a Florença no final do século XVI, onde Benedetto Varchi buscou uma mediação entre os apoiadores de Pietro Bembo e aqueles do florentino moderno, vivo e popular. Podendo, assim, encontrar uma solução equilibrada da questão. Pouco depois, no entanto, Lionardo Salviati fez-se promotor de uma concepção purista

²³ In:http://www.mondadorieducation.it/risorse/media/secondaria_secondo/italiano/leggere_scrivere/parole/cap3/3_bembo.html. **Tradução da autora:** O propósito da discussão foi aquele de indicar uma língua comum a Itália, com particular atenção àquela que deveriam ter usado os escritores, embora viesse endereçado o problema da língua falada. O motivo desta necessidade é, ao mesmo tempo, literário e político: em uma época na qual, após a queda de Carlos VIII (1494), os Estados italianos começam a perder a sua liberdade, a *literatura*, que tinha fornecido na Idade Média assim tão grandes evidências a Florença, parece ser o único ponto de referência para uma identidade nacional que agora era em grave perigo. Era necessário, então, dar uma sistematização segura a língua através de gramáticas e léxicos. Desta exigência prática surgiu uma reflexão teórica.

da língua ao corrigir o cânone bembiano à luz do conceito de popularidade da ascendência varchiana, excluindo, porém, toda referência ao uso vivo. Isso inviabilizou a tentativa, de Varchi, de solucionar a questão de modo equilibrado.

Como consequência, os autores a serem imitados foram todos os florentinos do *Trecento*, tanto os menores quanto os mínimos²⁴. Como podemos ver em Mazzarini (2011): “*In seguito l'umanista Leonardo Salviati collocò, accanto a Dante, Petrarca e Boccaccio, una serie di autori minori, molti dei quali di livello popolare. In questo modo però la teoria di Bembo, che era fondata sul valore letterario dei modelli trecenteschi, veniva trasformata in mero culto dell'arcaismo*”²⁵.

Lionardo Salviati (1540-1589) entrou na *Accademia fiorentina* em 1565 e foi seu cônsul em 1566, além de ter sido um dos responsáveis por levar adiante a “questão da língua” – ao recuperar e aprofundar o projeto varchiano no final do XVI. Foi Salviati quem entregou a oração funerária²⁶ de seu professor Benedetto Varchi, na qual o denomina *pai da língua*, em dezembro de 1565. Em *Orazione in lode della fiorentina lingua* (1564), escreve que o único vulgar respeitado por ele é o florentino. Depois, entre 1584 e 1586, publica *Avvertimenti della lingua sopra 'l Decameron* (1584 - 1586).

Em o *Ercolano*, o modelo bembiano conciliou-se com as posições dos florentinos, de modo que o princípio da autoridade popular ficou, assim, consagrado. Embora por um lado Varchi faça homenagens a Bembo, por outro, ele critica o rigor em favor da natureza do

²⁴ Cf.: MARAZZINI, Claudio. *Questione della lingua*, in Enciclopedia dell'Italiano, Treccani, 2011. **Tradução da autora:** Este compromisso podia abrir a estrada para uma solução equilibrada da questão. Mas não foi assim. Leonardo Salviati, pouco depois, fazia-se promotor de uma concepção purista da língua, corrigindo o cânone bembiano à luz do conceito de popularidade de ascendência varchiana (o que excluía, porém, qualquer referência ao uso vivo). A consequência foi que os autores a serem imitados eram todos os florentinos do *Trecento*, tanto os menores quanto os mínimos.

²⁵ **Tradução da autora:** A seguir, o humanista Leonardo Salviati colocou, ao lado de Dante, Petrarca e Boccaccio, uma série de autores menores, muitos dos quais de nível popular. Deste modo, porém, a teoria de Bembo que era fundada sobre o valor literário dos modelos trecentistas, vinha transformada em mero culto ao arcaísmo.

²⁶ Leonardo Salviati (1565). *Orazione funerale di Lionardo Salviati delle lodi di M. Benedetto Varchi. eredi di Lorenzo Torrentino, e Carlo Pettinari.*

florentino vivo, enfatizando a vivacidade típica do falado: “*Seppur da un lato Varchi tributi onori a Bembo, dall'altro ne critica il rigore in favore della naturalezza del fiorentino vivo, sottolineando la vivacità tipica del parlato*” e, ainda, “*d'altra parte, Salviati in questo modo superava le tesi di intellettuali come Giovan Battista Gelli: questi, sottolineando il valore dell'uso della lingua viva, in continua evoluzione, rimarcava anche le difficoltà nello stabilire regole precise e strumenti normativi, di cui il pubblico italiano aveva bisogno*”²⁷. (MARAZZINI, 2011).

A questão da língua divide-se em duas frentes ideológicas contrastantes: de um lado, nos nomes de Bembo, Trissino e Salviati, os quais buscavam, para a nascente cultura moderna, um vulgar substituinte ao latim como estrutura permanente e separada da realização da própria atividade humana, a fim de guiá-la na dúvida e reduzir os possíveis erros, visto que reflete a ordem do mundo. Para eles, a cultura são “*textos para alterar, regras para se estabelecer, modelos para imitar*”. De outro, tínhamos Maquiavel, Castiglione, Speroni e Varchi, para os quais “*a cultura é o processo de interpretar e pôr à prova os contextos e propósitos diversos destes textos, regras e modelos, e ver como e se funcionavam*” e, assim, modifica-los caso necessário, confiando mais na experiência e no senso comum do que a um rigor lógico e gramatical (MONGIAT, 2014, p.142).

As duas correntes, derivadas das *Três Coroas* (Dante, Petrarca e Boccaccio) foram: a *tendencialmente democrática* e a *claramente autoritária*. Dentro da primeira encontravam-se três outras correntes: a *língua italiana*, de Giangiorgio Trissino, a *língua cortesã*, de Baldassare Castiglione, e a *língua materna*, de Benedetto Varchi. Já dentro da segunda, encontravam-se

²⁷ **Tradução da autora:** Por outro lado, Salviati superava as teses dos intelectuais como Giovan Battista Gelli, os quais, enfatizando o valor do uso da língua viva, em contínua evolução, remarcava também as dificuldades no estabelecer as regras precisas e instrumentos normativos, dos quais o público havia necessidade.

quatro outras correntes: *o vulgar illustre do Trecento*, de Pietro Bembo, *o vulgar florentino vivo*, de Nicolau Machiavelli, *a língua toscana*, de Claudio Tolomei, e *a língua da corte romana*, de Vincenzo Colli²⁸.

A corrente da *lingua italiana*. Trissino, em suas duas obras – *Dubbi grammaticali* e *Il Castellano* (1529) – problematiza tanto as ideias de Bembo, quanto as de Maquiavel, ao sustentar que a língua vulgar (italiana) deveria ser chamada de “italiana” por gênero, ao passo que, enquanto espécie, deveria chamar-se língua *toscana*, *siciliana* etc²⁹. Ele pôs, em primeiro lugar, o princípio da italianidade da língua << *Il Trissino aveva posto per primo il principio della italianità della lingua*>>³⁰. Havia o reconhecimento de sua parte quanto ao primado estilístico da língua *toscana*, mas não que os vocábulos utilizados por Dante e Petrarca fossem todos florentinos ou toscanos, sendo, ao invés, específicos de outras regiões ou comuns a todas as regiões da península: “*Egli riconosceva il primato stilistico alla lingua toscana, ma negava che i vocaboli usati da Dante e da Petrarca fossero tutti fiorentini o toscani, essendo invece specifici di altre regioni o comuni a tutte le regioni*”³¹ (GALAVOTTI, 2011, p.154)”. Com isso, Trissino mantinha-se contrário à ideia da imposição do florentino a nível nacional. Para ele, Dante, em seu *De vulgari eloquentia* (1304), buscou “formalizar” uma língua sem privilegiar algum dos vulgares particulares, e ainda assim era a favor de um idioma “italiano”. Sendo assim, Trissino foi o adversário mais decidido de Bembo, pois, para ele, a língua oficial da

²⁸ Cf.: MIKOS, T. & GALAVOTTI, E. (2011). Grammatica e Scrittura. Dalle astrazioni dei manuali scolastici alla astrazioni dei manuali scolastici alla scrittura creativa, pp.154-6. Lulu Press Inc.

²⁹ Cf.: Nelle sue due opere *Dubbi grammaticali* e *Il Castellano* (1529) egli, in polemica col Bembo e col Machiavelli, sostiene che la lingua italiana dovrebbe essere detta "italiana" per genere, mentre come specie si dovrebbe chiamare lingua toscana, siciliana ecc. (al pari delle lingue straniere: francese/provenzale; spagnolo/castigliano).

³⁰ GALAVOTTI, 2011, p.154. **Tradução da autora:** O Trissino havia posto primeiro o princípio da *italienità* da língua.

³¹ **Tradução da autora:** Ele reconhecia o primado estilístico a língua toscana, mas negava que os vocábulos usados por Dante e Petrarca fossem todos ou florentinos ou toscanos, sendo, ao invés, específicos de outras regiões, ou comuns a todas as regiões.

península deveria ser um arranjo das melhores partes de todos os vulgares, ao invés de ser o florentino³², e, deste modo, ser chamada de *língua italiana*.

A corrente da *língua cortigiana*. O conde mantuano Baldassare Castiglione, em suas obras *O Cortesão*³³ (1528) e em sua *Carta dedicatória a Dom Michel de Silva* (1527), segundo Galavotti (2011), apresenta sua contrariedade ao exclusivismo do toscanismo linguístico, falado e escrito, reivindicando os direitos da língua “italiana” comum, sem exclusões prejudiciais dos latinismos e arcaísmos latinizantes – quando sancionados pelo uso culto –, dos lombardismos – preferido por ele –, dos florentinismos, neologismos etc. Para Castiglione, todos deveriam ter o direito de escrever em sua própria língua materna, e os intelectuais frequentadores das cortes eram garantia segura de um bom vulgar (GALAVOTTI, 2011, p.154). Não há dúvidas de que Castiglione alçou sua obra de 1528 na teoria bembiana, afinal, Bembo era uma das personagens presentes na corte de Urbino, por fazer parte de seu cotidiano³⁴. Contudo, Castiglione vai além e reivindica o valor estético, relegado apenas ao florentino por Bembo, para a própria língua lombarda e o valor de uso à própria *língua cortigiana*, a qual, segundo Mongiat (2014), está “aberta a auto formação” (p.73). Dentre muitas qualidades, o cortesão deve atentar também a questão linguística. Speroni Sperone, com seu *Dialogo delle lingue* (1542), foi um dos

³² *Ibidem*: Per cui rifiutava l'idea di dover imporre il fiorentino a livello nazionale. Traducendo e divulgando il *De vulgari eloquentia*, egli cercò di convincere gli intellettuali del tempo che anche Dante, non avendo privilegiato alcun volgare particolare, fosse favorevole a un'idioma "italiano". La lingua italiana doveva in sostanza essere il frutto delle parti migliori di tutti i volgari.

³³ Cf.: MORGANA, 2010, p. 48: Na obra *Il Cortigiano*, Castiglione coloca como interlocutores do diálogo situado em 1507 na cidade de Urbino - o conde Ludovico de Canossa, que interpreta as posições de Castiglione, Federico Fregoso que defende ideias semelhantes às de Bembo e alguns outros com menor participação, como Giuliano de' Medici e o Cardeal Bibbiena. Defendia, portanto, uma língua de características cultas, interregionais e latinizantes, aberta também às línguas estrangeiras.

³⁴ Cf.: BONATTO, 2018, p.22: No período em que esteve na Corte de Urbino, sob o Duque Guidobaldo da Montefeltro e depois sob Francesco Maria della Rovere, convivendo com nobildonne como as irmãs duquesas Elisabetta e Eleonora Gonzaga e personagens como Baldassare Castiglione, Giuliano de' Medici e Bernardo Dovizi da Bibbiena, começou a escrever sua obra mais importante do ponto de vista da língua italiana: *Prose della Volgar Lingua* (1525). Bembo já havia travado um contato direto com as obras de Petrarca e Dante para as edições em caracteres aldinos publicados por Manuzio²⁷ e conhecia muito bem a linguagem dos escritores trecenteschi. Conforme já mencionado, Dante fora excluído dos modelos de escrita, pois, para Bembo, havia muitos termos humildes, dialetais, isto é, usava uma língua muito heterogênea.

expoentes da língua cortesã, juntamente com Mario Equicola (1470-1525), intelectual que defendeu fortemente a língua *cortesã* romana – ou, como denominava em suas obras, *cortegiana*. Assim, como Castiglione, Equicola defendia o uso vivo da língua da corte, pois não queria se limitar a imitar a língua toscana.

A corrente da *lingua materna*. Benedetto Varchi escreve em sua obra mais importante, o *Ercolano* (1570), que a língua falada (para ele, o florentino) era considerada mais importante do que aquela escrita, no sentido de que um idioma pode ser considerado *língua* ainda se produz obras literárias, e aqui Varchi se distancia de Bembo. Para ele, a norma fundamental de um idioma deveria ser o uso popular – falado, vivo, atual –, desde que não fosse trivial ou desmazelado. De acordo com Galavotti (2011): “*Il fiorentino parlato -diceva Varchi- può anche essere di aiuto al volgare scritto, ma non è indispensabile all'uso scritto del parlare corretto. Il miglior scrittore sarà sempre quello che mette per iscritto la propria lingua materna. Il fiorentino, volendo, può anche diventare la lingua nazionale, ma senza imposizioni*”³⁵ (p.155). Aqui, portanto, Varchi aproxima-se de Castiglione no que tange a ideia do uso da própria língua materna por parte de cada escritor. Então, Varchi definitivamente ultrapassou Bembo, comprovado por sua necessidade de prosseguir o seu trabalho ao propor uma língua filosófica vulgar capaz de competir com aquela filosófica grega e latina, além de uma língua literária. Segundo Andreoni (2014): “*A isso acrescentava o que o diferenciava do aristocrático Bembo, a instância de uma divulgação da cultura em bandas mais amplas de público.*” (p.188). Passemos agora às correntes consideradas *claramente autoritárias*.

³⁵ **Tradução da autora:** O florentino falado – dizia Varchi – também pode ser de ajuda ao vulgar escrito, mas não é indispensável ao uso escrito do falar corretamente. O melhor escritor será sempre aquele que põe na escrita a própria língua materna. O florentino, querendo, pode também tornar-se a língua nacional, mas sem imposições.

A corrente do vulgar ilustre do Trecento. O veneziano Pietro Bembo³⁶, em sua *prose della volgar lingua* (1525), mostra o maior valor prático do vulgar em relação ao do latim, bem como o do florentino sobre todos os outros vulgares, excluindo aquele falado pelo povo, tendo em vista que era de origem aristocrática. Por este motivo, Bembo transforma as *ter corone* em *due corone*, excluindo a participação de Dante na formação da língua oficial. Isso se dá porque, para ele, Dante se utilizou de locuções impróprias e espúrias para escrever a sua *Commedia*. Ao contrário de Varchi, e dos outros defensores da corrente considerada *tendencialmente democrática*, com exceção, talvez, de Castiglione, a tese substancial de Bembo era a da *letterarietà* da língua, e não a sua *fiorentinità*, o que era considerado acidental por ele. Ou seja, Dante e, sobretudo, Petrarca³⁷ e Boccaccio³⁸, não se tornaram grandes porque falavam florentino, mas é o florentino que se torna grande por causa de seus *gênios* <<*Dante e soprattutto Petrarca e Boccaccio diventarono grandi non perché parlavano fiorentino, ma il fiorentino divenne grande grazie al loro gênio*>>³⁹. Bembo está muito mais próximo da questão formal da língua, em seu critério estético-estilístico como decisivo na escolha de uma língua sobre outra, indo de encontro com a tese maquiavélica. Assim, para o veneziano, o vulgar escrito de seu tempo era em muito inferior aquele do *Trecento*.

³⁶ Cf.: BONATTO, 2018. É importante ressaltar que Bembo utiliza, indiscriminadamente, os termos florentino, toscano e vulgar, pois ainda não estava colocado o debate do vicentino Gian Giorgio Trissino que será a favor do adjetivo italiana e não toscana para a língua (p.25).

³⁷ Idem, p.37: O *Canzoniere* de Petrarca é dominado pela seletividade. Mesmo assim, acolheu um número considerável de variantes como o toscano, formas latinizadas, o siciliano e o provençal. Inserindo-se, desse modo, na tradição refinada do jogo poético dos sicilianos sob a mediação de Dante. (p.16).

³⁸ Cf.: MORGANA, 2010. A prosa de Boccaccio no Decameron, que se dirigia a um público amplo, formado por mercadores e mulheres, oferecia um conjunto complexo de situações a ponto de, no século XV, ser considerada pelo intelectual vêneto, Pietro Bembo, o modelo de prosa a ser seguido, principalmente o estilo empregado nas novelas trágicas da X Giornata. Nestas, Boccaccio elaborou uma sintaxe complexa, de inspiração latina, com amplos períodos nos quais se acumulam subordinadas que precedem a proposição principal situada ao final; com o uso de nexos conectivos, inversões e separações de elementos sintáticos e frasais, verbo no final, etc.

³⁹ GALAVOTTI (2011), p.155. **Tradução da autora:** Dante e, sobretudo, Petrarca e Boccaccio, tornaram-se grandes não porque falavam florentino, mas o florentino tornou-se grande graças ao gênio desses.

A corrente do vulgar florentino vivo. Niccolò Machiavelli (1429-1527), em sua obra *Discorso* ou *dialogo intorno ala mostra lingua* (1524, mas editado apenas em 1730), expõe a exigência de valorizar a língua pré - “literária” e autônoma do povo florentino, a partir da qual se funda a linguagem “literária” - artística dos doutos. Para Maquiavel, como nos apresenta Galavotti (2011), a língua falada e escrita do povo deveria ser o florentino, por causa de sua superioridade estrutural e estilística, reconhecida tanto pelas cortes de Milão quanto as de Nápoles, mas também de tantas outras regiões da península. Se para Bembo o motivo de Dante, Petrarca e Boccaccio serem considerados grandes é o *gênio* de cada um, e não o uso do florentino, para Maquiavel é o contrário que ocorre, isto é, foi por causa do florentino que eles se tornaram grandes. A escrita, então, deve basear-se no falado vivo dos florentinos. Como toda língua estava em movimento perene, o florentino também estava sujeito a influências externas “*Le lingue non possono esser semplici, ma conviene che sieno miste con l'altre lingue*” e “*Non si può trovare una lingua che parli ogni cosa per sé senza avere accattato da altri*”⁴⁰ (*Opere complete de Niccolò Macchiaveli*, 1833, p.424).

Para Maquiavel, isso não era uma preocupação para ele, porque, ao seu ver, a língua tinha valor apenas como meio de unificação, e não como fim. Em resumo: “*In sostanza quindi Machiavelli considerava il primato del fiorentino come uno strumento politico-culturale per realizzare l'unità linguistica nazionale e, insieme, quella geo-politica sotto il dominio del principato fiorentino*”⁴¹ (GALAVOTTI, 2011, p.156). Em seu *Discorso*, ao afirmar o primado do natural do florentino sobre os outros vulgares, ou seja, o modelo florentino contemporâneo, Maquiavel coloca-se contrário a Bembo e, sobretudo, Trissino. Por sua vez, esse propunha uma

⁴⁰ MAQUIAVEL (1805), *Discorso*, p.380. **Tradução da autora:** As línguas não podem ser simples, mas convém que sejam misturadas com as outras línguas. E Não se pode encontrar uma língua que fale sobre todas as coisas por si só sem ter acatado as outras.

⁴¹ **Tradução da autora:** Em essência, então, Maquiavel considerava o primado do florentino como um instrumento político-cultural pra realizar a unidade linguística nacional e, conjuntamente, aquela geopolítica sob o domínio do principado florentino.

língua comum italiana, apoiando-se no *De vulgari eloquentia*, isto é, uma língua suprarregional aberta às contribuições lexicais não toscanas.

As correntes da *lingua toscana* e da *lingua romana*. Claudio Tolomei (1492-1556), em suas obras *Polito*, *Cesano* e *Lettere*, afirmava que primado toscano era dos dialetos *pisani* e *lucchese*, antes do florentino, de modo que a língua imposta à península deveria ser a *toscanità* atual e falada. Vincenzo Colli (1460-1508), conhecido como o *Calmeta*, defendia que o florentino de Petrarca e Boccaccio estivesse aparado pela língua cortesã dos papas Leão X e Clemente VII que, por sua natureza, poderia ser um elo comum aos homens de nacionalidades diversas.

Há também uma outra linha de pensamento acerca da *questione della lingua*, na qual defende-se a existência de apenas três correntes, sendo elas: a corrente *arcaizante*, de Pietro Bembo, a corrente *cortigiana*, de Vincenzo Colli, e a *fiorentista*, de Maquiavel. Segundo esta teoria, a corrente *arcaizante* teve como expoente a figura de Pietro Bembo – defensor da língua florentina – com sua *Prose della volgar lingua*, na qual defendia o uso de Petrarca, como modelo para a poesia, e de Boccaccio, como modelo para a prosa. Bembo excluiu a figura de Dante, pois considerava que a *Divina Commedia* havia sido escrita em uma língua rústica.

A corrente *cortesã* teve como expoente a figura de Vincenzo Colli (1460-1508) e continuou principalmente com Gian Giorgio Trissino (1478-1550), o qual escreveu *Il Castellano* (1529). Mas também outros nomes, como o de Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano* (1528), foram importantes para o desenvolvimento desta corrente. A ideia era a de que a língua *literária* comum dos povos italianos fosse apoiada não apenas nos escritores excelentes do *toscano* do *Trecento*, mas também nos demais, e a pronúncia seria a utilizada nas cortes, em específico as de Roma.

A terceira corrente, por fim, ficou conhecida como *florentinista*, porque queria que a língua fosse chamada *florentina*, e teve Maquiavel (1469-1527) como fundador, o qual escreveu *Discorso della mostra lingua* (1524). Segundo Maquiavel, era injusto chamar a língua *florentina* de italiana, da mesma forma não deveria ser chamada de *toscana*, porque não era em todas as regiões da Toscana que se falava o *florentino*. (CASTAGNOLA, 1961, p.140).

Agora que vimos todas as correntes da *questione della lingua*, podemos pensar as relações que seus respectivos representantes tiveram com o projeto de vulgarização de Varchi. Para ele, assim como para Maquiavel, é o florentino que modifica os empréstimos linguísticos e não o contrário e, portanto, não há problema com relação a eles. Ademais, a *questão da língua* não é *ontológica* (fundada sobre relações fixas), como queria Trissino, mas *metodológica*, e fundada sobre os processos de transmutações alquímicas.

Apesar de Castagnola (1961) considerar Gelli e Varchi como integrantes da terceira corrente, parece mais provável, levando em consideração a obra *La via della dottrina* (2012), de Annalisa Andreoni, que Gelli não fizesse parte das intenções de Varchi, não só em relação à língua vernacular, como também em relação às suas investidas dentro da *Accademia fiorentina*, no que tange seus estudos acerca dos poemas de Dante e Petrarca. Como expõe Andreoni, Gelli fazia parte do grupo dos Arameus, o qual era contrário ao pensamento varchiano e ao grupo que Varchi fazia parte, o dos *Humidi*. Além disso, Gelli e Varchi eram vistos como inimigos.

Outro ponto a ser considerado é o de Varchi ser amigo de Pietro Bembo, de modo a ter se aproximado das ideias do último no que diz respeito aos estudos de poesia realizados na *Accademia*, bem como em seu empenho na criação de uma língua vulgar. Apesar disso, Varchi supera as intenções bembianas e cria o que poderia ser chamado de uma quarta corrente, ou de uma corrente alternativa, porque não se enquadra perfeitamente em nenhuma das outras três.

Por estes motivos apresentados, optou-se por considerar a teoria presente na obra de Galavotti (2011). Apesar disso, a segunda forma aparece como um bom resumo da primeira.

Conforme Bonatto (2018, p.29), a solução de Bembo foi a vencedora do debate, pois formalizava com rigor teórico que já ocorria na prática, isto é, o vulgar como língua literária baseada na imitação dos clássicos do século XIV. Em pleno Classicismo, no qual o culto ao passado era uma prerrogativa, dificilmente poderia ter havido outro modelo vencedor.

Para Mongiat (2014), o *Ercolano*, de Varchi, “*offre il primo ritratto orgânico e penetra il fiorentino vivo con una determinazione, preparazione e intuizione inedite nel Cinquecento, finisce per replicare la profondità e contraddittorietà dei fatti linguistici che descrive, restando perciò uno strumento grammaticale e stilistico decisamente meno pratico e organico di quello bembiano*”⁴² (p.139). A respeito disso, afirma também Bonatto (2018): “*Somente após a publicação de Ercolano de Varchi, as teorias bembianas foram revistas e aceitas parcialmente também pelos florentinos que continuaram buscando colocar o vulgar ilustre de Florença de seu tempo ao lado do vulgar trecentesco.*” (p.34).

O embate artístico Michelangelo-Rafael (num cotejo com o ambiente das letras) absorveu elementos teóricos de uma circunstância que vinha ocorrendo naquela primeira metade do século XVI, a querela sobre as questões filológicas de uma normatização da língua italiana. Discorria-se no período se a formação do idioma deveria basear-se na imitação de um único modelo, ou de vários. De um lado, a célebre figura do erudito Bembo propunha o entrelaçamento de paradigmas, um clássico e outro moderno. Cícero personificaria o padrão clássico a ser imitado, Boccaccio e Petrarca os modelos modernos. O primeiro, no tocante à

⁴² **Tradução da autora:** oferece o primeiro retrato orgânico e penetra o florentino vivo com uma determinação, preparação e intuição inéditas no *Cinquecento*, por replicar a profundidade e contraditoriedade dos fatos linguísticos que descreve, restando, portanto, um instrumento gramatical e estilístico decididamente menos prático e orgânico daquele bembiano.

prosa, o segundo à poesia. Por outro lado, Giovanfrancesco Pico della Mirandola (1469-1533), outro humanista douto, defendia um pluralismo de modelos a serem seguidos, pois, para ele, a ideia de uma correta linguagem devia estar espalhada em inúmeras obras e não em uma única, e tais premissas tomaram lugar na relevante troca de correspondência entre ambos os teóricos em latim. (VENTURA, 2011, pp.434-5).

Outro ponto importante na questão da língua foi a disputa entre Michelangelo e Rafael Sanzio, presente na obra *Il cortigiano*. A disputa entre os dois *artistas* foi uma *tópica* do período e apareceu em algumas outras obras, sendo, talvez, a mais significativa as *Vite*, de Giorgio Vasari, e a de Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura intitolato L'Areino* (1557), a qual faz oposição à obra de Vasari ao refutar a divindade criada em torn da figura de Michelangelo pelo autor das *Vite*. Dolce apontava a maestria de Rafael e a primazia de Ticiano no cenário artístico italiano⁴³.

Ao incorporar em Michelangelo o modelo único de perfeição da arte, o qual reunia em si a maestria incomparável na pintura, escultura e arquitetura, Vasari aproxima-se do paradigma Cícero de Bembo. Dolce, por sua vez, ao lado de outros teóricos, considera Rafael como o modelo multifacetado de virtudes, pois converge em si “*todas as qualidades e habilidades inerentes à pintura que sempre estiveram presentes na arte clássica dos antigos*” (VENTURA, 2011, p.435).

Embora Dolce tenha escrito sua obra como crítica a Vasari, ele aproxima-se deste nos trechos explicativos acerca de conceitos e princípios teóricos presentes nas *Vite*:

Por exemplo, em alguns aspectos da doutrina do *ut pictura poesis*; na acolhida do desenho como elemento fundamental na pintura (a despeito de defender veemente a cor como parte de suma importância na descrição da propriedade das coisas); a doutrina do decoro; a questão do juízo do olho, a narrativa da

⁴³ Cf.: Ventura, Rejane Bernal (2011). *Lodovico Dolce e Giorgio Vasari: conexões*.

história na pintura como *inventio*; a facilidade/dificuldade da pintura; a importância do esboço e da perspectiva (VENTURA, 2011, p.435).

O objetivo desta parte foi mostrar as divergências entre o projeto de vulgarização de Varchi com Bembo e Castiglione, principalmente, assim como as aproximações e divergências com os demais projetos da língua oficial italiana. Além de mostrar a relação da disputa entre Rafael e Michelangelo com o projeto da *língua italiana*.

3. A VULGARIZAÇÃO NOS ESTUDOS ACADÊMICOS E A FILOSOFIA EM BENEDETTO VARCHI

Com o nascimento das Academias italianas, fez-se também necessário o uso do *toscano* além do uso do Latim⁴⁴, dependendo da origem do público, fosse ela florentina ou italiana, como vemos no excerto a seguir: “*In the quattrocento, this principle obliged the humanists to Express themselves either in the language of Cicero and Petrarch, in the language of Boccaccio and Alberti’s On the family, depending on whether their audience was Italian or Florentine. In the Cinquecento, it obliged them to write solely in the language that the Accademia Fiorentina, on the authority of Bembo, proclaimed to be the common language of all italians*”⁴⁵ (COCHRANE, p.1055).

A Academia tinha como propósito tornar os textos clássico acessíveis a todos, o que significava ir além do público especializado do período e fugir do procedimento escolástico daqueles que Varchi chamava *pedanti*: “*il Varchi guidava nei <<laberinti>> della conoscenza, proponendogli un metodo di studio delle humanae litterae del tutto svincolato dal procedimento scolastico dei <<pedanti>> e incentrato sulla lettura di migliori autori, perché*

⁴⁴ Cf.: A tentativa dos Humanistas que, em Quatrocentos, pretendiam levar os Italianos ao uso generalizado do latim, gorou, por ser este retorno ao latim de todo artificial. Se conseguiram, por algum tempo, deter a marcha da língua vulgar, os Humanistas tiveram, no entanto, parte do mérito em conservar o italiano moderno semelhante ao dos trecentistas. De fato, quando, em Quinhentos, não foi mais possível deter a marcha do vulgar italiano, os literatos humanistas sustentaram que os modelos que se deviam imitar eram os autores de Trezentos: Dante, Petrarca e Boccaccio especialmente. Como os clássicos latinos eram os modelos dos que escreviam em latim, assim os trecentistas deviam ser os modelos dos que escreviam em vulgar. Semelhante orientação seguiram os Acadêmicos da Crusca, mais tarde, bem como os Puristas ao alvorecer do século XIX. Essa imitação dos trecentistas, por vezes asperamente atacada, fez com que se formasse aos poucos uma literatura escrita em língua literária italiana muito parecida com a de Trezentos. (CASTAGNOLA, 1961, PP.138-9).

⁴⁵ COCHRANE, E. *Science and humanism in the Italian Renaissance*. In: *The American Historical Review*, vol.81, no.5 (Dez., 1976), pp.1039-1057. Visualizado em: <http://www.jstor.org/stable/1852869>. Acessado em: 10 de setembro, de 2009, às 21:38. **Tradução da autora:** No *quattrocento*, este princípio obrigou os humanistas a se expressarem na linguagem de Cícero e Petrarca, e na língua de Boccaccio e do *Della famiglia* de Alberti, dependendo se o público fosse Italiana ou Florentina. No *Cinquecento*, isso os obrigou a escrever apenas na língua que a *Accademia Fiorentina*, seguindo a autoridade de Bembo, proclamou ser a língua comum de todos os italianos.

sommi esempi di lingua, stile e sapienza: Omero e Demostene, Virgilio e Cicerone, Boccaccio, Petrarca, e Dante che <<nel genere suo>><<seppe e insegnò ogni cosa>>”⁴⁶ (SIEKIERA, 2009b, p.147).

O propósito da *Accademia* era o de honrar e proteger o vulgar, empenhando-se em propagar a nova cultura por meio da literatura e exegese de Dante⁴⁷ e Petrarca, além da vulgarização dos textos clássicos latinos e gregos⁴⁸. Embora este fenômeno fosse comum em toda a Itália do período, foi na Toscana que o problema da tradução se tornou de certo modo “institucionalizado”, de modo que os acadêmicos se ocupavam em suas lições com o esforço de transferir as várias ciências em italiano vulgar: “*nello sforzo di trasferire in volgare italiano le varie scienze, <<ogni composizione doveva essere toscana e non d’altra lingua, e come modelli di bello scrivere si leggevano pubblicamente e privatamente autori volgari: che se*

⁴⁶ SIEKIERA(b), A. *L’eredità del Varchi*. In: «Varchi e altro Rinascimento». Studi per Vanni Bramanti, a cura di S. Lo Re e F. Tomasi, Manziana, Vecchiarelli, 2013, pp. 145-171; ISBN 978-88-8247-344-0. **Tradução da autora:** Varchi guiava nos <<labirintos>> do conhecimento, propondo-lhes um método de estudo das *humanae litterae* de todo disvinculado do procedimento escolástico dos <<pedantes>> e focalizado sobre as leituras dos melhores autores, porque são ótimos exemplos de língua, estilo e sabedoria> Homero e Demóstenes, Virgílio e Cícero, Boccaccio, Petrarca, e Dante que <<em seu gênero>><<sabia e ensinava todas as coisas>>.

⁴⁷ Sobre a relação de Dante Alighieri com o *fiorentino*, a fim de entender a aproximação de Varchi com o poeta, no sentido de estabelecer a língua vernácula como oficial, cf.: GOMES, Andrea Cabral de Souza & FIGUEIRA, Fábola Pereira Rodrigues & ALMEIDA, Luciana de. *A história da língua italiana e sua escolha dentre tantas possibilidades*.

In: <http://www.linguasagem.ufscar.br/index.php/linguasagem/article/view/33/78>. Dante escreveu o *De vulgari eloquentia* com o intuito de “escolher um vulgar como modelo de língua, representativo ao mesmo tempo da união entre a língua e a cultura em toda Itália” e, apesar de o ter escrito em latim, fez com que os seus sucessores passassem a escreverem em vulgar. Sobre os motivos da escolha do poeta vemos: “Dante Alighieri foi o primeiro a pensar sobre a questão da língua italiana e tornou o *Fiorentino* a base da língua nacional italiana. Dois fatores contribuíram para tal acontecimento: primeiro motivo que Florença detinha o prestígio sócio-político e econômico. Segundo, o dialeto *Fiorentino*, comparado a outros dialetos, era o mais próximo do latim” (p.2).

⁴⁸ Cf.: BRANCATO, D. *L’epistola dedicatoria ‘della consolazione della filosofia’ di Benedetto Varchi (1551) fra retorica e política culturale*. In: Studi Rinascimentali, Rivista internazionale di letteratura italiana, 1, 2003. “Dal canto suo, l’*Accademia*, oltre a onorare e proteggere il volgare, si impegnava a propagare la nuova cultura attraverso il duplice solco della letteratura ed esegesi di Dante e Petrarca e del volgarizzamento dei classici latini e greci” (p.84).

qualcuno avesse voluto leggervi un autore latino, era obbligato a dar eil testo tradotto>>⁴⁹”

(BRANCATTO, 2003, p.84).

Além disso, com os Medici de volta ao poder, os acadêmicos tiveram um motivo a mais para continuar com o intento da vulgarização das obras antigas, bem como da escrita das novas, pois essa foi a principal questão que norteou as discussões dentro da nova academia (Florença) por Cosimo I⁵⁰. Ainda a respeito do programa do duque a respeito do uso da língua vernacular nas Academias, podemos citar Brancatto: *Nel diploma citato, inoltre, si può cogliere la rilevanza ormai acquistata dal volgare, non senza un doppio fine da parte di Cosimo, il quale vedeva in esso un potente mezzo per l’espansione territoriale del ducato di Firenze⁵¹”* (Idem, p.84). Sobre o retorno político dos Medici, Brancatto diz:

Il consolidamento del potere da parte di Cosimo I de’ Medici, confermato duca di Firenze nel 1537 all’indomani della battaglia di Montemurlo, prevede anche delle azioni rivolte al controllo delle istituzioni culturali, se teniamo conto che il diretto interessamento del duca a tutti gli affari di stato e il suo atteggiamento accentratore, quasi da sovrano assolutista, comportarono fra l’altro una monopolizzazione del sapere a Firenze e nella scomparsa di centri intellettuali alternativi, come erano stati nel primo quarto del secolo la Sacra Accademia Fiorentina e gli Orti Oricellari, presso i quali <<migliori spiriti della città si raccoglievano liberamente e spontaneamente intorno a uno dei cittadini, per discutere di letteratura e politica>>⁵²” (Idem, p.83).

⁴⁹ **Tradução da autora:** no esforço de transferir para o italiano vernacular as várias ciências, <<cada composição devia ser toscana e não em outra língua, e como modelo de bem escrever eram lidos publicamente e privadamente os autores vulgares: que se algum tivesse querido lê-los um autor latino, era obrigado a dar o texto traduzido>>.

⁵⁰ Duque de Florença.

⁵¹ **Tradução da autora:** No diploma citado, também se pode colher a relevância até então adquirida do vernacular, não sem um duplo fim da parte de Cosimo, o qual via nisso um meio potente para a expansão territorial do ducado de Florença.

⁵² **Tradução da autora:** A consolidação do poder por parte de Cosimo I de Medici, confirmado duque de Florença em 1537 como resultado da batalha de Montemurlo, também previa as ações destinadas ao controle das instituições culturais, se levarmos em conta que o interesse direto do duque para todos os assuntos do estado e o sua atitude centralizadora, quase de soberano absolutista, comportaram, entre outras coisas, uma monopolização do saber em Florença e no desaparecimento de centros intelectuais alternativos, como foram, no primeiro quarto do século, a sagrada *Accademia Fiorentina* e os *Orti oricellari*, dentre os quais <<os melhores espíritos da cidade se encontravam livre e espontaneamente em torno de um dos cidadãos, para discutir literatura e política>>.

Segundo Siekiera, o que Cosimo queria com este projeto cultural era recuperar o prestígio de Florença e, assim, promover a cultura florentina como guia e motivo da cultura italiana, como vemos a seguir:

No projeto cultural cosimiano, a reconstrução do antigo prestígio de Florença fundava-se sob a excelência e sob a afirmação de sua língua, na qual deveria exprimir-se não apenas a produção literária, mas também filosófica, científica e técnica. O trabalho daqueles acadêmicos vinha, por isso, exposto sob a cena cidadina nas lições públicas e universalmente difuso por meio das obras impressas por Lorenzo Torrentino (...), promovendo a cultura florentina como farol e motor da cultura italiana (SIEKIERA, 2013a, p.200).

Mas, antes da lei de promoção da *própria língua* em todos os ramos do conhecimento ser promulgada pelo duque de Florença (1542), Varchi já havia proposto a adaptação sistemática da *ciência* na língua italiana, o qual, em suas lições acadêmicas, a respeito do poema de Dante e da poesia de Petrarca, colocou o fundamento para que o pensamento filosófico antigo fosse transmitido em vulgar. Sobre Varchi, Siekiera diz: “*O florentino Varchi foi tido por seus contemporâneos não apenas um dos mais agudos comentadores de Aristóteles, mas ainda um ótimo conhecedor da literatura grega e latina, e suas traduções de Boécio e de Sêneca encontraram um grande apreço público*” (p.203).

Em *Via della dottrina*, de Annalisa Andreoni, percebemos que a situação no interior da Academia era conflituosa e a resistência era ativa, sendo o aspecto de Dante o mais problemático de todos, em particular, ao bembismo de Varchi e seu impacto dentro da questão da poesia de Dante quanto ao desenvolvimento de um sistema classicista dos gêneros literários. “*Para Varchi, ser seguidor de Bembo queria dizer, antes de tudo, prosseguir na definição de um novo estatuto da literatura e, então, o seu problema era manter firme o classicismo bembiano enquanto salvava Dante.*” (ANDREONI, p.185-6).

Em 1547, a academia foi reformada a pedido do próprio Duque e marcou a vitória dos *Arameus*, o que causou a expulsão dos *Humidi*, a partir de Anton Francesco Grazzini, seguido por Lorenzo Lenzi, Luca Martini, Bronzino, Tribollo, Cellini, Francesco Salviati, Giambattista del Tasso, Lorenzo Scala, Gismondo Martelli, Doni e Aretino⁵³. Assim, nos anos seguintes, a Academia estava nas mãos dos inimigos de Varchi – Selvaggio Ghattini, Pier Francesco Giambullari e Giovan Battista Gelli.

Uma das figuras não favoráveis a Varchi dentro da Academia de Florença foi Giovan Battista Gelli, sendo o provável autor das contestações acerca de sua forte pegada filosófica aristotélica e também bembiana presente em suas lições de poética. Para Varchi, a lição acadêmica era um meio de divulgação do saber capaz de fugir das regras rígidas do ensino universitário e conseguir maior público. Com isso, abordou a atitude do vernáculo de expressar adequadamente qualquer conceito, fosse ele poético ou filosófico e científico.

A questão da poesia dantesca, sob a ótica de Varchi, colocava-se sobre base totalmente diversa daquela dos *Arameus*, pelas quais o afastavam não apenas das ideias acerca do primado dos modelos trecentistas e da língua escrita, mas da própria concepção de *poética*. Enquanto Varchi se encontrava dentro do último grupo dos humanistas que conduzia uma batalha da retaguarda, em defesa da tradição filológica florentina, traduzida em uma forte hostilidade em relação ao desenvolvimento do vulgar no ensino das ciências, os *Arameus*, ainda que se interessassem pela democratização dos saberes e prosseguissem com a linha popularizante da poética *Quattrocentista*, não aceitavam a atenuação do cânone *literário* e da língua bembiana. Portanto, a divergência emergente entre os *Humidi* e o grupo dos *Arameus* girava em torno da

⁵³ Cf.: ANDREONI, p.145-6.

proposta filosófico-cultural sobre o estatuto atribuído às ciências e também sobre a distinção de campo entre a filosofia e a teologia⁵⁴.

Gelli, em questione della lingua, colocava-se contrário ao arcaísmo de Bembo e defendia o florentino vivo da cidade ao argumentar que a linguagem estava em rápido e constante crescimento e que não era o momento de decodificar sua gramática, provavelmente desapontando vários colegas e o Duque Cosimo I. Ele defendeu a linguagem vigorosa de Dante contra os devotos puristas de Petrarca <<*He defended the vigorous language of Dante against puristic devotees of Petrarch*⁵⁵>> (BONNER, 1978, p.69).

Apesar disso, houve, durante o Renascimento, em específico durante o século XVI, uma divisão entre os humanistas que preferiram continuar escrevendo em latim e aqueles que ficaram adeptos do *volgarizzamento*, mas a verdade é que poucos foram os que se mantiveram somente com o latim, de modo que a maioria escreveu nas duas línguas. Segundo Paul O. Kristeller: “*Some humanists stressed the superiority of Latin, to be sure, but few if any of them seriously thought to abolishing the volgare in speech or writing. On the other hand, many humanists are found among the advocates of the volgare, and a great number of authors continued to write in both languages*”⁵⁶ (KRISTELLER, 2004, p.135).

Existiram duas *Accademie* italianas, a primeira delas foi a *Accademia degli Infiammati* (1540-1541), e foi um projeto realizado por alguns humanistas, no qual Benedetto Varchi foi um dos principais integrantes, juntamente com seu amigo Speroni Sperone. O objetivo circundava a realização de encontros, debates e conversas sobre variados assuntos em língua

⁵⁴ Cf.: *Op Cit.*, p.121 e p.141.

⁵⁵ **Tradução da autora:** Ele defendeu a língua vigorosa de Dante contra os devotos puristas de Petrarca.

⁵⁶ KRISTELLER, P.O. *Humanism and scholasticism in the Italian Renaissance*. In: *The Italian Renaissance*, editado e com introdução de Harold Bloom. Nova Iorque: Chealsea House, 2004, pp.117-149. **Tradução da autora:** Alguns humanistas salientaram a superioridade do Latim, com certeza, mas poucos, se algum deles pensou seriamente, favoreceu o vernacular tanto no discurso quanto na escrita. Por outro lado, muitos humanistas encontram-se entre os advogados do vernacular, e um grande número de autores continuou a escrever em ambas as línguas.

vulgar. Ao contrário das universidades, por exemplo, os *infiammati* estavam preocupados em dissolver as barreiras formais impostas pelas outras instituições. A respeito disso, mostra Panciera: “Durante a experiência dos *Infiammati*, *Speroni*, com *Varchi* e *Piccolomini*, faz parte da geração do meio, que foi formada sobre o ensinamento dúplice – de um lado universitário e, do outro, relegado a um âmbito mais privado – de *Pomponazzi* e *Bembo*”⁵⁷.

O programa de leituras era ambicioso e robusto, como nos expõe Panciera, e recaí sob importantes textos aristotélicos, como a *Poética*, a *Retórica* e a *Ética*. O estudo da *Ética* ficou aos cuidados de *Varchi* no início de outubro, de 1540. A vontade de criar um espaço cultural alternativo àquele do *Studio*, permitiu não só que fossem tratados argumentos diversos, mas também em modo diverso. O modo como estas leituras se davam divergia, portanto, do meio universitário. A *Accademia* aparece como um ambiente intermediário de experimentação, como vemos em Panciera:

A *Accademia* é, porém, também um lugar onde, ao contrário da universidade, pode-se experimentar; em particular, com o teatro (testemunha *Piccolomini*, e a composição da *Canace speroniana*, de 1542) e com a vulgarização (pode-se recordar, por exemplo, a tradução do sexto livro da *Eneida*, sempre ao encargo de *Piccolomini*, cuja primeira edição data de 12 de outubro, de 1540). De fato, a relação com a Universidade é um tanto controversa: se de um lado muitos dos acadêmicos fizeram (ou tiveram-na feito) em parte de qualquer modo, de outro é evidente a vontade de criar um espaço cultural alternativo àquele do *Studio*, no qual se possam tratar não apenas argumentos diversos, mas também de modos diversos⁵⁸.

⁵⁷ Durante l'esperienza degli *Infiammati*, *Speroni*, con *Varchi* e *Piccolomini*, fa parte della generazione di mezzo, che si è formata sotto il duplice insegnamento – da una parte universitario e dall'altra legato a un ambito più privato – di *Pomponazzi* e *Bembo*. Cf.: PANCIERA, Elena. *Alle radici dell'Accademia degli Infiammati di Padova: i Discorsi del modo di studiare di Sperone Speroni*. In: [https://www.academia.edu/21379978/Alle radici dell'Accademia degli Infiammati di Padova i Discorsi del modo di studiare di Sperone Speroni](https://www.academia.edu/21379978/Alle_radici_dell_Accademia_degli_Infiammati_di_Padova_i_Discorsi_del_modo_di_studiare_di_Sperone_Speroni).

⁵⁸ PANCIERA, Elena. *Alle radici dell'Accademia degli Infiammati di Padova: i Discorsi del modo di studiare di Sperone Speroni*: “L'Accademia è però anche un luogo dove, a differenza dell'università, si può sperimentare; in particolare, con il teatro (lo testimonia *Piccolomini*, e la composizione della *Canace speroniana* risale al 1542) e con i volgarizzamenti (si può ricordare, ad esempio, la traduzione del sesto libro dell'*Eneide*, sempre ad opera di

O uso do grego era esporádico, ao contrário do latim, que era conhecido por todos e usado regularmente, como nos comentários dos textos gregos. Mas Varchi, em sua exposição sobre a *Ética*, escreve seu texto tanto em latim quanto em italiano, porque, segundo ele, nem todos que estariam presentes poderiam ser aristotélicos, como Sperone ou outros, mas poderiam ser ouvintes curiosos, já que o ingresso era livre.

Embora o projeto da *Accademia* sintetizasse o que estava acontecendo entre os humanistas do período, ou seja, a oficialização do italiano nos estudos acadêmicos e universitários, e se apoiasse na força deste intuito, ela durou apenas um ano. Aliás, no momento em que Sperone foi eleito príncipe, ela já havia acabado. Um dos possíveis motivos foi o medo de a vulgarização atrapalhar a presença dos intelectuais estrangeiros – nas lições acadêmicas –, em Pádua, a qual era grande por causa da Universidade. Outro motivo foi o medo de romper bruscamente com a tradição. O fim, todavia, se deu com a declaração de não concorrer com os estudos do *Studio*.⁵⁹

A segunda, por sua vez, foi a *Accademia di Firenze*. No arco do século XVI, realizaram-se traduções e comentários de inúmeras obras gregas e latinas além de tratados de *ciências e artes*, “como a filosofia natural e aquela moral, a poética e a música, a medicina e a agricultura, a matemática e as artes mecânicas” (SIEKIERA, 2013a, p.198). O italiano, assim como o grego e o latim, havia chegado ao seu momento de excelência graças ao trabalho de seleção e à criatividade linguística dos intelectuais aqui tratados.

Piccolomini, la cui prima edizione è datata 12 ottobre 1540). Infatti, il rapporto con l'Università è da subito controverso: se da un lato molti degli accademici vi fanno (o vi hanno fatto) in qualche modo parte, dall'altro appare evidente la volontà di creare uno spazio culturale alternativo a quello dello Studium, in cui si possano trattare non solo argomenti diversi, ma anche in modi diversi”. Visualizado em: https://www.academia.edu/21379978/Alle_radici_dell_Accademia_degli_Infiammati_di_Padova_i_Discorsi_del_modulo_di_studiare_di_Sperone_Speroni.

⁵⁹ Sob a *Accademia degli Infiammati*, cf. Panciera, Op.cit. Sob a *Accademia di Firenze*, cf. Siekiera. *I lettori di Aristotele nel cinquecento: I libri e le carte di Benedetto Varchi*, 2013.

Um dos importantes projetos da *Accademia fiorentina* foi, assim como na dos *Infiammati*, a vulgarização, pois foi justamente nos novos cenários acadêmicos onde amadureceu a necessidade de divulgar o saber presente nos tratados dos antigos. As academias “viravam os seus interesses em direção à cultura em vulgar e encontraram aliados em não poucos editores; os quais produziram edições e sucessivas reimpressões das traduções, assim como também dos compêndios, e parágrafos vulgares de obras filosóficas e científicas”, mas os interesses foram além e ultrapassaram os campos de saber já bem consolidados para, como apresenta Siekiera, as “*artes práticas, contribuindo para a difusão e, sobretudo, à assimilação do saber filosófico e técnico (até então transmitidos em latim) para fora dos mesmos circuitos dos ambientes universitários*” (SIEKIERA, 2013a, pp.198-99).

A tentativa de tornar as *ciências* acessíveis por aqueles que não conheciam as línguas antigas era compartilhada por todos, principalmente dentro do cenário acadêmico, porque estavam de acordo com as principais diretrizes de sua atividade a fim de reafirmar o primado cultural de Florença, pois garantia e perpetuava seu prestígio. A recuperação do primado linguístico e literário de Florença, apoiada pelo poder medicino e anunciada como programa do consulado *varchiano* (1545), encontrou reforços em Pietro Bembo, o qual apontava o caminho para o restauro do antigo prestígio. Segundo Siekiera, “*Il Varchi fece della questione del metodo di indagine speculativa dell’ordinamento sistematico della materia studiata la base sulla quale andava fondato, a suo avviso, il processo di acclimazione del pensiero speculativo del volgare*⁶⁰” (p.206).

Varchi precisava compor um léxico conceitual para construir a prosa filosófica e técnica em vulgar e, para isso, selecionou a terminologia de poetas trecentistas e de escritos científicos

⁶⁰ **Tradução da autora:** Varchi fez da questão do método de indagação especulativa do ordenamento sistemático da matéria estudada a base sobre a qual andava fundado, a avis seu, o processo de aclimação do pensamento especulativo do vernacular.

medievais, recolheu os vocábulos das *artes* e de seu fazer, recorreu aos neologismos, adaptando o grego, serviu-se da redeterminação semântica e empregou os deverbais: “*Il Varchi ebbe il merito di proporre un linguaggio che doveva rispondere alla complessità del pensiero aristotelico, approntando gli strumenti per la trasmissione della filosofia in volgare, a cominciare dai principi della logica, per arrivare ai discorsi intorno alla filosofia naturale*”⁶¹ (SIEKIERA, 2013a, p.207).

Nas obras citadas acima – *Divisione della filosofia, Del metodo, Prolegomini o precognizioni*, e *Delle vie delle dottrine* –, Varchi esboça uma metodologia de aprendizado e de ensinamento filosófico, apoiada em procedimentos de indagação formulados na lógica aristotélica (*compositivo, resolutivo e definitivo*) destinado a todas as matérias presentes em seus escritos, bem como nos tratados e nas lições acadêmicas. Como ele mesmo deixa claro, nenhuma *arte* pode ser aprendida sem método, o que é muito conhecido⁶². As obras aqui citadas compõem um esqueleto teórico sólido de preceitos úteis capazes de pôr em ato o processo cognitivo⁶³.

O mérito de Varchi se deveu à proposição de uma linguagem que deveria corresponder à complexidade do pensamento aristotélico, “*preparando os instrumentos para a transmissão da filosofia em vulgar, a começar dos princípios da lógica para chegar aos discursos entorno à filosofia natural.*” (p.207). Em suas obras, vemos seu método tomando corpo, pois ele sempre começava a tratar de um assunto com a apresentação da matéria à qual pertencia o objeto de

⁶¹ **Tradução da autora:** Varchi teve o mérito de propor uma linguagem que devia responder à complexidade do pensamento aristotélico, preparando os instrumentos para a transmissão da filosofia em vernacular, a começar pelos princípios da lógica, até chegar aos discursos entorno à filosofia natural.

⁶² Cf. Varchi, *Del metodo*: “*Que nenhuma arte possa ser apreendida sem método, é coisa muito manifesta a qualquer um que considere o que seja a arte; por ser ela um hábito do intelecto que opera com razão, qualquer um vê que é necessário que se busque aquela razão mediante a qual devemos operar*” (pp.796-797).In: *Opere complete di Benedetto Varchi* (1858).

⁶³Cf.: SIEKIERA. *I lettori di Aristotile nel Cinquecento e L'eredità del Varchi*.

sua análise, com a breve declaração dos seus princípios, a explicação dos conceitos e as noções básicas, além da terminologia relevante.

Por fim, sua leitura especulativa e exposições científicas acerca dos grandes poetas, em específico de Dante, evidenciou as potencialidades da língua vulgar, tanto na restituição da complexidade intrínseca dos conceitos abstratos e dos fatos físicos, quanto no favorecer o método apodítico do raciocínio científico. A respeito da defesa da língua vulgar para a transmissão de conteúdos filosóficos, vale atentar para a mesma defesa do vulgar na transmissão de conteúdos poéticos, e conseqüentemente filosóficos, morais e espirituais feita por Dante no *De vulgari eloquentia*.

Em sua obra *Divisione della filosofia*⁶⁴, Benedetto Varchi define o que é a filosofia, seu objeto, e então apresenta as suas partes, conforme sua divisão. Segundo ele, a filosofia é conhecimento de todas as coisas – humanas e divinas – e seu sujeito e matéria é o *ser*, ou seja, tudo o que é; em outras palavras, todas as coisas terrenas e mortais, e celestes e eternas. O sujeito da filosofia divide-se em *real* e *racional* e, por isso, ela mesma tem duas partes: sendo a primeira e mais nobre a *real*, porque trata das coisas; e, a segunda e menos perfeita, a *racional*, porque trata das palavras⁶⁵.

Em *Del metodo*⁶⁶, Varchi define o que é método, em quantos ele se divide, e o porquê de eles serem necessários à aquisição das *ciências* e das *artes*; ou, em suas próprias palavras, o nome, a natureza e a essência do método. A palavra *método* deriva de uma palavra grega (*μέθοδος*) e significa o mesmo que os latinos denominaram *diverticulum*, ou que os italianos vulgarmente chamaram de *tragetto*, e significa caminho – ou meio pelo qual seguimos para

⁶⁴VARCHI, B (1859). *Opere di Benedetto Varchi*, pp.794-96.

⁶⁵Um dos termos italianos utilizados por Varchi, para definir a Filosofia racional, foi *sermocinale*, cujo significado é aquilo que se explica em palavras. Sermocinal vem da palavra em latim *sermocinare* que significava praticar ou conversar; pertencente ou relativo à oração ou ao modo de dizer em público; da oratória ou do discurso. Portanto, podemos traduzi-la como *Retórica*, visto que ela pode ser considerada uma arte sermocinal.

⁶⁶*Idem*, pp. 796-800.

onde queremos. Mais à frente, Varchi dá a definição: “*método não quer dizer outra coisa nesta última significação – artes e ciências – senão uma via ou um modo direto e breve, isto é, rápido e fácil, com o qual se persegue alguma arte ou ciência; visto que nenhuma arte ou ciência pode ser (...) apreendida sem algum método; e o método é um hábito do intelecto para conseguir algum fim*” (p.796).

Ao dizer que não se conhece nenhuma *arte*, ou *ciência* sem método, Varchi se apoia no capítulo VII da *Ciência divina*, de Aristóteles, no qual o filósofo diz que todas as *artes* são adquiridas com razão e método. Mas também no *Filebo*, de Platão, no qual esse afirma que nenhuma *arte* pode ser apreendida sem o método resolutivo e divisível; e no capítulo IX do *Método*, de Galeno, no qual ele também afirma ser impossível aprender alguma *arte* sem método. Assim como não se aprende sem método, também não se ensina sem ele.

Cinco são os métodos, como define Varchi, *divisivo, compositivo, resolutivo, definitivo e demonstrativo*. Com o que ele conclui: “*segue necessariamente que qualquer um que ensine qualquer coisa, sempre divide ou compõe ou resolve ou define ou demonstra, como se pode ver manifestamente não apenas em todos os livros de Aristóteles, mas em todos os outros que ensinam.*” (p.797).

O método *divisivo* é responsável por separar as partes de uma coisa, como também distinguir as coisas que são múltiplas. Ele é muito útil para encontrar e ordenar as coisas, como todas as *artes* e *ciências*, de modo que, sem ele, não é possível encontrar as definições, as quais são os meios da demonstração. O método *resolutivo* começa pela cognição do fim, de modo a resolver pouco a pouco suas causas e princípios até que se possa alcançar alguma coisa. O método *compositivo* difere do resolutivo apenas em hábito, mas não em sujeito, pois procede do mesmo modo que aquele – só que, ao invés de começar pelo fim, começa pelos termos e

princípios, entanto um quanto o outro servem apenas às *artes*, do mesmo modo como o *definitivo* e o *demonstrativo* servem apenas às *ciências*.

O método *definitivo* é responsável por definir uma coisa, ou seja, por explicá-la brevemente, e demonstra sua natureza e essência, enquanto o método *demonstrativo* encontra-se no âmbito da lógica aristotélica e nada mais é do que o silogismo demonstrativo – responsável por ensinar a *ciência*. Para a demonstração, faz-se necessária a definição e, para esta, a divisão, a composição, e a resolução – a qual é uma espécie de divisão e não difere em sujeito da composição. Com isso, Varchi mostra que todos os métodos servem à demonstração.

Assim, a Lógica é necessária e útil porque nela estão contidos todos os métodos, sem os quais não se pode ensinar e aprender coisa alguma. A Lógica, todavia, pode ser considerada hábito dos hábitos, ou instrumento dos instrumentos, ou ainda método dos métodos, mas ela não é nem *arte* e nem *ciência*, como nos mostra Varchi, visto que nela não se aprende coisa alguma, mas apenas o modo de aprendê-las. De modo que ela é ou instrumento ou faculdade.

Durante seu exílio, em Pádua, Varchi lutou pela fundação de uma linguagem filosófica em língua vernácula, empenhando-se, assim, na tradução do *corpus* aristotélico. Segundo Andreoni: “O objetivo era não apenas o de tornar acessível as grandes obras da antiguidade para quem não conhecia as línguas, mas também, ainda mais ambiciosamente, de forjar uma língua vulgar apta à filosofia, o que significava jogar as premissas indispensáveis para o desenvolvimento do pensamento filosófico moderno” (ANDREONI, 2012, p.46).

A partir disso torna-se mais fácil entender como Varchi estrutura seus textos. Segundo ele, a fim de evitar confusões interpretativas, faz-se necessário definir os conceitos presentes na obra. A preocupação com a separação e definição dos conceitos – antes de empregá-los – é, sobretudo, uma preocupação dos aristotélicos, mais do que dos neoplatônicos, a qual se evidencia nas obras varchianas.

E vemos esta preocupação também em sua obra conhecida como *Dei prolegomeni*⁶⁷ o *precognizione*, em que ele divide um texto em 17 partes, são elas: 1. *O nome e a vida do autor*; 2. *O título do livro*; 3. *Se é legítimo ou não*; 4. *O fim*; 5. *O assunto*; 6. *O instrumento*; 7. *O ofício*; 8. *A utilidade*; 9. *A divisão*; 10. *Sob que parte da Filosofia se reduz*; 11. *A ordem dos livros e da doutrina*; 12. *O modo de ensinar*; 13. *A via da doutrina*; 14. *A proporção*; 15. *A maneira de dizer*; 16. *Qual deva ser o preceptor*; e 17. *Quem se busca que seja o ouvinte*. Segundo Varchi: “*Ma perché a bene intendere qualunque cosa in qualunque scienza, bisogna prima (come n’insegna Aristotile, nel principio della Fisica) conoscere i primi principii, e le prime cagioni infino a gl’ultimi elementi d’ella; perché dalla cognizione di questi si conoscano poi tutte l’altre cose, et allora finalmente ci par di sapere alcuna cosa, quando i primi principii sapemo e le prime cagioni sue insino agli ultimi elementi d’essa*”(VARCHI. *Dichiarazione di M.B.V., Sopra il Venticinquesimo Canto del Purgatorio* (1543).

Para Benedetto Varchi, a poética tinha sobretudo a tarefa de *docere*, mais do que de *delectare* e, por isso, ele se preocupava em direcionar o leitor através de uma compreensão correta do texto. Como nos mostra Siekiera (2013): “*All’apertura di un ciclo delle lezioni dedicati allo stesso tema, il Varchi esordiva sempre presentando la materia alla quale apparteneva l’oggetto dell’analisi, dichiarando per sommi capi i suoi principii, spiegando i concettii e le nozioni basilari, nonché la terminologia pertinente*⁶⁸” (p.209).

Em 1553, em Florença, Varchi expõe várias lições acadêmicas sobre a poética com introduções gerais, na qual definia a arte poética como parte da filosofia racional. Portanto, o

⁶⁷ Os prolegômenos eram os pequenos textos introdutórios, como proêmios, que vinham nos textos gregos; eles eram compostos por informações como a vida do autor, os conceitos a serem tratados, o modo como seria discutido o assunto etc.

⁶⁸ **Tradução da autora:** Na abertura de um ciclo das lições dedicadas ao mesmo tema, Varchi começava sempre apresentando a matéria a qual pertencia o objeto da análise, declarando em vários capítulos os seus princípios, explicando os conceitos e as noções basilares, bem como a terminologia pertinente.

que Varchi fez, ao analisar as poesias a partir do método especulativo⁶⁹, como se vê na lição sobre o soneto de Michelangelo e em suas lições filosóficas da *Divina Comédia*, foi trazer à luz o valor da poesia, enquanto gênero capaz – *con parole et figure et modi di dire poetici* – de restituir a complexidade das doutrinas filosóficas⁷⁰. A respeito disso, Siekiera afirma:

La poesia che come quella dantesca si alimenta del sapere filosofico e scientifico, per il poeta e linguista, è in grado di acuire la rappresentazione dei fenomeni, in virtù della creazione di un linguaggio individualizante. Rileggendo i poeti volgari attraverso i testi dei filosofi, di Aristotile *in primis*, Benedetto Varchi pone in evidenza le potenzialità della lingua volgare sia nel restituire l'intrinseca complessità dei concetti astratti e dei fatti fisici, sia nell'assecondare il metodo apodittico del ragionamento scientifico⁷¹” (SIEKIERA, 2003, p.217-8).

Vimos aqui a definição de Filosofia feita por Benedetto Varchi, a qual estava de acordo com o que se entendia por Filosofia no Renascimento, neste período, era principalmente moral. Assim como vimos também os métodos de se conhecer algo. O motivo pelo qual não exista um consenso a respeito da existência da Filosofia no período decorre da consideração única dela como metafísica, e de fato não existiram escritos com este cunho entre os séculos XV-XVI. Portanto, faz-se necessário *favellare varchianamente* e definir o que são cada coisa, principalmente no espaço de tempo para o qual se olha. A partir de sua definição é possível afirmar que houve Filosofia no Renascimento, e mais, que Varchi era um filósofo, assim como o foi Petrarca, Maquiavel, e tantos outros.

⁶⁹ Filosofia e poesia eram, neste período do Renascimento italiano, integradas aos estudos no campo analítico.

⁷⁰ Cf. Siekiera. *I lettori di Aristotile nel Cinquecento*, pp. 215-6: *E il letterato e linguista, istituendo l'esegesi dei canti danteschi in forma di ragionamento speculativo, condotto con il metodo proprio della scienza, metteva in luce il valore della poesia come il genere capace, con i suoi mezzi formanti (<<con parole et figure et modi di dire poetici>>), di restituire la complessità delle dottrine filosofiche.*

⁷¹ **Tradução da autora:** A poesia que, assim como aquela dantesca, alimenta-se do saber filosófico e científico, para o poeta e linguista, é capaz de aguçar a representação dos fenômenos, em virtude da criação de um vocabulário individualizante. Ao reler os poetas vulgares por meio dos textos de filósofos, de Aristóteles *in primis*, Benedetto Varchi põe em evidência as potencialidades da língua vulgar tanto para restaurar a complexidade intrínseca dos conceitos abstratos e dos fatos físicos, quanto para seguir o método apodítico do raciocínio científico.

A ideia de Filosofia no Renascimento está presente no pensamento de Eugenio Garin, como expõe Filho (2013), “*Garin encontrou o que se poderia chamar de a verdadeira filosofia – no sentido de a filosofia própria, particular – do Renascimento. É ela que define o próprio “platonismo” de Garin. Sem dúvida uma filosofia mundana – mesmo quando “religiosa” -, praticada primordialmente por não-filósofos. Filosofia mesmo assim*” (p.18). Para Garin, a autêntica filosofia do Renascimento, aquela do Humanismo, nasceu de atividades *a priori* não filosóficas, porque humanas e históricas; a nova filosofia nascia do novo pensamento científico.

CONTEXTO DA OBRA

Benedetto Varchi (Florença 1503 – 1565) foi um pensador de meados do século XVI que se dedicou aos estudos humanistas (*studi umanistici*). Aos 18 anos, foi a Pisa para estudar jurisprudência e, após formar-se em Leis na Universidade de Pisa e exercitar por um breve período a profissão de notário, dedicou-se exclusivamente ao estudo das *lettere*. Isso ocorreu logo após a morte de seu pai, Sir Giovanni, porque tornou-se herdeiro de uma quantia considerável.

Assim que Benedetto Varchi se dedicou aos estudos humanistas e estabeleceu-se em Pádua, em 1537, onde frequentou os cursos de filosofia no *Studio Paduano* e, entre 1540 a 1541⁷², participou das atividades da *Accademia degli Infiammati* –fundada pelo bispo Leone Orsini –, escrevendo lições sobre os poetas vulgares, como Dante Alighieri, e sobre a lógica e a ética aristotélicas. Dedicou-se também às traduções dos textos aristotélicos do grego para o vulgar. Além dos textos de Aristóteles, traduziu o *De consolatione philosophiae*, de Boécio, e o *De beneficiis*, de Sêneca.

Benedetto foi um republicano, seguidor dos Strozzi, e exilado, em Veneza, ao lado desses, seguindo depois para Pádua e Bolonha. Em 1542, esteve em Bolonha, onde foi aluno do filósofo Boccadiferro. Em 1543, depois de um exílio em Veneza, retorna à sua cidade natal – Florença –, a serviço de Cosimo de Medici⁷³, do qual obteve o encargo de escrever a *Storia Fiorentina*⁷⁴. Em 1543, resolveu-se com o duque Cosimo di Medici, recebendo desse, em 1558)

⁷² Mais informações bibliográficas sobre Benedetto Varchi, Cf. SIEKIERA, Anna. *I lettori di Aristotele nel cinquecento: I libri e le carte di Benedetto Varchi*, in: *Studi linguistici italiani*, vol. XXXIX, p.204.

⁷³ A família Medici teve grande importância na Itália renascentista, sendo conhecida por seu prestígio econômico e social. Cosimo de Medici (1389-1464), conhecido como O Velho, foi o duque de Florença e seu governo foi considerado uma tirania. Ele baniu ou excluiu todos os seus inimigos com o Conselho dos Cem. Foi preso em 1433 e confinado por dez anos em Pádua. In: <http://www.treccani.it/enciclopedia/medici-cosimo-de-detto-il-vecchio/>.

⁷⁴ A obra *Storia Fiorentina* foi escrita a pedido de Cosimo de Medici, enquanto Varchi ainda era um membro ativo da *Accademia di Firenze*. Para escrever a história florentina, Benedetto Varchi precisou pausar todas as suas outras atividades, principalmente as lições acadêmicas. O empenho de Varchi durou cerca de vinte anos, e só foi publicado em 1721, porque o caráter jornalístico da obra, na qual havia a preocupação de encontrar fontes, não omitiu acontecimentos políticos “embaraçosos”.

a *Villa della Topaia*, e, pouco antes de morrer, em 1564, foi ordenado sacerdote. Então, quando Cosimo o chamou de volta a Florença, ele não exitou em fazer-se, de rebelde, cortesão.

Em Florença, começou a ter aulas sobre Dante na *Accademia Fiorentina*, da qual tornou-se cõsul mais tarde, em 1545. Como cõsul, foi um grande comentador de Dante e de Petrarca, além de ter escrito sobre poesia e gramática e ter se envolvido nas disputas a respeito de filologia e língua italiana. No mesmo ano, ficou encarregado de pronunciar inúmeras orações fúnebres, dentre elas a de Maria Salviati, mãe de Cosimo. Em 1549, curou a edição da *Prose della volgar lingua*, de Pietro Bembo, e, entre 1560 e 1565, compôs *L'Ercolano*, um diálogo dedicado à defesa do italiano contra as tendências áulicas que tomavam o latim ciceroniano como modelo de elegância linguística⁷⁵, e que é reconhecido como um dos mais importantes escritos de linguística do século XVI.

A *Storia fiorentina*, dividida em 16 livros e escrita de 1527 a 1538, é uma obra precisa em documentação, inspirada pelo amor da verdade, e pelo senso de realidade, de modo que obtém considerável independência de julgamento em relação aos Medici e aos louvores de Cosimo⁷⁶, assim, não hesita em condenar Clemente VII, criticar Hipólito e pronunciar palavras severas sobre Alexandre, além de nunca exagerar seus elogios ao próprio Cosimo.

Seu diálogo a respeito da língua, o *Ercolano*, coloca-se contrário a Trissino e sustenta a *fiorentinità* da língua italiana e a importância do uso, ou seja, da fala, na construção de uma língua. Escreveu também *Sonetos*, entre 1555 a 1557, dos quais dois se encontram no fac-símile de *Due Lezzioni*, Cantos carnavalescos, eclogues, versos latinos, Orações, e a comédia *La suocera*, publicado em 1569⁷⁷.

⁷⁵ Cf. SIEKIERA, Anna. Verbete *Benedetto Varchi*, in *Enciclopedia dell'Italiano* (2011), acessado em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-varchi_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-varchi_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) e visualizado em: 27/06/2017.

⁷⁶ La *Storia fiorentina* è un'opera accurata nella documentazione, ispirata all'amore della verità e al senso della realtà: notevole l'indipendenza di giudizio nei riguardi dei Medici e parche le lodi di Cosimo. In: http://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-varchi_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

⁷⁷ Cf.: Treccani, in: http://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-varchi_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

Quando eclodiu a guerra de Siena, Varchi teve medo de que seu comportamento fizesse com que Cosimo suspeitasse de um retorno às antigas tendências, ou que ele tivesse tido conhecimento de passagens da *Storia* que não o tivessem agradado. Com isso, viu-se retirado dos benefícios de S. Gavino e suas providências; mas seu infortúnio foi apenas temporário e recebeu do Duque, em 1558, o *Villa della Topaia*, em Florença, como um presente. Aos 62 anos, ele obteve a propensão de Montevarchi, mas antes que ele pudesse tomar posse, morreu repentinamente⁷⁸.

⁷⁸ Idem.

COMENTÁRIOS SOBRE OS CONCEITOS

1. AS LIÇÕES

Nas *lições*, Varchi adota o léxico e a opinião das autoridades antigas, que não se esgotam em Platão e Aristóteles, de acordo com o tema que vai tratar. No tema das *artes*, escolhe Aristóteles pois esse oferece um léxico e uma definição positiva da *arte*, enquanto Platão a vê negativamente como simulacro da realidade. Contudo, quando ele fala a respeito das qualidades do agente, vale dizer, do *artífice* (na primeira lição), que coincidem com os temas do amor e do conhecimento, é ao léxico platônico que ele recorre. Ou seja, não se trata de uma filiação filosófica, mas da apropriação decorosa dos autores, de acordo com as tópicos que recolhe.

Giorgio Vasari escreve, em sua carta-resposta a Varchi de 1547, sobre o desenho ser o fundamento das *artes* e as outras razões não passarem de fatores externos⁷⁹; ideia que vemos Varchi utilizar em sua solução para o fim do *paragone*. Assim, antes de dar continuidade à resposta dos escultores para as razões dos pintores, o autor das *lezioni* põe fim à disputa pela primazia entre as *artes*⁸⁰ do *disegno*.

No entanto, Varchi expõe que não é porque ambas as *artes* sejam a mesma que não seja possível ajuizar em qual delas há maior dificuldade – provavelmente tentando diferenciar a escultura da pintura de alguma forma, já que admira Michelangelo. O mais interessante na obra é que Varchi, seguindo os humanistas⁸¹ e Petrarca, emprega o gênero em relação a um tema laico e, para isso, ele utiliza-se da filosofia. Em seu *Divisione della filosofia*, Varchi coloca as

⁷⁹ VASARI, apud Paola Barocchi (1978).

⁸⁰ A qual será reaberta na carta que Michelangelo escreve a Varchi, após receber o libreto *Della Maggioranza delle arti*.

⁸¹ Leon Battista Alberti (*Della pittura e Della scultura*); Coluccio Salutati (*De nobilitate legum et medicine*, parte da *Disputa delle arti*); Angelo Poliziano, (*Panepistemon*); Franciscus Toletus (*Commentaria una cum quaestionibus*, in *VIII libros De physica auscultatione*); Giorgio Vasari (*Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*); Baladassare Castiglione (*Il Cortigiano*).

artes dentro do contexto da filosofia, se consideradas em sentido amplo, como ele e tantos outros letrados do Renascimento consideravam⁸²: “*La Filosofia, la quale è la cognizione di tutte le cose che sono, così umane come divine, ha per soggetto e materia sua l’ente, cioè è tutto quello che è; ed in somma tutte le cose così terrene e mortali, come celesti e sempiterne*” (p.794)⁸³. Foi a partir do século XVIII que a subordinação das *artes* em relação à filosofia mudou e elas foram feitas cada vez mais independentes, no sentido de tratados específicos – os quais ganharam força a partir do século XV – para o uso de artistas etc. Sendo criada, no mesmo século, a disciplina de estética.

A obra *Due lezioni* está dividida em duas partes: a primeira, intitulada “*Sopra Il sottoscritto sonetto di Michelagnolo Buonarroti*”⁸⁴, é uma análise de viés neoplatônico do soneto de Michelangelo Buonarroti, o qual, segundo Varchi, trata a relação do conceito platônico de *amor* com o *fazer da arte*. A primeira lição, além de um comentário acerca do soneto citado acima, praticamente linha por linha, contém também citações de 28 poesias de Michelangelo – 15 sonetos e 13 madrigais, como nos expõe Vittorio Scardamaglia⁸⁵.

A segunda lição, intitulada “*Della maggioranza delle arti*”, foi composta segundo o gênero retórico antigo da *disputatio* e traz três disputas: na primeira, Varchi estabelece uma hierarquia entre as *artes* a partir do estabelecimento do princípio intelectual que compõe as *artes* produtivas. Na segunda, passa ao tema da disputa entre pintura e escultura, afirmando ter

⁸² Como, por exemplo, no livro *Margarita Philosophica* (1504), de Gregor Reisch, no qual ele esquematiza um organograma da divisão de saberes da época. A imagem do organograma pode ser vista no link a seguir: <https://filosofiaefilosofiasnorenascimento.wordpress.com/2016/12/13/favellando-aristotelicamente/>. Acessado em 12/01/2019, às 22:14.

⁸³ In: *Opere complete di Benedetto Varchi* (1858). **Tradução da autora:** A Filosofia, a qual é a cognição de todas as coisas que são, tanto humanas como divinas, tem por assunto e matéria sua o ente, isto é, tudo aquilo que é; e, em suma, todas as coisas terrenas e mortais, como celestes e eternas.

⁸⁴ As demais aparições do título “*Sopra il sottoscritto sonetto di Michelagnolo Buonarroti*” virão abreviadas como *SSMB*.

⁸⁵ SCARDAMAGLIA (2017). *Benedetto Varchi e Michelangelo “scultore di versi”*.

ambas o mesmo princípio intelectual, ou seja, o desenho, e, portanto, são igualmente nobres. Finalmente, na terceira, dá continuidade à disputa em torno da nobreza das artes, porém agora a partir das semelhanças e dessemelhanças entre pintura e poesia. Para isso, leva a cabo sua demonstração por meio da exposição dos antigos argumentos do tema do *ut pictura poesis*, que estabelece uma analogia entre pintura e poesia, tanto nos princípios, quanto no efeito de produzir uma imagem que deleite, persuada e ensine⁸⁶.

Em princípio, as duas partes parecem desconexas entre si por tratarem de assuntos diversos, visto que a primeira lição trata de uma obra poética e a segunda de questões propriamente artísticas que tinham, porém, bases literárias bastante importantes na época de Varchi. Contudo, por se tratar de um soneto de uma figura importante do período, isto é, Michelangelo, a primeira lição legitima a questão da superioridade das artes presente na segunda lição. Ademais, as *Duas lições* aparecem como um encômio da arte.

Tal argumento aparece após a leitura atenta da segunda lição, na qual encontram-se argumentos já desenvolvidos na primeira, uma vez que a disputa final da última lição volta a ter Michelangelo como personagem principal. Sendo assim, parece possível concluir que a terceira disputa é a parte mais importante de toda a obra e que todo o movimento do texto visa este fim – qual seja estabelecer a relação entre Michelangelo e Dante a partir do mote horaciano do *ut pictura poesis*. Michelangelo, cuja excelência rivaliza com a de Dante, é para Varchi a personificação da perfeita *arte* e esse mesmo louvor será repetido pelos vários outros escritores contemporâneos a ele.

⁸⁶Conforme os princípios básicos da Retórica, os quais definem seu objetivo: *delectare, movere et docere*.

O fim da terceira oração se resume a um elogio a Dante e a Michelangelo, os quais são tidos como os mais excelentes naquilo que fizeram, Dante como poeta e pai da língua⁸⁷ italiana, e Michelangelo como o *artista por excelência* do Renascimento. Todas as partes da obra, portanto, ainda que tratem de assuntos diferentes, como dissemos, não podem ser separadas, pois formam um todo coeso cujo movimento é um encadeamento lógico do proêmio à lição final. Com isso, a terceira oração pode ser considerada a mais importante das três – o fim da oração é mais importante do que seu início, segundo Aristóteles –, visto que Varchi desenvolve as outras duas justamente para chegar a ela, e que a primeira lição tem por fim sustentar a relação entre Dante e Michelangelo.

No *DMA*, Varchi reconhece o lugar da pintura e da escultura entre as artes liberais, mas a nobreza delas, diz ele no proêmio, “*não é conhecimento fácil*”⁸⁸. A segunda lição tece uma apresentação desta nobre condição das *artes* do desenho, associando os conhecidos exemplos históricos tomados de Plínio, o velho, e outros escritores antigos a uma argumentação de caráter filosófico⁸⁹. Existem duas espécies de *artes*, umas são manuais e outras são honestas e liberais,

⁸⁷ Cf.: “Em qualquer sentido se queira tomar, a expressão comum que chama Dante de “pai da língua italiana”, bem como a outra, igualmente honrosa, de Petrarca, que o chama de *dux nostri eloquii vulgaris*, Dante Alighieri as merece verdadeiramente. Com efeito, tomou em suas mãos o dialeto florentino, ainda desataviado e grosseiro, e restituiu-o aos povos italianos como língua tão aperfeiçoada que podia servir para todos os usos literários e civis. A obra de Dante foi simplesmente gigantesca. Graças a este gênio florentino, processou-se uma revolução profunda na opinião pública peninsular, agora definitivamente convencida da capacidade estética e expressiva do vulgar florentino. Escrevendo a *Divina Commedia* para eternizar a misteriosa, plurisimbólica e fascinante figura de Beatriz, deu também à Itália a sua língua.” e “A partir de Dante a situação linguística da Itália ficou assim configurada: o latim continuou a gozar de muito prestígio ainda por alguns séculos, encaminhando-se, porém, cada vez mais, para seu fim; os dialetos continuaram sendo falados pelos diversos povos peninsulares, que, no entanto, passaram cada vez mais, a falar a língua literária florentina dos três grandes trecentistas; os literatos dos diversos países da península escreviam suas obras, cada vez mais, na língua literária florentina, mais ou menos pura, que, afinal, foi chamada italiana por ser usada literariamente em todos os países da Itália. De sorte que, com relação à língua, aconteceu à Itália o que aconteceu ao Brasil: assim como a língua italiana, historicamente, existia antes da Itália assim também a língua portuguesa, historicamente, existia antes do Brasil. (CASTAGNOLA, 1961, pp.136-7).

⁸⁸ VARCHI, p.115. “Ma perché il conoscere questa nobiltà non è cosa agevole”.

⁸⁹ O conhecimento de caráter filosófico seria aquele baseado na reflexão e construção de conceitos e ideias, a partir do uso do raciocínio em busca do saber. Cf.: VARCHI, *La divisione della filosofia* (1858), p.795: La Filosofia, la quale è la cognizione di tutte le cose che sono, così umane come divine, ha per soggetto e materia sua l’ente, cioè tutto quello che è; ed in somma tutte le cose così terrene e mortali, come celesti e sempiternelle; e perchè l’ente si

sendo a pintura e a escultura entendidas como manuais. No entanto, ainda que se utilizem das mãos, não dependem única e exclusivamente das forças do corpo e, portanto, nada impede que elas sejam colocadas junto às honestas e liberais. Segundo Varchi, aliás, as *artes* mecânicas (arquitetura, pintura e escultura), principalmente as duas últimas, têm, no desenho, a junção do esforço mental e manual, sendo esse o lugar em que o pintor é capaz de treinar sua mão com diligência e aguçá-la com a elaboração da *Ideia*⁹⁰.

As *Lezioni* de Varchi devem ser entendidas como desdobramento do movimento, que ocorre no século XVI, de assimilação definitiva do texto da *Poética*, de Aristóteles, que considera a eficácia da poesia segundo os aspectos a vários gêneros poéticos, aos quais se somam as considerações retóricas e morais da tradição horaciana. A importância e a novidade desta obra de Benedetto Varchi, no âmbito da teoria de arte do século XVI, se dá no caráter inovador de suas orações que vai além das tantas orações encomiásticas produzidas pelos humanistas e se mostra adepto ao movimento dos humanistas anteriores, encabeçado por Leon Battista Alberti, ao empregar categorias filosóficas ao discurso prescritivo das *artes* da pintura

divide primieramente in due parti, in reale ed in rationale, quinci è che la Filosofia ha due parti: la prima e più nobile, perchè tratta delle cose, si chiama reale; la seconda e manco perfetta, perchè tratta delle parole, si chiama razionale, ciò è verbale, per così dire, o vero sermocinale, ed in somma intenzionale; onde vogliono molti che questa non sia veramente parte di Filosofia, mas organo, ciò è strumento che serva alla Filosofia. **Tradução:** A Filosofia, a qual é a cognição de todas as coisas que existem, humanas ou divinas, tem por objeto e matéria o ente, ou seja, tudo aquilo que existe; e em suma [conhece] tanto todas as coisas terrenas e mortais como [as coisas] celestes e eternas. E porque o ente se divide primeiramente em duas partes, em real e racional, assim a Filosofia tem duas partes: a primeira e mais nobre, porque trata das coisas, se chama real; a segunda e imperfeita, porque trata das palavras, se chama racional, isto é, verbal, por assim dizer, ou ainda artes da palavra, e em suma intencional. Alguns querem que esta não seja verdadeiramente parte da Filosofia, mas órgão, isto é, instrumento que serve à Filosofia.

⁹⁰ O conceito de *Ideia*, presente na filosofia platônica e aristotélica, foi empregado com o significado de unidade visível na multiplicidade e tem caráter privilegiado em relação à multiplicidade, pois é considerada com frequência a essência ou a substância do que é múltiplice, podendo, algumas vezes, ser considerada o ideal ou o modelo dele. Em *Parmênides*, esta definição aparece como o ponto de vista de Platão, quando este atribuiu a Sócrates o conceito de que a *Ideia* “é a unidade visível na multiplicidade dos objetos e, por isso, também a sua espécie (*eidos*)”: “Creio que acreditas haver uma espécie única toda vez que muitas coisas te parecem, por exemplo, grandes e tu podes abrangê-las com um só olhar: parece-te então que uma única e mesma *I.* está em todas aquelas coisas e por isso julgas que o grande é uno” (*Parm.*, 132 a). Como unidade, a *Ideia*, em Platão, é o exemplar das coisas naturais: “Essas espécies estão como exemplares na natureza e as outras coisas se assemelham a elas e são imagens delas; a participação dessas outras coisas na espécie consiste apenas em serem imagens da espécie” (*Ibid.*, 132 d). (ABBAGNANO, p.525).

e da escultura, bem como da poesia – o que se vê na presente obra e em suas demais análises dos poemas dantescos e petrarquistas.

Esta hibridação entre discurso retórico-poético e filosófico, típica do humanismo, é a razão pela qual os textos de Varchi - não apenas aqueles dedicados às *artes*– sejam tão difíceis de classificar. Hoje, contudo, a importância das *Lezzioni*, na invenção de uma doutrina única para as *artes* da pintura, da escultura e da arquitetura, cujo princípio é o desenho, aparece quando pensamos os estudos de teoria de arte do período como pontapé inicial para a separação da *arte* em relação à *ciência*, e, conseqüentemente, sua independência, culminando no entendimento de *arte* como temos hoje, isto é, enquanto categoria própria de um saber específico.

A importância e a novidade desta obra de Benedetto Varchi, no âmbito da teoria de arte do século XVI, se dá no caráter inovador de suas orações que, num primeiro olhar, parecem ser mais uma das tantas orações encomiásticas produzidas pelos humanistas⁹¹. Numa leitura mais atenta e familiarizada com as questões de teoria da *arte* do período, contudo, as orações de Varchi têm como novidade o emprego de categorias filosóficas, sobretudo aristotélicas, ao discurso prescritivo das *artes* da pintura e da escultura.

2. PRIMEIRA LIÇÃO

A primeira lição é uma análise de viés neoplatônico do soneto de Michelangelo Buonarroti, o qual, segundo Varchi, trata da relação do conceito platônico de *amor* com o *fazer*

⁹¹Embora o conceito *humanismo* seja do século XIX, optamos por utilizá-lo pela falta de um melhor, isto é, menos anacrônico. “It is apt to be forgotten by students of the Renaissance that the abstract noun “humanism,” with its cognates in Latin and the modern languages, is not attested for the period of the Renaissance itself, but began to be widely used only in the early nineteenth century. It was in the latter period, under the influence of Hegel, that the modern addiction to reifying ideologies and social trends using nouns formed from -ismos, the Greek suffix indicating nouns of action or process, began to take hold.” Cf.: HANKIS, James. *Humanism, scholasticism, and Renaissance philosophy*. In: *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*.

da arte. A dificuldade de quem ama em conseguir a reciprocidade do sentimento é semelhante à dificuldade do *artista* em conseguir que a elucubração de sua obra chegue em vias de se concretizar na matéria. Mas se Varchi se aproxima da literatura neoplatônica para discursar a respeito da figura do *artista* e do conceito de *amor* (reconhecidamente neoplatônico), ele se afasta dela e aproxima-se daquela peripatética para apresentar um ponto importante da produção artística, por meio das categorias de ato e potência. Vale dizer, portanto, que não se trata de uma filiação filosófica propriamente, mas do uso decoroso dos autores conforme os assuntos que recolhe.

Seu interesse pelas *artes* do desenho não foi menor. Afinal, a primeira lição acadêmica é uma oração a propósito do soneto de Michelangelo intitulado *Non ha l'ottimo Artista alcun concetto*⁹², e a segunda, uma oração a propósito das três disputas pertencentes ao âmbito das *artes* mecânicas. Além disso, proferiu uma oração fúnebre para Michelangelo. O artífice, cuja excelência rivaliza com a de Dante, é para Varchi a personificação da perfeita *arte* e esse mesmo louvor será repetido pelos vários outros escritores contemporâneos de Varchi.

A questão central na primeira lição é a do amor, enquanto conceito platônico, e o porquê de os amantes sofrerem por um sentimento que é divino e, por natureza, bom. Concomitantemente, o porquê de os artistas não alcançarem o fim de sua arte se a matéria, como o mármore para a escultura, contém em si todas as possibilidades; assim, Varchi adentra a filosofia aristotélica do ser em potência e do ser em ato. “*E o soneto de Michelangelo nos dá a*

⁹² Varchi, proêmio da segunda lição: *Poscia che a me conviene disgiugnere questa presente materia, quasi membro dal suo capo, da quella che io trattai, ieri furono otto giorni, nella sposizione sopra il sonetto di Michelagnolo, et a voi piace di volergliela a ogni modo mandare a Roma, per intendere da lui stesso la propia verità di cotale disputa, io, non volendo non compiacervi, non posso altro fare se non pregarvi, prima, che a lui facciate fede della brevità del tempo nel quale fummo costretti io a dettarla e voi a scriverla, poi a me copia della risposta sua, affine che et egli possa scusare appo sé la presunzione et ignoranza mia, et io lodare appo tutti la cortesia e giudizio di lui. State sano.*

*resposta, pois, do mesmo modo que o ótimo artista imagina e revela a estátua escondida no mármore, o ótimo amante retira da bela face o seu máximo potencial de satisfação*⁹³.

Assim, como vemos com a análise varchiana acerca do soneto, a culpa da má arte e das penas do amor não está na matéria com que se faz a arte, nem na pessoa amada, mas naquele que, não tendo *La man ch'ubidisce all'intelletto*, e não sabendo amar, não alcança aquilo que deseja; não conquista seu fim. Com isso, podemos afirmar que a influência do neoplatonismo na teoria de arte de Benedetto Varchi aparece na esfera da retórica descritiva da beleza muito mais do que na concepção da arte e na criação artística.

Sobre o uso das filosofias platônica e aristotélica, não só da parte de Varchi, mas dos humanistas do período como um todo, Quiviger diz ainda:

The *accademici* quoted Aristotle in their discussion on the nature and composition of the soul, on the creation of natural objects, on virtue and time. From the Platonic tradition they rarely borrowed more than a few commonplaces on love and divine beauty, personified in Laura and worshipped by Petrarch. Their public exegesis of the *Canzoniere*, based on the learned doctrine expressed in poetry and on the Platonic behaviour of the poet, coincided with the aims of the *Accademia Fiorentina*: to make Tuscan the language of arts and sciences and to give a philosophical and moral formation to young Florentine nobles, thus preparing them to undertake studies at the University of Pisa⁹⁴ (Ibidem).

⁹³ Cf.: QUIVIGER, F. *Varchi and the visual arts*, 1987: “*The body of the text begins with a question: since love is by nature good, why are lovers sad and desperate? Michelangelo’s sonnet provides the answer: just as the ottimo artista imagines and reveals the statue hidden in the marble, the ottimo amante extracts from a beautiful face its full potential of pleasure; but the common sort of lover gets only pain*” (p.221).

⁹⁴ **Tradução da autora:** Os *Accademici* citaram Aristóteles em suas discussões sobre a natureza e composição da alma, sobre a criação dos objetos naturais, sobre a virtude e o tempo. Da tradição platônica eles raramente emprestaram mais do que poucos lugares comuns no amor e na beleza divina, personificados em Laura e adorados por. Sua exegese pública dos *Canzoniere*, baseada na doutrina erudita expressa na poesia e no comportamento platônico do poeta, coincidiu com os objetivos da *Accademia Fiorentina*: tornar o Toscano a língua das artes e ciências e dar uma formação filosófica moral aos jovens nobres Florentinos preparando-os, assim, para tomar os estudos na Universidade de Pisa.

Ainda sobre isso, Andreoni afirma que a mistura entre platonismo e aristotelismo em suas obras foi fonte de confusão e deixou espaço para a acusação de ecletismo contra Varchi⁹⁵. Todavia, os estudos acerca da filosofia renascentista mostram que esta coexistência era frequente, sem que isso fosse entendido como contraditório. Assim, “*podemos dizer que Varchi, aristotélico nas lições dantescas, mantém nas exposições de Petrarca o link com a tradição neoplatônica no campo da doutrina amorosa, ainda que isso não o tenha impedido de recorrer, quando necessário, às digressões sobre a filosofia aristotélica*” (ANDREONI, p.70).

E é exatamente isso que ocorre na primeira lição. Quando Varchi analisa o soneto de Michelangelo, recorre primeiro ao pensamento neoplatônico, principalmente nas suas inúmeras citações de poesias, canções e madrigais petrarquianos, mas, quando apresenta a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, bem como no desenvolvimento de sua argumentação, ele recorre ao aristotelismo. Mas essa não é a questão principal.

Tal como Varchi refere no proêmio da primeira lição, para Varchi não há nada mais universal e comum que o amor, sendo Deus o amor verdadeiro; o amor, por sua vez, é o instrumento capaz de reduzir a ato aquilo que está em potência. Aqui aparece novamente a relação entre o *amor* e a *arte*, pois, uma vez que estão em potência, todas as figuras imaginárias podem ser retiradas do mármore, e o amor é o instrumento capaz de fazer isso – o amor pela arte.

Em seguida, Varchi nos mostra que nas artes manuais só o engenho não basta, mas é necessária a exercitação. De modo que será perfeito mestre aquele que perfeitamente pode pôr em obra, com as mãos, o que perfeitamente imaginou com ao mente. Sendo assim, de um só mármore (*non ha l'artista alcun concetto, che un marmo in sè non circoscriva*) se podem tirar

⁹⁵ ANDREONI, A. *La via della dottrina*, 2012.

todas as figuras – e no mais perfeito modo que possam ser imaginadas por qualquer mestre. Não tira as figuras, porém, aquele que não possui a arte e a prática.

A ideia que tiramos da análise do soneto é a de que tanto em uma mulher, quanto em qualquer outra coisa amada, estão, em potência, a vida e a morte do amante, ou seja, todos os bens e todos os males que se possam imaginar: “*Mas quem tem a arte e é alto de engenho sabe retirar-lhe a vida; quem não a tem e é de baixo coração, não sabe, nem pode trazer para si outra (coisa) que a morte*”. (VARCHI, 1852, p.110).

Em sua comparação entre Dante e Michelangelo, Benedetto Varchi não só indica seu apreço por este, como também a importância da poesia no século XVI, a qual reaparece na terceira disputa da segunda lição. Por isso, “*Lo stretto connubio del sapere filosofico-scientifico con la poesia di Dante, che caratterizza le lettura varchiana della Commedia, affonda le radici nell’esperienza patavina, rivelando un profondo legame con la prolusione sulla Poetica del Lombardi, secondo il quale i grandi poeti sono filosofi e <<poetae sine philosophia futiles, ac nulli>>*” (SIEKIERA, 2013a, p.157). Ora, se Michelangelo se equipara à excelência de Dante e se as artes do desenho se relacionam com a poesia a partir do *ut pictura poesis*, então é legítimo que Varchi analise também o soneto de Michelangelo a partir da filosofia, mas, acima de tudo, o que ele propõe em suas *Doas lições* é legítimo e autorizado a partir das tópicos retórico-poéticas em questão em seu período. As lições podem parecer desnecessárias uma a outra e podem, até, serem lidas separadamente, mas não com a mesma força se as mantivermos juntas, porque uma apoia a outra e confirma o que foi dito e aquilo que será dito.

3. SEGUNDA LIÇÃO

A segunda lição, intitulada *Sobre a superioridade⁹⁶ das artes* (*Della maggioranza delle arti*), é composta por uma nota dedicatória a Luca Martini, um proêmio acerca dos conceitos utilizados, e três orações: a primeira questiona sobre qual seria a mais digna de todas as *artes*; a segunda, sobre qual seria a mais nobre, a pintura ou a escultura – a qual retoma a antiga disputa denominada *paragone*; e, por último, a terceira, sobre em quais coisas os pintores e poetas são semelhantes ou diferentes. As orações aqui apresentadas são feitas como disputas, antigo gênero epidítico que ganha novo fôlego dentro das discussões teológicas, primeiramente escolásticas e mais adiante, neotomistas, a partir do século XIV.

Na primeira *disputa*⁹⁷, Varchi define o grau de nobreza de cada *arte* a partir de argumentos da tradição aristotélica a fim de encontrar qual delas é a mais nobre de todas.

⁹⁶ O termo “superioridade” faz referência à *disputatio*, modalidade didática que se desenvolveu na Idade Média, mas também à prática comum aristotélica de elencar saberes hierarquicamente. Segundo João de Salisbury: “A *disputatio* se dá em torno das coisas que sejam duvidosas, apresentadas de forma contraditória ou que nos proponhamos demonstrar ou refutar de um modo ou de outro” (*Metalogicus*, II, 4).

⁹⁷ O gênero retórico da *disputatio*, ou disputa, é uma espécie de tensão dialética guiada por um mestre e divide-se em quatro momentos: 1. *Quaestio*, o problema posto pelo mestre; 2. *Respondeo*, a solução do problema; 3. *Sed contra*, a objeção à solução proposta; e 4. *Determinatio magistralis*, a solução do mestre. Este jogo verbal era composto por silogismos, no qual não podiam aparecer erros e contradições. Segundo Barthes (1975): “O material temático da *disputatio* vem da parte argumentativa da retórica aristotélica (pelos Tópicos). Comporta insolubilia, proposições muito difíceis de demonstrar, algumas impossibilia, teses que aos olhos de todos parecem impossíveis; e *sophismata*, estribilhos e paralogismos que servem à maioria das *disputationes*” (p172-3). Cf. E. Gilson, *A filosofia na idade média*, 2001; p. 492: Os dois métodos principais de ensino em todas as universidades da Idade Média eram a lição e a disputa. A lição, no sentido etmológico da palavra, que aliás conservou em inglês e alemão, consistia numa leitura e numa explicação de determinado texto, uma obra de Aristóteles para os mestres em artes, a Bíblia ou as Sentenças de Pedro Lombardo para o ensino da teologia. Foi da lição assim entendida que saíram os inúmeros comentários de toda sorte que a Idade Média nos legou e em que um pensamento, com frequência original, se dissimula sob a aparência de uma simples explicação de textos. Quanto à disputa, era uma espécie de torneio dialético que se desenrolava sob a presidência e a responsabilidade de um ou vários mestres. Tendo sido feita uma pergunta, cada um sustentava a solução a favor ou contra por meio dos argumentos que lhe pareciam mais convincentes; após uma ou várias jornadas desse exercício, um mestre reunia, ordenava os argumentos a favor ou contra e determinava a solução. Algumas disputas ocorriam regularmente no fim de cada semana ou de cada quinzena, e os mestres cujo ensino elas completavam tinham o cuidado de escolher, para essas ocasiões, temas ordenados cujo conjunto pudesse constituir um todo, daí vieram as *Quaestiones disputatae*, tão abundantes na Idade Média. Outras disputas, ao contrário, só ocorriam uma ou duas vezes por ano, na época da Páscoa ou do Natal, e tinham por objeto temas quaisquer. São as atas dessas disputas que formam as *Quaestiones quodlibetales*, como as de santo Tomás ou de Guilherme de Ockham.

Primeiramente define o que é a *arte* a partir do que Aristóteles considera em sua *Ética*, isto é, um hábito intelectual com certa razão⁹⁸. Todavia, Varchi amplia a definição anterior ao considerar a *arte* um “*hábito factível, com certa razão, daquelas coisas que não são necessárias, ou seja, cujo princípio não está nas coisas que são feitas, mas em quem as faz, ou seja, o artífice*” (VARCHI, 1858, p.15). Uma vez que a nobreza, a dignidade e a utilidade dependem da quantidade de operação mental e manual exigida em cada uma das *artes*, Varchi coloca a pintura e a escultura ao fim da hierarquia encabeçada pela medicina, seguida pela arquitetura e logo após a poesia.

Na segunda *disputa*, Varchi apresenta o *paragone* entre a pintura e a escultura para saber qual das duas é a mais nobre. Para isso, elenca de forma dialética os argumentos dos pintores e escultores, presentes nas cartas⁹⁹ destinadas a eles, para caracterizá-las, ao final, como acidentes¹⁰⁰ que não alteram a nobreza das *artes*.

A terceira e última *disputa* trata das semelhanças e diferenças entre poetas e pintores. Aqui desenvolve os argumentos tradicionais associados ao mote horaciano do *ut pictura poesis*,

⁹⁸ A razão aqui aparece em Aristóteles como uma faculdade humana, uma qualidade mental, que distingue os homens dos animais. A definição é seguida por Varchi, o qual se apoia em sua *Ética*, especialmente no livro VI – o qual se detém na questão das *artes*. No neoplatonismo, por sua vez, a razão é subordinada ao intelecto, o qual é considerado superior à razão por ser dotado de caráter intuitivo (ou imediato), e isso o transforma na verdadeira visão da realidade. Aqui, portanto, a razão aparece como a função formadora e plasmadora do intelecto. Quanto à frase aristotélica citada por Benedetto Varchi, Cf.: ANGIONI, L. (2011): Dado que a arte de edificar é certa técnica e, precisamente, certa habilitação racional para produzir, e dado que não há técnica alguma que não seja habilitação racional para produzir, e não há nenhuma habilitação desse tipo que não seja técnica, equivalem ao mesmo “técnica” e “habilitação para produzir por raciocínio verdadeiro” [1140a6].

⁹⁹ Benedetto Varchi manteve correspondência com nomes importantes da arte florentina, dentro do campo da pintura e da escultura, foram eles: Giorgio Vasari, Agnolo Bronzino e Jacopo Pontormo; os escultores Giovanni Battista del Tasso, Francesco Sangallo, Niccolò Tribolo, Benvenuto Cellini; e o pintor e escultor Michelangelo Buonarroti. As cartas encontram-se ao final do fac-símile, de 1549, juntamente com dois sonetos feitos por Varchi ao M. Lorenzo Lenzi e ao M. Bartolomeo Bettini. Cf.: VARCHI, B. *Dve lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara vn sonetto di Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sai piu nobile arte la Scultura, o la Pittura, con vna lettera d'esso Michelgnolo, & piu altri Eccellentiss. Pittori, et Scultori, sopra la Quistione sopradetta.* (pp.120-153). Digitalizado em 2011 pelo Internet Archive com fundos da Research Library, The Getty Research Institute.

¹⁰⁰ Este conceito aristotélico é chave na demonstração de Varchi de que ambas as artes, pintura e escultura, são iguais quanto ao engenho e arte exigida do artista, assim como na demonstração de que ambas nascem do desenho, o qual tem a primazia sobre elas, assim como sobre a arquitetura. As artes se distinguem apenas nos acidentes (e apenas a estes os artistas atentam), quanto à doutrina, que é a do desenho, elas são a mesma.

que estabelece uma analogia imitativa entre estas duas *artes*. A segunda *lezione* se conclui com a afirmação da superioridade da poesia em relação à pintura na hierarquia das *artes*, uma vez que ela não pode ser chamada, propriamente, de factível, pois sua melhor parte encontra-se no intelecto do poeta. Varchi utiliza melhor o *ut pictura poesis* quando resolve o *paragone*.

3.1.Proêmio

O movimento argumentativo do proêmio é diferente do das demais orações. Isso porque neste ele vai do geral ao particular, para ir do particular ao geral em seguida, como na disputa segunda, por exemplo, na qual ele começa recrutando a opinião dos pintores e escultores para chegar à dissolução da disputa. Primeiro ele nos apresenta a definição aristotélica de todas as coisas existentes no Universo, as *eternas* e as *corruptíveis*; em seguida, ele reparte as *corruptíveis* em *naturais* e *artificiais*. A finalidade disso é mostrar a importância de cada uma para os homens, bem como mostrar a hierarquia presente entre ambas no quadro de saberes filosóficos da época.

Em seguida ele as organiza a partir do grau de dignidade e perfeição de cada uma. As coisas eternas estão no topo da hierarquia, seguida daquelas coisas naturais e, por fim, das artificiais. Mas, como ele mesmo diz, embora as artificiais estejam abaixo das demais, nem por isso elas deixam de ter sua importância, pois “*arrecadam não só muito e grandioso prazer, como muita e grande utilidade à vida mortal, a qual sem a arte não apenas não pode viver comodamente, como ainda nem viver*” (VARCHI, p.115).

Varchi segue *favellando aristotelicamente* e define as coisas eternas como sendo aquelas que não têm começo e nem fim e, por isso, não têm causa eficiente, ou quem as fizesse, as quais são chamadas de celestes, divinas e imortais. As corruptíveis, por sua vez, são aquelas que têm começo e fim, e, portanto, causa eficiente, ou quem as fizesse. E estas, como mostra, são de

duas maneiras: a.) *naturais, humanas e decadentes*, ou seja, produtos de Deus mediante a natureza; e b.) *artificiais ou manuais*, ou seja, produtos do homem mediante as *artes*.

Em seguida, Varchi diferencia a *arte* da *ciência* com base no pensamento aristotélico presente na obra *Ética a Nicômaco*. Para isso, ele divide a alma humana (*razão*) em *razão particular*, ou *cogitativa*, e *razão universal*, a fim de apresentar os cinco hábitos do intelecto¹⁰¹. A *cogitativa* não é única do homem, estando presente também nos outros animais, já a *universal* se faz presente apenas no homem e se divide em duas: em *razão superior*, isto é, no intelecto especulativo ou contemplativo; e na *razão inferior*, isto é, no intelecto prático ou ativo.

A noção de *arte* herdada da Idade Média pelo século XVI não se afastou da noção aristotélica de *techné*¹⁰² enquanto *recta ratio factibilium*, como expõe Étienne Gilson, em seu *Introdução às artes do belo*, e representa a regra da boa maneira de produzir ou fabricar, dividida em uma parte cognitiva e uma parte manual, ou prática. Segundo Nascimento, “*esta definição de arte, que a associa ao conhecimento e que lhe permite ser chamada de ciência, aplica-se genericamente à definição do escopo da tratadística da arte do século XVI*” (NASCIMENTO, 2013, p.59). Mais ainda, o *recta ratio factibilium* associa as três partes da *arte* propriamente dita, ou seja, as regras, o artista – capaz de pôr em prática os preceitos e realizar o fim da *arte* –, e as obras enquanto produtos desta operação.

A razão superior é composta por três hábitos contemplativos: o *intelecto*, a *sabedoria* e a *ciência*. Segundo Varchi, o intelecto é a cognição dos primeiros princípios, a sabedoria compreende os outros dois, mas é diversa deles, e a *ciência* “*não é outra coisa senão a cognição das coisas universais e necessárias e conseqüentemente eternas, mediante a demonstração*”

¹⁰¹ O movimento argumentativo da divisão da alma e dos cinco hábitos do intelecto é quase uma cópia do texto aristotélico.

¹⁰² O termo *techné* é traduzido como *arte*, todavia, não podemos confundir-lo com a noção de arte que temos hoje em dia. Por *techné* entende-se a habilidade de fazer algo, de se produzir uma obra – desde que entendamos que não são obras de arte no atual sentido; *techné*, portanto, é um saber fazer.

(p.12). O fim da razão inferior não é, como na superior, entender e conhecer, mas fazer e operar, e nela estão dois hábitos práticos: o *agível*¹⁰³, no qual está a prudência – a melhor de todas as virtudes mortais; e o factível, no qual se encontram todas as *artes*.

Aqui podemos perceber o ritmo da obra, isto é, Varchi a todo momento busca comparações e pequenas disputas entre as definições que ele nos apresenta – coisas eternas e não eternas; *arte* e *ciência*; hábitos especulativos e práticos, etc. Segundo ele, assim como nos três hábitos especulativos o primeiro e mais nobre é o do intelecto, nos dois hábitos práticos o factível é o último e menos digno. Após definir todas as coisas do universo, organizá-las a partir de certos parâmetros, e definir o que é *arte* e o que é *ciência*, o humanista pôde prosseguir às orações.

Antes de prosseguir à primeira disputa, isto é, acerca da *arte* mais digna de todas, é válido mencionar a preocupação que Varchi tem com a definição dos conceitos, motivo pelo qual ele não termina seu proêmio sem antes declarar os termos principais, como ele mesmo diz: “*E como em qualquer disputa se deve, em primeiro lugar, a fim de fugir do equívoco e da confusão dos nomes, declarar os termos principais*” (p.11). Esta preocupação se faz presente em outras de suas obras, afinal, ela pressupõe seu método, como vemos em sua obra anterior *Divisione della filosofia*, e em seu apêndice *Del metodo*. Assim sendo, ele se apoia no léxico aristotélico para seguir suas lições.

3.2. Disputa primeira: Qual a mais nobre das artes?

Passemos agora à disputa primeira, a qual se inicia com a seguinte sentença “*ainda que possamos dizer em pouquíssimas palavras a nossa opinião, não por menos, querendo nós*

¹⁰³ Benedetto Varchi utiliza os termos *agibile* e *fattibile* para designar os dois hábitos práticos presentes na razão inferior. Devido à dificuldade em encontrar termos próximos em português, para o termo *agibile*, optei por criar o neologismo *agível* e manter proximidade ao texto original, bem como o uso do termo *factível*, presente em nossa língua.

proceder de modo filosófico e ser compreendido por todos, faz-se necessário declarar, antes, o que é arte; em seguida, de que modo e por que coisa se conhece quando uma arte é mais ou menos nobre do que outra” (p.15). Assim, portanto, há um reforço do que foi dito no parágrafo acima, sobre a preocupação de Varchi com os termos primeiros. Há também a constante afirmação de que se trata de uma obra filosófica, e isso pode ser mostrado não apenas pelo embasamento em filósofos, mas acima de tudo pelo seu método.

Quando ele diz “*e ser compreendido por todos*”, demarca um importante movimento dos intelectuais da época, inclusive dele próprio, no uso da língua vulgar, a italiana no caso. Houve um interesse muito grande por parte dos humanistas de criar uma identidade que fosse além da ideia de simples retorno aos clássicos – como cópia – e de reafirmar o Renascimento como um período inovador, ou um novo ciclo se pensarmos na cosmologia antiga. O retorno aos clássicos derivou não só pela proximidade destes ao início de tudo – o período áureo –, mas também pelo tempo ser um fator de autoridade.

Desse modo, o início da primeira disputa se dá com a definição do que é *arte*; primeiro com a definição aristotélica de *techné*, isto é, de “*hábito intelectual, que se faz com certa e verdadeira razão*” (Ibidem), e depois a de Varchi, o qual, com o intuito de abrir e explicar mais amplamente a definição anterior, entende *arte* como “*hábito factível, com verdadeira razão, daquelas coisas que não são necessárias, cujo princípio não está nas coisas que são feitas, mas em quem as faz* (isto é, no artífice)”. A *arte* se faz com certa e verdadeira razão porque todas as artes são infalíveis¹⁰⁴; “*daquelas coisas que não são necessárias*” (p.6), porque podem tanto ser como não ser; e quanto ao que ele diz sobre o princípio não estar nas coisas que são feitas,

¹⁰⁴ VARCHI, p.56 desta tradução: “*Se diz ‘com verdadeira razão’ por duas razões: primeira, porque todas as artes são infalíveis, isto é, não erram nunca e conseguem sempre seu entendimento e seu fim; depois, porque mediante aquelas palavras exclui e observa com a qual as aranhas tecem suas maravilhosas teias, e as andorinhas e outros animais fazem o ninho, e muitas outras coisas, as quais parecem bem feitas artificialmente, mas na verdade não são, porque, não sendo feitas pela razão mas pelo instinto natural, não podem ser chamadas verdadeiramente de arte*”.

mas em quem as faz, refere-se à diferença entre as coisas artificiais e naturais, visto que as que são naturais apresentam sempre o princípio em si mesmas, e as artificiais em outros, ou seja, no artífice.

Mas o nome *arte* pode ser entendido de dois modos: *propriamente* e *comumente*. Propriamente quando difere da *ciência* e de todos os outros hábitos intelectivos; comumente quando tomada em mais modos, pois às vezes todas as *ciências* são chamadas de *artes*. Ao que Varchi acrescenta: “*algumas vezes se toma não por todas as ciências, mas somente pelas ciências práticas*” (p.12). Portanto, os conceitos de *arte* e *ciência* são comumente intercambiáveis, embora cada um tenha uma definição própria.

Depois de definir o que é *arte*, ele passa às diferenças e semelhanças que esta tem com a *ciência*. Com isso mostra *de que modo* se dá a nobreza de uma determinada *arte* em relação a outra (ou às demais). Sendo assim, a diferença principal entre *arte* e *ciência* se encontra no modo pelo qual se dá a nobreza de cada uma. A nobreza da *ciência* se dá de dois modos, por seu objeto e pela certeza da demonstração; já a da *arte* se dá pelo seu fim¹⁰⁵. Esta diferença

¹⁰⁵ Cf.: VARCHI. *Duas lições*, p.8: E assim, tendo visto a primeira coisa proposta por nós, isto é, o que é a arte e em que ela difere de todas as outras coisas que não são arte, passaremos à segunda, isto é, de que modo e a partir de que coisa se deva conhecer a nobreza de cada arte. Ao que dizemos que, assim como a nobreza das ciências são conhecidas por duas coisas, pelo seus argumentos e pela certeza da demonstração – de modo que aquela ciência, a qual é mais certa, ou tem a matéria mais digna, é mais nobre, visto que se observa principalmente a dignidade da matéria, daquele modo e pelas razões que declaramos na primeira lição nossa sobre a Alma ; crêem alguns que do mesmo modo conhece-se a nobreza das artes. O que é coisa muito falsa, uma vez que o argumento da arte é muito diverso daquele das ciências, porque desse não se experimenta ou se demonstra propriedade ou paixão alguma, como sabem os conhecedores. Dizemos, portanto, que nas artes deve-se buscar e considerar principalmente o fim, e de acordo com o fim mais ou menos digno, a arte será mais ou menos nobre: uma vez que, como cada ciência retira sua unidade de sua matéria, isto é, é uma única e distinta de todas as outras, pois sua matéria é única e distinta da de todas as outras, assim cada arte retira sua unidade não de sua matéria, mas de seu fim, isto é, é uma única e distinta de todas as outras por ter um fim único e distinto do de todas as outras. Donde quem quer conhecer quando uma arte é ou não mais ou menos nobre do que qualquer outra, deve considerar em primeiro lugar não o argumento, como nas ciências, mas o seu fim, e em segundo lugar o argumento, como nas ciências a certeza. E toda vez que o fim for mais nobre, a arte sem dúvida alguma será mais digna; e o mesmo que ocorre nas ciências ocorre também nas artes, isto é, que algumas podem ser mais nobres tanto no que diz respeito ao fim quanto ao que diz respeito à matéria, e essas são as mais nobres; algumas apenas quanto ao fim, e algumas apenas quanto ao argumento. Mas aquelas que têm o fim mais nobre, sempre são mais nobres, porque o fim deve ser considerado <principalmente>, quanto no que diz respeito à nobreza, e o argumento em consequência. E porém devemos saber que o fim de cada

ocorre porque o objeto de uma é muito diferente do da outra, visto que a *arte* não prova e nem demonstra propriedade ou paixão alguma.

Se o fim de uma *arte* é mais ou menos digno, assim ela será mais ou menos nobre. Enquanto as *ciências* se diferenciam entre si pelo seu objeto distinto e único, as *artes* se distinguem pelo seu fim, o qual é único e distinto do de todas as outras. Assim, quando se deseja descobrir se uma *arte* é mais digna do que outra, deve-se principalmente considerar seu fim e só então seu objeto. Disso conclui-se que tudo o que se faz em todas as *artes* por todos os artífices é em vista de seu fim. Em seguida, fala sobre o modo como se fazem e se ordenam todas as *artes*, que são três: *resolutivo*, *compositivo* e *definitivo*¹⁰⁶.

Existem três divisões da *arte*, as que foram encontradas¹⁰⁷ por necessidade, as que o foram por utilidade, e as que o foram por deleite; há ainda aquelas encontradas em parte pelos homens engenhosos, em parte pelos homens pobres como forma de sustento. Dentre as *artes*, estão as denominadas liberais, entendidas como dignas dos homens¹⁰⁸; e as que não são liberais, porque os servos as podiam exercitar. Às *artes* liberais podem-se acrescentar a medicina e a *ciência* de leis, sendo que nada impede que dentre essas se coloquem a escultura e a pintura, porque mesmo utilizando as mãos, não dependem principalmente das forças do corpo.

Há ainda aquelas que consistem somente no contemplar, como a física, a astrologia e todas as outras que são verdadeiramente *ciências*; e algumas no fazer, as quais são de duas maneiras: as factíveis, que apresentam uma obra como fim, no caso da arquitetura, por exemplo, onde após a edificação tem-se o edifício; e aquelas que não apresentam uma obra como fim, no

arte é apenas um (e não mais que um), porque qualquer arte é apenas uma (e não mais que uma) e toma esta unidade, como foi dito acima, da unidade de seu fim.

¹⁰⁶ VARCHI. *Del metodo*. In: Opere complete di Benedetto Varchi (1858).

¹⁰⁷ Encontrada porque já está presente na natureza, remetendo ao realismo antigo.

¹⁰⁸ As artes liberais apresentadas por Varchi são a junção do trivium (lógica, gramática e retórica) e do quadrivium (aritmética, música, geometria e astronomia), as quais fizeram parte da metodologia de ensino medieval.

caso do cavalgar, cuja operação se dá de tal maneira que ao final não resta obra alguma, as quais foram chamadas por alguns de *ativas*¹⁰⁹. Além dessas há também aquelas que sempre alcançam seu fim, podendo chamar certas; e as que não o alcançam sempre, como a medicina, a retórica e outras similares, podendo chamar conjecturais.

Voltando à disputa principal, qual a mais nobre de todas as *artes*, a medicina foi por ele considerada a mais digna e nobre de todas as *artes*, porque tem o fim mais nobre e digno, o qual é ou conservar a saúde onde ela já existe, ou induzi-la onde ela falta. Como a nobreza de uma *arte* é medida primeiro pelo fim e depois pelo objeto, a esta nobreza pode-se acrescentar uma outra, a qual avança de longe e ultrapassa todas as outras *artes*, pois a medicina tem o homem como seu objeto, infinitamente mais perfeito do que todas as coisas mortais¹¹⁰. Apesar disso, é inferior a muitas outras *artes* devido ao fato de que o médico não vence e nem imita a natureza, mas é seu ministro, ou seja, ele não induz e nem conserva a saúde, mas a natureza mediante a *arte* e seu trabalho. Depois da medicina, para Varchi, a mais nobre de todas as *artes* é a arquitetura, a qual pela nobreza de seu fim, pela dignidade de seu objeto, e por tantas outras coisas que nela se busca saber, precede todas as outras. E assim como o médico recorre à filosofia, o arquiteto deve recorrer à geometria.

E se alguns se perguntassem por que a medicina é mais nobre do que a arquitetura se o médico é apenas ministro da natureza enquanto o arquiteto a supera, ele responderia que isso decorre da nobreza e do fim da medicina. E, ainda que a arquitetura também conserve a saúde, além de sua magnificência e ornamento, ela não o faz do mesmo modo e nem a introduz onde ela é ausente. Ademais, “*ao médico é necessário o conhecimento de muito mais coisas, visto*

¹⁰⁹*Agível e ativa*: o que para Varchi não é verdade, visto que nenhuma *arte* pode ser verdadeiramente chamada de ativa senão a prudência, tomada como generalização das virtudes em seu *Divisione della filosofia*.

¹¹⁰Isso é retomado do próêmio da primeira lição, quando Varchi fala a respeito daqueles homens que preferem ter características de outros animais, como o voo, por exemplo, e não enxergam que o homem é perfeito por si.

que todas as partes do corpo têm diversas virtudes e operações (...), enquanto as partes dos edifícios não têm operação alguma, não sendo animadas.” (p.120).

Em relação à escultura e à pintura, pode-se dizer que a arquitetura está acima da escultura, que compreende também a pintura, visto que ambas são feitas para adornar os edifícios e não o contrário, exceto quando por conta da religião. Com isso Varchi finaliza a primeira disputa e conclui que a medicina é a mais nobre de todas as *artes*, tanto pelo seu fim quanto por seu objeto; em seguida, ao contrário do que alguns poderiam pensar, não está a pintura e a escultura, mas a arquitetura que não depende dessas e tem maior utilidade.

Antes de avançar para a segunda lição, Varchi crê ser necessário recitar algumas coisas pertencentes a *arte*, como *ser* próprio a cada uma a imitação da natureza conforme possível, e que todas têm sempre quatro causas: a material, a formal, a eficiente e a final¹¹¹. A material é aquela com o que se faz, por exemplo o bronze de uma estátua; a formal é aquela com a qual se distingue uma coisa da outra, porque a sua forma, e não outra, faz com que aquele bronze seja homem e não cavalo; a eficiente é quem a faz, isto é, o artífice; a final é o motivo pelo qual se faz, que convida e força o artífice a fazê-la, a qual pode ser o desejo de glória. A causa final é a mais nobre de todas as outras, pois essas servem a ela, “*visto que todas as coisas que operam, tanto naturalmente quanto voluntariamente, operam pelo fim.*” (p.121).

Por fim, ele diferencia mais uma vez a *arte* da *ciência*, mas também da *virtude*. Mas primeiro ele diz que as *artes*, assim como as *ciências*, especulam, o que se dá de modo diverso em cada uma. Depois ele as diferencia, pois é possível que alguém seja bom mestre em alguma das *artes* sem conhecer nenhuma outra, ao passo que o mesmo não ocorre com a *ciência*, que tem certa conveniência e comunhão entre si – não havendo o conhecimento de todas, que haja pelo menos da maior parte das *ciências*. A diferença com a *virtude* está em que aquelas coisas

¹¹¹As quatro causas materiais presentes na bibliografia aristotélica.

feitas a partir da *arte* têm seu bem e utilidade nelas mesmas, bastando que o artífice as faça, mesmo que não seja de maneira excelente. Mas, as coisas feitas pelos virtuosos, se não forem virtuosamente realizadas e no modo que devem¹¹² ser feitas, não podem ser chamadas de virtude. Semelhantemente, tanto as *artes* quanto as virtudes se preparam com o exercício e com o fazer muito, já que são hábitos.

Para se alcançar a perfeição nas *artes* é necessário tempo e estudo e, por isso se busca não apenas a doutrina, isto é, a cognição universal das coisas pertencentes a essa *arte*, mas ainda o uso e a exercitação, “*porque como a doutrina acura ou aguça a mente, assim a exercitação faz perfeita a mão, na qual se busca não menos tempo que estudo*”(p.122). Ainda sobre isso, ele diz “*a arte é um agregado ou raciocínio de muitas regras e ensinamentos gerais que se endereçam a qualquer uso e utilidade da vida humana*” (Ibidem). A teoria não existe sem a prática e vice-versa: “*e sempre que lhes faltar uma ou outra, a arte faltará necessariamente.*” (p.122), por isso diz-se que a *arte* tem duas pernas, a razão e a experiência.

Foi dito no início que as *artes* são infalíveis pois nenhum hábito pode errar e, um pouco mais à frente, que existem aquelas, como a retórica e a medicina, que não realizam sempre seu fim, o que pode soar contraditório se não considerarmos o erro como defeito de quem a opera¹¹³, mas da *arte* mesma. Outra possível dúvida surge quanto ao fato de as *artes* serem inferiores à natureza, ao mesmo tempo em que a arquitetura a vence. Ao que Varchi responde, a arquitetura é capaz de fazer coisas que a natureza não pode, visto que esta opera somente de um modo. Contudo, a vence com as próprias armas desta, ao retirar da natureza sua matéria e seu objeto, de modo que a arquitetura e todas as outras *artes* existem depois da natureza.

¹¹²“No modo que *devem* ser feitas” retoma as *prescrições* presentes nos tratados antigos acerca das virtudes, assim como aqueles que surgiram no século XV a respeito das *artes*: para se alcançar X, é preciso se fazer Y.

¹¹³Sobre a questão de o erro estar em quem opera a *arte* e não nela mesma, cf. *A República*, Livro II.

Para concluir a presente lição, portanto, Varchi retoma a questão de saber do artífice deve ter maior obrigação, se é com a natureza ou se é com a *arte*, e a responde com um excerto da *Poética*, de Horácio, que diz que uma não pode ser excelente sem a outra; ou seja, um excelente artífice precisa das duas. Assim, “*um excelentíssimo poeta ou orador tem maior obrigação com a arte do que a natureza, embora não alcance a perfeição sem ambas*” (p.30). Por último, ele apresenta o questionamento acerca da *arte* e da experiência se perguntando qual das duas pode mais. Com isso apresenta a diferença entre uma e outra, que são duas: quanto ao conhecer, a experiência conhece apenas os particulares e a *arte* os universais; e quanto ao operar, que se dá de duas maneiras: quanto ao modo de operar, e nisso não diferem pois são manejadas em torno de coisas particulares; ou quanto à eficácia ou benefício do operar, e nisso diferem, porque o *experiente* opera com maior certeza, e, por isso, beneficia mais, ou erra menos, conhecendo o singular por si e o universal por acidente.

Donde para resolver tal disputa, diz-se que as *artes* são entendidas daqueles dois modos, propriamente, quando diferem de todas as *ciências*, ou geralmente, quando se entende pelo conhecimento de algo, o que também se dá de dois modos: qualquer *ciência* (*arte* de um modo geral) se apreende ou por inspiração, ou pela *ciência* apreendida, e essa de dois modos, porque se apreende ou mediante a experiência (invenção), ou mediante a doutrina, quando ensinada por outro; o que pode ser considerado de dois modos, ao buscar a experiência naquele que a ensina, ou seja, enquanto ela é adquirida, ou depois de ser adquirida, e aí se busca a experiência. Do que entendemos que não se faz artífice com uma ou outra, muito menos sem ambas, mas com as duas pernas que a *arte* tem.

3.3. Disputa segunda: Qual das duas é mais nobre, a pintura ou a poesia?

O movimento da segunda lição difere daquele presente no próêmio e na primeira, isso porque Varchi começa sua obra indo dos universais aos particulares, ao passar dos conceitos e de todas as coisas presentes no universo para as opiniões comuns acerca da *arte* e da *ciência*, e, agora, ele vai dos particulares aos universais, ao passar da opinião dos pintores e escultores, incluindo também as autoridades do assunto – Baldassare Catiglione e Leon Battista Alberti, para citar alguns – até chegar em um conhecimento organizado e único acerca da disputa entre essas duas *artes*. Se transformássemos o tema desta lição em apenas uma sentença seria: A prescrição é a prova da existência de uma ordenação racional responsável por sustentar a própria operação do artífice, a qual não se resume a sua obra final.

A diferença e desavença entre pintura e escultura foi um assunto comum à sua época, o qual preocupou não apenas os próprios artífices, os quais tinham o interesse de autorizar a própria *arte* além do fazê-la, como também os intelectuais renascentistas. Assim, Varchi abre a segunda disputa com o seguinte excerto, “*crendo muitos e afirmando que a escultura seja mais nobre que a pintura, e muitos ao contrário afirmando e crendo que a pintura seja mais nobre do que a escultura, qualquer um alegando em prol e à favor de sua parte várias razões e diversas autoridades*” (p.33), mostrando, com isso, que os artífices com os quais manteve correspondência a fim de saber a opinião de cada um sobre qual seria melhor entre as duas, defendem seus respectivos ofícios, como era de se esperar.

O intuito desta lição, segundo aparece em seu título, é o de descobrir qual das duas seja mais nobre, a pintura ou a escultura. Ele aqui se intitula filósofo, ou seja, amante da verdade, para poder dizer livremente o pouco que diz entender¹¹⁴. Para isso, ele se remete em tudo e por

¹¹⁴ Recurso retórico da modéstia afetada.

tudo ao juízo de quem é perfeito tanto em uma quanto na outra, ou seja, Michelangelo, como vemos a seguir: “*Mas bem penso que como filósofo, isto é, amante da verdade, seja legítimo a mim dizer livremente aquele pouco que entendo, remetendo-me em tudo e por tudo ao juízo de quem é perfeito em uma e outra, isto é, Michelangelo*” (p.33). Aqui existe o exercício da modéstia afetada¹¹⁵, elemento retórico comum ao discurso da época, mas também a autorização de sua fala a partir da filosofia, a qual busca a verdade, e da figura de Michelangelo, o qual era tido como um segundo Apeles por seus contemporâneos. A figura de Michelangelo, portanto, é vista em várias passagens das três orações dedicadas à disputa das *artes*, nas quais ele aparece como “*a autoridade a legitimar a inclusão da pintura e da escultura entre as artes liberais, a arbitrar a disputa entre a pintura e escultura e, finalmente, a revalidar o parentesco entre poesia e pintura*” (NASCIMENTO, 2014, p.254).

E como ele não deseja outra coisa senão encontrar estritamente a verdade, começa se apoiando nas figuras de autoridade, e segue depois para as razões que escutou ou leu. Isso porque todas as coisas duvidosas podem ser provadas de dois modos, ou por autoridade ou pela razão. Assim, Varchi começa atribuindo os argumentos daqueles que defendem a soberania da pintura sobre a escultura, a resposta daqueles que defendem a soberania da escultura e, por fim, sua conclusão a respeito do assunto. Como dissemos, cada um vai em favor de sua própria *arte*. O importante de se notar, no entanto, está em sua preocupação em saber a opinião dos artífices. Disso se percebe também a mudança que aos poucos foi estabelecida em relação à valorização da figura do artífice, bem como das *artes* mecânicas, até chegar ao conceito de *arte* e *artista* que hoje conhecemos.

Sabendo que para cada um deva-se crer em sua arte, escrevi e tinha as opiniões e julgamentos de quase todos os escultores e pintores mais excelentes que se encontram hoje em Florença (...) E em verdade eu retirei de suas opiniões não

¹¹⁵ *Capitatio benevolentia*: exórdio, isto é, alguém que se posiciona decorosamente.

menos úteis que agradáveis, vendo-os não menos entendidos que engenhosos, e que não apenas a talhadeira ou o pincel são bem operados por eles, mas também a pena, seguindo seu Mestre¹¹⁶ em uma e outra arte (p.33).

Os nomes dos artistas não são mencionados na disputa, mas, como o próprio Varchi diz, os argumentos referem-se às opiniões dos artistas mais destacados de Florença, com os quais manteve uma correspondência epistolar a respeito do tema¹¹⁷. Estes artistas são os pintores Giorgio Vasari, Agnolo Bronzino e Jacopo Pontormo; os escultores Giovanni Battista del Tasso, Francesco Sangallo, Niccolò Tribolo, Benvenuto Cellini; e o pintor e escultor Michelangelo Buonarroti. Varchi cita também as opiniões de autoridades reconhecidas, como é o caso de Baldassare Castiglione e de Leon Battista Alberti, que elegem a pintura como *arte* mais digna que a escultura. Sua argumentação, porém, como ele próprio diz, afasta-se da opinião das autoridades e segue a razão¹¹⁸. A única opinião autorizada que ele diz seguir é a de Michelangelo, porque sendo o mais excelente dos desenhadores, é perfeito tanto na pintura, quanto na escultura¹¹⁹. A elevação da opinião de Michelangelo à condição de doutrina não ocorre apenas nos escritos de Varchi; encontra-se a mesma situação no tratado da *Pintura Antiga*, do português Francisco de Holanda¹²⁰, no qual o pintor surge como uma *dramatis personae* responsável mais por autorizar as posições de Holanda do que as suas mesmas¹²¹, assim como nas *Vite*, de Giorgio Vasari.

¹¹⁶ Quem ele chama de Mestre é Michelangelo Buonarroti.

¹¹⁷ SIEKIERA, Anna. L'identità linguistica del Vasari artifice I. Due lezioni di Benedetto Varchi alla vigilia della prima edizione delle Vite, p. 115.

¹¹⁸ Cf. Varchi, p.33. No início da segunda disputa, Varchi escreve que é possível provar as coisas duvidosas de dois modos: autoridade ou razão; de modo que ele começa com a autoridade e depois com as razões.

¹¹⁹ DUNDAS, Judith. The *Paragone* and the Art of Michelangelo in *Sixteenth Century Journal*, XXI. No. 1, 1990 p.87.

¹²⁰ HOLANDA, Francisco. *Da Pintura Antiga*, org. Angel Gonzalez Garcia, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

¹²¹ NASCIMENTO, C., (A), p.57.

A opinião dos pintores foi reduzida a sete argumentos: 1. Maior dignidade e reconhecimento da pintura; 2. A universalidade da pintura; 3. A capacidade de fazer mais coisas e melhor; 4. A dificuldade da pintura, que exige maior engenho¹²²; 5. Magnificência e ornamento; 6. Comodidade e utilidade, e esta em relação às *ciências* também; e 7. Beleza¹²³ das cores e deleite. Os argumentos dos escultores reduziram-se a três: 1. A antiguidade da escultura em relação à pintura; 2. A maior durabilidade; e 3. A veracidade da escultura em relação à natureza.

Para entender cada um dos argumentos, é importante alertar que todos devem ser entendidos no âmbito do gênero do encômio/vitupério, ou seja, no âmbito da definição retórica do epidítico, e dentro desta, a *disputatio*. Trata-se de compor, através destes argumentos, um retrato das virtudes e da perfeição de cada uma destas *artes*. Até porque, no século XVI, o gênero poético não é menos importante do que o teor das questões tratadas.

O primeiro argumento diz respeito às honras e aos grandes prêmios dados aos pintores ao longo da história humana, não havendo dúvidas de que eles sempre foram bem quistos pelos grandes homens. O segundo, sobre a universalidade da pintura, diz respeito à possibilidade desta de imitar a natureza em todas as coisas; porque, além de poder forjar todos os animais e

¹²² O termo engenho (*ingegno*) foi muito significativo no século XVI, e pode ser traduzido como inteligência. No entanto, como a palavra correspondente em português está carregada por caracterizações modernas e contemporâneas, neste trabalho, optou-se por manter a tradução mais próxima da etimologia da palavra. Além disso, *inteligência* pode reduzir o real significado da palavra, a qual era associada ao campo das artes durante o Renascimento e, por isso, não significava simples habilidade cognitiva, mas estava atrelada também ao fazer. Era uma capacidade inata com a qual os artífices não conseguiam lutar, responsável por gerar obras com elevada superioridade e domínio, tanto de técnicas quanto do intelecto; de modo que houvesse diligência, ou seja o controle de suas mãos por meio do intelecto. “Dom” cujo domínio deriva de práticas intelectuais e resulta na relação intelecto (suprassensível) e matéria (sensível), com grande proximidade da natureza.

¹²³ O conceito de Beleza deixou de ser exclusivo à Filosofia, durante o Renascimento, para compor o léxico conceitual das *artes* mecânicas. Segundo autores como Baldassare Castiglione, Vincenzo Danti, Benedetto Varchi, Leão Hebreu, dentre outros, a beleza aparecia de dois modos: como harmonização das partes do todo, isto é, a beleza física, e a beleza enquanto graça (*vaghezza*), isto é, beleza divina. Enquanto na Grécia Antiga, para Platão, por exemplo, ela estava associada ao “belo” e “bom”, sendo moral por princípio. O conceito utilizado por Varchi “*vaghezza*” foi traduzido como beleza, pois se aproxima do conceito de *graça*, tão disseminado no período, ou o “não sei quê”.

todas as outras coisas que podem ser tocadas, o pintor ainda faz todas aquelas que se podem ver, as quais não existem na escultura. A isso acrescentam que a pintura não só faz muito mais coisas, como ainda mais perfeitamente do que a escultura, dando as cores próprias a todas as coisas minuciosamente; por isso argumentam que a pintura exprime melhor e conseqüentemente imita mais a natureza.

Sobre a dificuldade da *arte*, dizem que ela se dá de dois modos, pela fadiga do corpo, a qual relegam aos escultores por ser vil; e pela fadiga de engenho, a qual reservam a eles mesmos por ser nobre. Como a pintura possui diversos modos e maneiras de trabalhar e colorir – afresco, a óleo, a têmpera, cola e guache – e ela representa de modo rápido e essencial uma figura, fazendo-a parecer redonda e em relevo, em um campo plano, a partir do acréscimo das luzes e das sombras, além de ser do ofício do pintor fazer parecer aquilo que não é, nela se encontra fadiga e artifício infinito. Disso deriva a dificuldade da pintura para os escultores, pois os pintores precisam trabalhar mais para tornar crível a mentira e expressar uma aparência, do que exprimir a verdade.

O argumento do desenho recai sobre a existência de muitos bons escultores que não dominam a *arte* do desenho, o que não acontece com a pintura. Disso se tira a operação intelectual da escultura, pois o desenho é a reprodução material da Ideia. E mais, os pintores são geralmente melhores fazendo o relevo do que os escultores colorindo; e a eles é necessária a perspectiva. Além disso, dizem que toda a máquina do mundo pode ser considerada uma grande e nobre pintura, feita pelas mãos da natureza e composta por Deus¹²⁴. Mas Varchi diz, ao final da lição que é muito difícil encontrar escultores excelentes sem serem grandiosos no desenho, o que ocorre tanto na pintura quanto na escultura.

¹²⁴*Deus artifex.*

Argumentam também sobre a magnificência e ornamento, pois afirmam o quanto é magnífico ver toda uma história perfeita e adornada com muitas figuras de todas idades e condições, e em tantas atitudes diferentes, tanto dos homens quanto dos animais, com suas cores próprias de todas as partes. Justificam, portanto, a importância da variedade e a da narrativa – ambas presentes no livro albertiano, *De Pictura* – como elementos importantes e responsáveis por trazer beleza à pintura.

O sexto tópico é o da comodidade e utilidade, o qual compreende a facilidade com a qual se pode pintar em todos os lugares e a qualquer momento, ao contrário do esculpir, sendo as cores mais fáceis de serem encontradas e manejadas do que o mármore. Há também a questão do deleite, a qual se diz estar mais presente na pintura devido às cores, por aqueles que defendem a supremacia da pintura sob a escultura. No que diz respeito à utilidade, acrescentam ainda a utilidade das imagens à *ciência*¹²⁵. Além disso, as cores são por si só belas e graciosas, pois são formas. Por fim, a grande beleza e deleite que a pintura proporciona a todos que a contemplem.

Os argumentos apresentados pelos escultores são quatro: 1. A escultura é mais antiga; 2. A duração da escultura é maior; 3. A *arte* que melhor souber imitar a natureza, será a melhor; e 4. O tato é mais verdadeiro e menos enganoso do que a visão. Se a escultura é mais antiga, isso pode significar duas coisas, primeiro que ela está mais próxima daquele tempo áureo; segundo que ela tem mais dignidade, se tomarmos Cícero como base, com a ideia de que o tempo dignifica as coisas. Mas a escultura não é só mais antiga do que a pintura, ela é também mais do que a estatuária.

O segundo argumento, sobre a duração da escultura ser maior, aparece como um facilitador, pois, se a escultura é quase perpétua, devido à resistência de sua matéria, ela pode

¹²⁵Opinião nova dos humanistas acerca do uso da pintura como ilustração dos saberes teóricos.

deleitar e mover por mais tempo, incitando as pessoas à virtude e à glória. E isso não ocorre com a pintura, a qual, como dizem, é frágil se comparada à escultura. Ao que os pintores respondem três coisas, primeira, isso não depende da *arte*, mas de seu objeto – com o que Varchi concorda; segunda, nada abaixo do céu é eterno, e as pinturas duram centenas de anos, o que basta a eles; e, por fim, aos pintores seria possível pintar o mármore, o que tornaria a pintura eterna de algum modo.

Argumentam ainda, segundo Varchi sob grande fundamento e com grande razão, que tanto a pintura quanto a escultura procuram imitar a natureza, por isso, a mais nobre será aquela que melhor o fizer e se aproximar mais da verdade. Assim sendo, sugerem que a pintura é sofisticada por ser aparente e não verdadeira, assim como as figuras que vemos nos espelhos; visto que as coisas que aparecem na pintura, não são de verdade, e isso não ocorre na escultura. Mas isso nem os próprios pintores negam. Donde, se os pintores imitam com mais coisas o mesmo que os escultores, isto é, com as figuras e as cores, enquanto os escultores imitam apenas com as figuras, nem por isso, porém, o fazem mais verdadeiramente e mais naturalmente que os escultores.

Embora a visão seja a sensação mais nobre das cinco¹²⁶, tendo por objeto as cores, ela não é a mais confiável, mas sim o tato, tanto que, quando se duvida da veracidade de algo, apela-se ao tato. Ora, sabemos que o tato encontra em uma escultura tudo aquilo que os olhos veem, que é, porém, objeto do tato, enquanto na pintura não se vê e nem se encontra nenhuma. Por isso os escultores dizem que a *arte* deles é verdadeira e a da pintura não, e que há tanta diferença entre uma e outra quanto entre a essência e a aparência. Mas os pintores afirmam ser da natureza – mármore, etc. – o relevo e não da *arte*. Sendo dela apenas as linhas que circundam

¹²⁶ O argumento acerca da superioridade da visão em relação aos demais sentidos, a qual é seguida pela audição, considerada também um sentido espiritual, aparece já na Grécia antiga, em Aristóteles. No Renascimento, ele é reforçado por importantes figuras, como Leão Hebreu, em seu *Diálogos de amor*.

o corpo e estão na superfície. Em relação a tal afirmação, Varchi parte de um contraponto e afirma que ela não é totalmente verdadeira, porque o que vemos das três dimensões não é totalmente da natureza, visto que a maneira como essas três dimensões se dão, ainda que todos os corpos as possuam necessariamente, não é a mesma. Afinal, ainda que a *arte* opere apenas na superfície, o escultor não faz a forma sozinha, mas conjuntamente à matéria, ou seja, todo o composto.

Os pintores respondem que ainda que o pintor não faça a pessoa redonda, faz seus músculos e membros arredondados ao caso, pois vão em busca daquelas partes que não são vistas, de tal maneira que se pode compreender muito bem que o pintor as conhece e compreende mesmo; resposta a qual Varchi deixa que cada um julgue por si, porque os escultores dirão que não negam o conhecimento e entendimento dos pintores acerca da perspectiva e do relevo, mas a incapacidade desses de as fazer.

Depois disso, Varchi chega a um ponto crucial da segunda disputa e afirma que, segundo ele – filosoficamente falando – a escultura e a pintura são substancialmente uma mesma *arte*, e conseqüentemente tão nobre uma quanto a outra. Se as *artes* são conhecidas por seu fim e todas aquelas *artes* que têm o mesmo fim são uma só e a mesma essencialmente, embora se diferenciem nos acidentes, a pintura e a escultura são uma mesma *arte*, pois, assim como o fim é o mesmo, isto é, imitação artificiosa da natureza, também o é seu princípio, o desenho. Enquanto isso, aqueles que acreditaram provar a nobreza da *arte*, provaram seus acidentes – dificuldade, indefinição, ou eternidade – os quais não mudam a substância. Conforme o que o autor pretende, elas são a mesma efetivamente e variam nos acidentes.

Há na resposta dos escultores ao terceiro argumento dos pintores, ou seja, àquele sobre a dificuldade da *arte*, uma questão interessante sobre substância e acidente, e esse se relaciona diretamente com o reconhecimento dos sentidos da visão e do tato. O terceiro argumento

contém três partes, a primeira sobre a possibilidade de a pintura fazer mais coisas; a segunda, sobre os pintores fazê-las mais perfeitamente do que os escultores, e a terceira, sobre a consequência do que eles fazem. Em relação às três, os escultores concedem que os pintores imitem a natureza em bem mais coisas, mas não melhor que os escultores, isto é, mais perfeitamente, como se disse antes. Afirmam, com isso, que imitar em mais coisas não a torna melhor, ainda que utilizem as cores e consigam exprimir melhor as minúcias.

Contudo, para eles, a pintura supera a escultura nos acidentes, mas não nas coisas substanciais, pois a visão pode ser o melhor dos sentidos, mas o tato, por ser material, é mais certo do que a visão e engana menos. Ainda, uma *arte* e outra procuram imitar o máximo que podem a natureza e, assim, buscam fazê-la o mais semelhante possível com os vivos. Para isso precisam imitar duas coisas presentes em todos os corpos, a substância e o acidente, ao que os escultores colocam que a escultura imita mais a substância do que os acidentes, e a pintura mais os acidentes do que a substância.

Não se nega que a pintura, por causa das cores e daquelas partes sutis fornece perfeitamente a imitação, e a razão é que nenhum sentimento compreende e conhece a substância, mas apenas os acidentes. O único capaz de conhecer as substâncias é o intelecto, desde que tirando todos os acidentes, porque não as podem entender de outro modo. Diz-se ainda – vulgarmente – que a uma estátua não falta senão o espírito e o movimento, como foi escrito a Varchi por um excelentíssimo engenho¹²⁷: “*Deus, tendo feito o homem, o fez como um escultor, não como pintor*”. Para concluir esta parte, não se deve pensar que não seja possível julgar em qual se encontra maior dificuldade, mesmo sendo uma mesma *arte*. Ora, isso deriva da relação que Varchi tem com Michelangelo, bem como a escolha de sua figura enquanto

¹²⁷Vasari na carta que ele envia a Varchi, como resposta de seu questionamento a respeito do *paragone* entre pintura e escultura, BAROCCHI, P. Pittura e scultura. In: Scritti d’arte del Cinquecento; v. III. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1978.

autoridade e atribuidor de verdade ao *Della maggioranza delle arti*. O artífice se considerava escultor mais do que pintor e, como vemos na correspondência¹²⁸ entre os dois, a escultura para ele é mais difícil do que a pintura.

3.4. Disputa terceira: Em que coisas são semelhantes e em que diferem os pintores dos poetas

Logo no início da terceira e última lição – *Em que são semelhantes e em que são diferentes os poetas e os pintores* – Varchi repete o argumento responsável para pôr fim à disputa entre escultura e pintura, mas agora para tratar essa e a poesia¹²⁹ como uma mesma *arte*, já que, segundo alguns, elas têm o mesmo fim. Segundo ele, “*todas as artes estão na segunda e última parte do intelecto prático, a qual se chama factível*”, e todas buscam a nobreza e unidade de seu fim. Então, todas aquelas com um mesmo fim, como é o caso da pintura e da escultura, são tanto uma mesma *arte*, quanto igualmente nobres. Alguns dizem que o fim da poesia e da pintura seja o mesmo, isto é, “*imitar a natureza o máximo que puderem*”, portanto, “*elas são, de um certo modo, uma mesma e nobre arte*” (p.53). Mas a relação aqui não se dá do mesmo modo, pois se a pintura e escultura são tomadas como uma só e mesma *arte* de fato, quando se trata da relação possível entre poesia e pintura, Varchi acrescenta “*de um certo modo*”, ou seja, elas podem formalmente serem consideradas uma mesma *arte*, mas não são

¹²⁸Cf. *Ibidem*.

¹²⁹ Vale dizer que, no século XIII, a poesia não era vista com bons olhos na chave cristã, como aparece em *Confissões*, de Santo Agostinho. Cf.: MORGANTI, Bianca Fanelli, 2008, p.56: A censura da poesia baseada em tal argumentação era, comumente, feita pelos cultores das artes ‘rivais’ e por alguns autores religiosos, que viam com grande desconfiança a poesia e suas relações com o ‘paganismo’. Esta velha disputa entre censores e defensores da linguagem poética ganhou novo impulso no trecento italiano, sobretudo com as epístolas de Albertino Mussato sobre o tema (...) A disputa em torno da questão, em meados do século XIII, levou os defensores da poesia, apoiados nos exemplos das autoridades, a buscar uma melhor definição da sua função, e a ampliar os limites das concepções então dominantes, uma vez que a poesia ocupava um lugar secundário no quadro das artes, e o poeta, conseqüentemente, não gozava de um status social digno de grande reconhecimento.

verdadeiramente. Até porque o autor pretende expor nesta última lição que a poesia é muito superior à pintura.

Portanto, embora se admitisse que pintura e poesia fossem uma mesma *arte*, a poesia não se denomina assim pelo mesmo motivo que a pintura. Esta denominação diz respeito ao fato de a poesia ter sido reduzida a preceitos e ensinamentos, e “*não porque ela seja propriamente factível*” (p.54), essa, em verdade, é a menor parte que ela tem. A pintura também pode ser reduzida a preceitos e ensinamentos, afinal ela possui uma doutrina, motivo pelo qual pôde migrar de *arte mecânica* para *arte liberal*, assim como a poesia era considerada. No entanto, a pintura tem ambas as partes, isto é, a factível ou produtiva e a intelectual igualmente presentes, enquanto a poesia tem a parte intelectual maior do que a produtiva. A pintura é considerada uma *arte* do desenho¹³⁰, junto com a escultura, porque nele estão contidas essas duas partes, resultado da agudeza da mente e diligência das mãos e, conseqüentemente, do estudo e da prática. Nas *artes poiéticas* como na poesia e na pintura, “*a excelência da obra depende de que a mão adestrada na arte seja capaz de revelar na matéria informe a forma, ou o conceito, imaginado pelo artista e assim produzir uma obra perfeita*” (NASCIMENTO, p.63).

No poeta buscam-se necessariamente todas as *ciências* de todas as coisas, donde se vê manifestamente que sua melhor parte se encontra no intelecto especulativo. Assim vimos que a poesia se chama *arte* e é semelhante à pintura porque ambas imitam a natureza. Todavia, os poetas imitam principalmente os conceitos e as paixões da alma – as de dentro –, “*ainda que muitas vezes descrevam e ainda quase pintem com as palavras os corpos e todos os recursos de todas as coisas, tanto animadas como inanimadas*” (p.54); e os pintores imitam

¹³⁰As *artes* do desenho são aquelas cujo princípio de união entre a Ideia do artífice e a obra se encontra no desenho, como a pintura e a escultura, mas também a arquitetura. No desenho se encontram as capacidades manuais com as intelectivas.

principalmente os corpos e os recursos de todas as coisas – as de fora. Mas vale lembrar que do mesmo modo que os poetas descrevem também o de fora, os pintores também mostram o máximo que conseguem do de dentro, ou seja, dos afetos. Portanto, ainda que ambos imitem, não imitam nem as mesmas coisas, e nem do mesmo modo. Os poetas imitam com as palavras, e os pintores com as cores, motivo pelo qual parece que *há tanta diferença entre a poesia e a pintura, quanto entre a alma e o corpo.*

Para Varchi, a poesia é muito vantajosa para os pintores, assim como a pintura é muito vantajosa a poesia, pois os pintores, para bem imitar a natureza e exprimir o verdadeiro ao retratar o natural, precisam, assim como os poetas, usar algum discernimento; e os poetas muitas vezes descrevem e quase pintam com as palavras os corpos e todas as outras coisas. A ideia aqui presente da poesia como imagem remete ao exercício retórico da *écfrase*, a descrição verbal vívida de uma obra artística visual, não necessariamente existente. Outra relação entre os pintores (e escultores) com os bons poetas se dá naquilo que Cícero disse sobre apresentar as obras em público, de modo que fosse possível melhorá-las a partir do ajuizamento final de todos.

A vantagem da relação entre uma e outra é exemplificada com as obras de alguns pintores, como Zêuxis, que se espelhava em Homero para retratar as mulheres; ou Apeles, que se baseou em Homero para pintar Diana entre um grupo de virgens; assim como Cícero e Virgílio utilizaram a imagem da loba que amamentava Rômulo e Remo; e como Michelangelo, o qual imitou Dante não apenas na poesia, mas também em suas obras, “*não apenas dando a elas aquela grandiosidade e majestade que se vê nos conceitos de Dante, mas empenhando-se ainda de fazer aquilo, ou no mármore ou com cores, que havia feito Dante nas sentenças e com as palavras*” (p.57). Aliás, não há dúvida de que ele tenha se apoiado na obra de Dante para pintar o *Juízo final* na Capela de Roma, a qual ele tinha inteira em sua memória.

O fim da terceira oração se resume em um elogio a Dante e a Michelangelo, os quais são tidos como os mais excelentes naquilo que fizeram, Dante como poeta e pai do italiano, e Michelangelo com o *artista por excelência* do Renascimento. Todas as partes da obra, ainda que tratem de assuntos diferentes, não podem ser separadas, pois formam um todo coeso cujo movimento é um encadeamento lógico do proêmio à lição final. Com isso, a terceira oração pode ser considerada a mais importante das três, visto que Varchi desenvolve as outras duas justamente para chegar nela. E, mesmo sendo a menor de todas, é a mais rica em citações e assuntos, como a *écfrase*, o *ut pictura poesis*, o uso da língua vulgar, os argumentos acerca dos afetos e das aparências, dentre outros.

A TRADUÇÃO

1. SOBRE A TRADUÇÃO

A tradução da segunda lição *Della maggioranza delle arti*, presente na obra de Benedetto Varchi intitulada *Due lezioni* (1549), surge enquanto tentativa de trazer para nosso tempo o conhecimento de um autor múltiplo como Benedetto Varchi, mas ainda pouco estudado no Brasil¹³¹. Pretende-se nesta pesquisa, além de traduzir, fazer comentários acerca das duas lições, considerando os *topoi* de sua época, bem como a correspondência entre sua obra e outros escritos de *arte* do período¹³². Mais do que apresentar uma interpretação nova a propósito do estatuto das *artes* do desenho, as orações de Varchi sistematizam os argumentos retóricos, poéticos e morais que, de Leon Battista Alberti em diante, foram apresentados na defesa da qualidade liberal dessas *artes*¹³³. A novidade das orações de Varchi é que ele reveste a já tradicional defesa humanista da qualidade liberal das *artes* do desenho, de um discurso filosófico que reforça o aspecto intelectual dessas *artes*, e lhes reivindica também a condição de *scienza*. Essa novidade será propagada, sobretudo nos tratados de pintura da segunda metade do século XVI em diante. Além disso, visa-se pontuar a novidade do autor, presente em sua

¹³¹ De um modo geral, os estudos acerca do Renascimento no Brasil são poucos se comparados a outras áreas da Filosofia. Basta consultar os volumes publicados pela ANPOF (Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia), bem como as mesas dos encontros anteriores para ver que, no que tange os estudos renascentistas, as figuras de Maquiavel e Montaigne são predominantes e se enquadram em Ética e Filosofia Política. Assim sendo, a área de teoria da arte é praticamente inexistente. E isso não só no Brasil, mas também nos mundos acadêmicos europeus e americanos.

¹³² Pomponio Gaurico (1482-1530), *Sobre la escultura* (1506); Leonardo da Vinci (1452-1519), *Trattato della pittura* (1540); Paolo Pino (1534-1565), *Dialogo di pittura* (1548); Michelangelo Biondo (1500-1565), *Della eccellentissima arte della pittura* (1549); Andrea Palladio (1508-1580), *I Quattro Libri dell'Architettura* (1570).

¹³³ A defesa da qualidade liberal de algumas artes (como pintura, escultura e arquitetura) começa timidamente com Cennino Cennini (“*Lo intelletto al disegno si diletta*”), segue com Leon Battista Alberti (“*In prima imparino ben disegnare gli orli delle superficie*”), Lorenzo Ghiberti (“*et ancora [l’artefice perfetto] sia perfectissimo disegnatore*”) e Francesco di Giorgio Martini (“*senza el quale nissuna forma conporre né edificar si può*”), e tem seu auge em Giorgio Vasari (“*esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell’animo*”).

segunda lição, quanto ao fim da disputa pela superioridade das *artes*, principalmente entre pintura e escultura, denominada de *paragone*¹³⁴.

A princípio, o intuito era o de traduzir as duas lições até o momento da defesa, todavia, o tempo não permitiu que a tradução da primeira lição ficasse digna de ser apresentada no momento final do mestrado. Por se tratar de uma lição que se aproxima mais da poesia, algumas dificuldades se apresentaram no caminho, e optou-se por continuá-la após à defesa, com o intuito de publicar as duas juntas mais para frente.

As notas à tradução foram norteadas, primeiramente, pelas próprias referências aos textos e autores feitas por Varchi, cuja amplitude abarca desde referências às obras de filósofos antigos, como Aristóteles, Avicena, Averróis, até às obras de retórica latina, e mesmo dos poetas, notadamente, Dante e Petrarca. O trabalho de tradução, comentário e notas, portanto, exigiu o domínio de um repertório conceitual e lexical igualmente abrangente. Em seguida, foram consideradas as notas da edição de 1834 (*Opere di Benedetto Varchi com le lettere di Gio Batista Busini, vol. I*), realizadas por Achille Mauri.

Como a terceira disputa, da segunda *lezzione*, apresenta excertos da obra *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e essa foi traduzida e comentada por Italo Eugênio Mauro, e publicada pela Editora 34¹³⁵, utilizou-se a tradução já existente. Já para os trechos em Latim de outras obras, quando não houve tradução reconhecida para o português, ela foi feita pela autora.

¹³⁴ *Paragone*, em italiano, significa comparação.

¹³⁵ ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Editora 34, 1998. Hoje temos algumas traduções conhecidas da *Divina Comédia*, no Brasil, são elas: A edição bilingue da 34, a edição bilingue da Landmark, as edições da Abril e a edição da LPM Poket. Embora alguns critiquem a tradução aqui escolhida, pois, embora Italo se foque mais na tradução literal do poema, ele não traduz, por exemplo, a palavra *merda* como *merda* e assim não traz o lado mais pesado da linguagem “suja” de Dante, no *Inferno*. Mas, comparando com a edição bilíngue da Landmark, preferi a da Editora 34, por achar esta mais fiel ao texto, tanto pela métrica quanto pela sonoridade dos cantos.

Para a tradução, foram utilizados como base o dicionário Garzanti (italiano-italiano)¹³⁶ e o dicionário *Il Tommaseo*¹³⁷, o mais importante e erudito dicionário da língua italiana, que conta com rica citação de exemplos literários e filosóficos. Foram consultados também o *vocabulario della Accademia della Crusca*¹³⁸. Há ainda o *Vocabulario Toscano dell'Arte Del Disegno*¹³⁹, editado em 1681.

Por fim, a escolha por traduzir a obra levou em consideração o fato de não existir tradução para o português. Uma tradução com comentários, portanto, tornaria amplamente acessível aos estudiosos e interessados em questões de teoria da arte e estética, um texto fundamental para a compreensão da teoria da *arte* renascentista. Além disso, espera-se, seja mais uma contribuição para os estudos, ainda incipientes no Brasil, no campo da *estética*¹⁴⁰ e da filosofia da arte do século XVI.

2. DESAFIOS DA TRADUÇÃO

A título de ilustrar minhas dificuldades com a tradução da obra exposta aqui, considera-se importante discorrer acerca das duas edições de *Due lezioni* utilizadas, respectivamente, a de 1549 e a de 1834. O fac-símile de Varchi, disponibilizado em versão online pelo *The Getty Research Institute*, apresenta suas escolhas em relação à grafia das palavras italianas e ao campo fonético, o que mostra seu processo de *criação* da *língua italiana*.

¹³⁶ I Grandi Dizionario Garzanti Italiano. Garzanti Linguistica, 2010.

¹³⁷ Este dicionário foi digitalizado e finalmente disponibilizado online, em 2015, no site da *Accademia della Crusca*: <http://www.tommaseobellini.it/#/>

¹³⁸ Se encontra igualmente digitalizado pela *Scuola Normale Superiore di Pisa*, cuja primeira edição é de 1612: http://www.lessicografia.it/ricerca_libera.jsp

¹³⁹ Graças a esse projeto de digitalização das Universidades italianas.

¹⁴⁰ A primeira aparição da palavra *estética* (do grego, *aisthêtiké*) foi em 1750, com Alexander Baumgarten, enquanto área da Filosofia. Cf.: *Grande Dicionário Etimológico Prosódico da Língua Portuguesa*, de Silveira Bueno, (3.º vol., São Paulo, Edição Saraiva, 1965); MATTOS, Claudia Valladão de. *Belo e sublime: da representação ideal da natureza a uma arte que se realiza na recepção do espectador*. In: <https://revistacult.uol.com.br/home/estetica-e-as-artes-plasticas/>.

Ao comparar as duas edições, é possível perceber que a de 1834 sofreu algumas alterações e está mais próxima do italiano de hoje, ao passo que a de 1549 está mais próxima do italiano vulgar e, conseqüentemente, do latim – tanto em relação à grafia das palavras, quanto à construção de sua prosa.

Por exemplo, a primeira frase do *Proêmio* aparece no fac-símile da seguinte forma: “*TVTTE le cose di tutto l’uniuerso, il quale abbracciando tutti i Cieli, & tutti gl’elementi, comprese in se, & contiene non solamente tutto quello che era, ma eziandio tutto quello, che poteua essere, in guisa, che fuori di lui non pure non rimase cosa nessuna, ma ne luogo ancora, ne voto, sono degnissimo Consolo: honoratissimi Accademici, & voi tutti Vditori nobilissimi, o eterne, o non eterne.*” (p.56).

Em contraposição, a mesma frase aparece do seguinte modo na edição de 1834: “*Tutte le cose di tutto l’universo, il quale, abbracciando tutti i cieli e tutti gli elementi, comprende in sé e contiene non solamente tutto quello che era, ma eziandio tutto quello che poteva essere, in guisa, che fuora di lui non pure non rimase cosa nessuna, ma né luogo ancora né vuoto, sono, degnissimo Consolo, onoratissimi Accademici e voi tutti Uditori nobilissimi, o eterne o non eterne*” (p.114).

O original de Varchi contém usos como *-TVTTE-*, ao invés de *-tutte-*, *-l’uniuerso*, ao invés de *-l’universo-*, *-&-*, ao invés de *-e/et/ed-*, *-gl’elementi*, ao invés de *-gli elementi*, *-comprese in se-*, ao invés de *-comprende in sé-*, *-poteua-*, ao invés de *-poteva-*, *-honoratissimi-*, ao invés de *-onoratissimi-* e, por fim, *-Vditori-*, ao invés de *-Uditori-*. Assim sendo, a grafia varchiana apresenta, em prosa, abreviações convencionais e toda uma gama de grafemas: << *La grafia degli scritti presenta in prosa abbreviazioni convenzionali e un’intera gamma di segni paragrafematici in tutti i tipi di scritti*>>¹⁴¹.

¹⁴¹ In: http://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-varchi_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/

Varchi, por exemplo, usa vírgula antes das conjunções e dos pronomes *-che-*; o acento grave sobre as preposições *-à-*; e conserva algumas grafias etimológicas, como o *-h-* no início de palavras que, na edição de 1834 – e no italiano atual – não eram mais grafadas assim. Além disso, no campo fonético, nos ditongos seguidos de consoante mais *-r-*, ele acrescenta *-u-*, como em *-truovo-* e também no ditongo seguido de uma palatal, como é o caso de *-figliuolo-*, presente no *Proêmio* da primeira lição: “*Gia so io bene nobilissimo, & cortesissimo S. mio, che alla molta così dottrina, come bontà del figliuolo (...)*” (p.5).

Mas não se pretende adentrar aqui em uma discussão linguística de seus escritos, e sim mostrar quais foram as dificuldades apresentadas ao longo da tradução. O intuito de apresentar os parágrafos iniciais foi o de chegar na primeira impressão, resultado de um primeiro contato com o texto e com o italiano do século XVI: o estranhamento.

A fim de reduzir o estranhamento, a primeira etapa da tradução foi uma transcrição literal da obra, sem a preocupação com a composição em língua portuguesa. Feito isso, retornou-se ao original a fim de comparar seu significado com o que havia sido escrito para, então, começar as correções e a atribuição de sentido. Deste modo, surgiram as dificuldades em passar o texto para o português, na tentativa de criar algo inteligível sem prejudicar o movimento original do mesmo. Isso deveu-se ao fato de as sentenças de Varchi serem extensas e repletas de apostos, com vírgulas que não correspondem ao uso de nossa gramática, prejudicando o entendimento do leitor.

As dificuldades giraram, então, em torno da criação de frases menos longas e confusas sem modificar muito o estilo de escrita do autor e, para isso, foram utilizados parênteses e travessões, além de algumas modificações da pontuação; na preocupação da escolha de palavras que melhor representassem os conceitos filosóficos utilizados e, para isso, fez-se necessário buscar os autores citados por ele. Disso surgiu outra dificuldade, a de encontrar os

nomes das obras citadas e seus autores, seja porque elas haviam mudado ou simplesmente não existiam, seja porque Varchi utilizava adjetivos, ao invés dos nomes próprios, para se referir a alguém.

Como os períodos eram longos, às vezes se perdia a oração principal e a frase ficava incompleta, como aconteceu na linha 2 do *Proêmio*: “*Todas as coisas de todo o universo, o qual, abraçando todos os céus e todos os elementos, compreendem em si e contêm não apenas tudo aquilo que é, mas também tudo aquilo que poderia ser, de modo que fora dele não existe coisa alguma, nem lugar e ainda nem vácuo, são, digníssimo Cônsul, honoráveis Acadêmicos e nobres ouvintes, ou eternas ou não eternas.*”¹⁴². Ao invés de *compreendem*, o correto era *compreende*, pois o sujeito do verbo é “o qual”, que retoma todo o universo.

Outra dificuldade apresentada foi a da *particella* “*ne*”, a qual pode aparecer tanto como reforço daquilo que já foi dito (pessoa, coisa, conceito ou frase inteira), quanto como substituinte do que foi dito anteriormente, e pode especificar, indicar um argumento ou assumir função partitiva. Esta dificuldade apareceu pela primeira vez nas linhas 11-15 do *Proêmio*, nas quais aparece o “*volerne*”. Antes pensou-se que o “*ne*” fazia referência ao que havia sido dito na sentença anterior, mas, na verdade, era reforçativo/enfático, pois, do contrário “*tutto quello che da diversi scrittori in diversi tempi n'avevamo apparato*” ficaria solto, sem lugar nessa sintaxe.

Preferiu-se também por manter “que” ao invés de “o qual/a qual”, a fim de manter maior fluidez na leitura. Na página 115 aparece “*l'ottimo e grandissimo Dio*”, a qual foi antes traduzida como “*o ótimo e muito grande Deus*” e depois como “*o melhor e mais grandioso*

¹⁴² VARCHI (1834), p.114: Tutte le cose di tutto l'universo, il quale, abbracciando tutti i cieli e tutti gli elementi, comprende in sè, e contiene non solamente tutto quello che era, ma eziandio tutto quello che poteva essere, in guisa che fuora di lui non pure non rimase cosa nessuna, ma nè luogo ancora, nè vuoto, sono, degnissimo Consolo, onoratissimi Accademici, e voi tutti uditori nobilissimi, o eterne o non eterne.

Deus”, porque pareceu que *ottimo* estava sendo empregado no sentido estrito do superlativo latino *optimus* (superlativo de *bonus*: o melhor, o mais excelente). O mesmo vale para *grandíssimo*.

Na primeira disputa, nas linhas 3-7, a frase "*che si possano esercitare agevolmente e malagevolmente perdere*" foi traduzida como "*podem ser exercitados facilmente e dificilmente perdidos*" até perceber-se que se tratava de uma oração final, a qual seria melhor vertida como: "*para que possam ser exercitados facilmente e dificilmente ser perdidos*".

Houve também dificuldade com a tradução de alguns tempos verbais, como o *congiuntivo imperfetto* e o *condizionale presente*, o que se pode ver na frase "*E se la presente materia, o più tosto il tempo lo concedesse, così alcune somiglianze....*". Em português: "*E se a presente matéria, ou sobretudo, o tempo o permitisse (imperfeito do subjuntivo), contaríamos (condicional/futuro do pretérito)*". Portanto, em português, completa-se uma condicional irreal de presente com futuro do pretérito (contaríamos), e não como o italiano, que usa para isso seu presente condicional (*racconteremmo*).

Varchi se utiliza muito do *trapassato remoto*, do *conjuntivo* e do *passato remoto* que, em português seriam respectivamente: o *mais-que-perfeito composto*, porque não existe, no português, outro tempo verbal passado que seria equivalente ao *trapassato remoto*; o *conjuntivo* mesmo; e o *mais-que-perfeito simples*. Como no italiano existem mais tempos verbais que no português, a parte de adequação verbal das frases foi um pouco dificultosa.

Em relação ao significado das palavras, houve uma em específico que trouxe algumas reflexões, a *subbiecto*. Antes traduzida como *sujeito*, mas a escolha não agradava por causa do significado da palavra, o qual poderia causar confusão e até um anacronismo. Optou-se, então, por recorrer ao latim *subiectum*, cujo significado pode ser *matéria*, *tema* ou *argumento*. Como

se pode perceber em: “*Ao que dizemos que, como a nobreza das ciências se conhece a partir de duas coisas, de seu argumento e da certeza da demonstração*” (p.8).

Como a primeira tentativa de tradução foi literal, em alguns momentos a frase não fazia sentido, consequência de uma má interpretação do período, isso fica ilustrado no seguinte excerto: “*de modo que aquela ciência, a qual é mais certa e tem o sujeito mais digno, e mais nobre, se bem que principalmente sua dignidade seja atribuída aos seus sujeitos –, assim também e por aquelas razões que falamos em nossa primeira lição sobre a Alma, crêem alguns que do mesmo modo conhece-se a nobreza das artes*”. Após refletir, percebeu-se que o período estava sem oração principal e, portanto, ele foi corrigido para: “*de modo que aquela ciência, a qual é mais certa, ou tem a matéria mais digna, é mais nobre, ainda que se observe principalmente a dignidade da matéria, daquele modo e pelas razões que declaramos na primeira lição nossa sobre a Alma, crêem alguns que do mesmo modo conhece-se a nobreza das artes*” (p.8). Além disso, antes o *benchè* da oração exposta acima havia sido traduzido como *se bem que*, mas o sentido era antes o de *ainda que*.

O verbo *attendere* é recorrente na obra de Varchi. Apesar disso, em um primeiro momento, a preocupação de uniformizar seu campo semântico foi praticamente nula, isso porque o significado parecia mudar conforme o contexto, mas, na verdade, tal interpretação se deu a partir de um equívoco, porque o emprego do verbo, em Varchi, é feito de forma bastante sistemática. Optou-se então por traduzi-lo como *se observa/se considera*.

Uma das frases mais difíceis de traduzir foi a “*perchè il medico comincia, dove il filosofo fornisce*”, a qual estava literalmente “*porque o médico começa onde o filósofo fornece*”. No entanto, o verbo *fornire* aqui está usado em sentido literário, como sinônimo de *finire*, como viu-se na terceira entrada do verbete no *Garzanti*. Sendo assim, a frase passou a “*porque o médico começa onde o filósofo termina*” (p.19).

Na frase “*e se não tivesse falado <disso> longamente antes Vitruvius, em seu muito duto e muito belo proêmio no início de seus livros de Arquitetura*” (p.21), optou-se por manter a inversão da ordem do pronome para uma ordem mais natural em português, bem como a antecipação do advérbio. Ademais, a consequente *ne potremmo trattare diffusamente*, que completa a condicional introduzida por *se* (*e se non avesse favellato lungamente prima Vitruvio...*) foi, num primeiro momento, mal traduzida, porque, ao invés de “*poderia não tratar disso difusamente*”, o que o texto italiano diz é “*poderíamos tratar disso amplamente*”.

O *dove* é outra palavra recorrente na obra de Varchi e foi substituída principalmente pela conjunção *onde*. Todavia, na frase “*enquanto em Roma, em um mesmo tempo, foram encontrados setecentos, coisa incrível para quem não viu Roma, ou não leu as grandezas daquela cidade.*” (p.22), o *dove* apresenta o sentido mais antigo e literário de *enquanto* (sinônimo de *mentre*). Mais à frente, na frase “*quello per lo qual, ciò è il fine*” foi erroneamente traduzido como “*aquela pela qual, isto é, o fim*”, sendo que deveria ser “*aquela para a qual, isto é, o fim*” (p.24), porque *pela qual* não indica fim, mas meio e instrumento.

A escolha primeira de “*e ainda que*” para “*cosicchè*” foi substituída por “*por isso*”, na frase “*por isso, todas as artes, embora mecânicas e mercenárias, se servem da filosofia, ainda que não saibam as razões porque o façam*” (p.25), uma vez que o sentido de *cosicchè* é o de introduzir uma consecutiva com condicional. Depois não havia se dado conta de que o *prima* estava em correlação com *che*, e a frase ficou do seguinte modo: “*primeiro, não se apercebeu de seu erro que o tinha reduzido e consumido em lascas*” (p.27), sendo que deveria ser: “*não se apercebeu do seu erro antes que o tivesse destruído e reduzido a lascas*”.

Duas páginas a frente, o termo *demoni* ficou traduzido por *daimons*, na tentativa de aproximá-lo do conceito socrático, apesar disso, a melhor tradução era ainda a de *demônios*, porque em contraposição com *anjos* (*Responde-se o que Averróis disse, no livro que ele*

intitulou “A destruição da destruição”, que das artes algumas não se ensinam, mas que são dadas pelos demônios ou pelos anjos, p.29).

Agora, no que tange a escolha dentre os tipos de tradução, utilizou-se o texto de Mauri Furlan, *Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente*, o qual permitiu pensar não só como a obra seria traduzida, mas também conhecer os tipos de tradução presentes em Cícero e Horácio, a qual não se desvinculava de uma atividade retórica. Segundo Furlan:

Na tradução artística, uma invenção latina, se produziu uma romanização não só da expressão mas também do conteúdo, com ênfase no texto de chegada, e a este novo valor se denominou com os verbos *uertere* e o *compuesto conuertere, transuertere* e *imitari*. *Explicare* também compartilha estas noções, mas em São Jerônimo assume o significado de acentuação sobre a funcionalidade semântica mais que sobre o ornato retórico. Outras acepções latinas oferecem os verbos *interpretari*, que parece colocar a atenção sobre o conteúdo, a dependência e o esforço de fidelidade da cópia; *exprimere*, que parece enfatizar a marca formal do calco; e *reddere*, que indicaria a correspondência formal não literal entre original e tradução. No latim tardio e na Idade Média vai predominar o termo *transferre*, e, ainda mais, de seu derivado participial, o verbo *translatate*, que oferece o substantivo *translatio* e o agente *translator* (2001, p.13).

Sobre o ato de traduzir, Furlan escreve que surgiram outros termos em diversos países europeus ao longo da Idade Média. O francês antigo se apropriou do verbo *romancier*, cujo significado é o de *colocar em língua romance, expor, colocar em rima, narrar*, e, a partir de sua raiz o espanhol tirou o *romançar*, ou *romancear*. O italiano criou o verbo *volgarizzare*, “que decaí a partir do Trecento, passando a dominar o *traslatate* com um valor mais genérico, indicando as traduções tanto de outras línguas vernáculas como do latim ao italiano, e de outras línguas ao latim” (p.13).

Como nos mostra Furlan, o principal teórico da tradução e tradutor do período clássico foi Marco Túlio Cícero (106-43 a.C.) (p.16). Em Cícero, o vocábulo *traductio* é usado como

um tecnicismo retórico e indicava a introdução material “*na língua de chegada de um vocábulo estrangeiro, ou seja, um empréstimo*” (p.14).

Em 46 a.C., Cícero oferece a primeira reflexão sobre a arte de tradução, em seu *De optimo genere oratorum*, isto é, “o que se deve fazer: ser fiel às palavras do texto ou ao pensamento contido nele?”, disso resultam duas maneiras de traduzir, a do “orador” e a do “intérprete”. Sobre isso, diz Furlan:

Para Cícero, ‘traduzir como orador’ é conservar os mesmos pensamentos e suas formas e figuras, com palavras adequadas ao costume romano, sem necessidade de traduzir palavra por palavra mas mantendo o mesmo gênero (qualidade, condição, caráter). O ‘intérprete’, por sua vez – se deduz –, também deveria manter o conteúdo lógico do original e reproduzir com a maior exatidão possível as ideias, as figuras e a ordem expositiva. A diferença entre ambas atitudes se referiria às palavras. O intérprete traduziria palavra por palavra (*uerbum pro uerbo*), reproduzindo-as inclusive no mesmo número (*adnumerare*) em que se encontravam no original (p.17).

Como nos mostra Furlan, a partir das palavras de Rita Copeland, o intuito de Cícero traduzir mantendo a força e as figuras de linguagem, assim como as *setentiae* em geral, apresenta um princípio de conservação dirigido em benefício da língua de chegada, ao invés de ao serviço do texto fonte: “*Para Cícero, reconstituir o texto verbal e estilisticamente representa um ato de ressignificação, no sentido de uma ‘mudança corrente’: todos os elementos do texto, forma e estilo, dependem da interpretação, são adaptados ad nostram consuetudinem, transplantados, naturalizados, transferidos ao sistema do latim corrente*” (p.21). Isso porque os eruditos de sua época falavam tanto o latim quanto o grego e, assim, a tentativa de tradução era muito mais um exercício literário-retórico do que a necessidade de traduzir para compartilhar um conhecimento não acessível a todos.

Com isso, fica evidente as inúmeras dificuldades com as quais aquele que se propõe a traduzir uma obra encontra, visto que sempre haverá algo a se perder da obra original na obra

traduzida. A questão é o quanto se está disposto a “perder”, o que, em verdade, poderia ser substituído por “criar”. Traduzir é criar uma nova obra, pois não existem correlações entre uma língua e outra a ponto de se passar exatamente de uma a outra o que foi dito. Contudo, uma das preocupações deve sempre ser prezar pelo sentido do que se foi dito, ainda que a forma mude às vezes, ou sempre.

Pensando sobre isso, chegou-se a um impasse na escolha do tipo de tradução: o que se prezaria, o estilo do autor ou o significado atribuído por ele e interpretado por nós? Ou, segundo Cícero, traduzir *uerbum pro uerbo* ou *non uerbum pro uerbo*. A escolha foi uma junção das duas, do que Cícero chamou de *traduzir como orador* e *traduzir como intérprete*, alterando entre uma e outra sempre que possível. Deste modo, a tradução aqui apresentada ganhou caráter de português quase arcaico, mas ainda inteligível aos atuais falantes, pois é importante considerar as possibilidades e impossibilidades da língua de chegada.

CONCLUSÃO

Ao longo do desenvolvimento do presente trabalho, buscou-se apresentar, a partir do contexto do humanismo italiano, com enfoque nos séculos XV-XVI, a mudança de *artes* mecânicas para *artes* liberais (quando, por que e como isso foi possível). Para isso, contextualizamos o período a partir dos humanistas e seu movimento intelectual – que tinha o bom agir na vida prática como intuito –, da *questione della lingua*, do projeto de *volgarizzamento* de Benedetto Varchi e de sua vida. Além de mostrar como estas questões se faziam presentes na obra aqui traduzida e comentada.

O momento propiciou a mudança do *saber fazer* (da antiga *techné*) para *saber intelectual* (da nova concepção de *techné*), o qual começou com Petrarca – o precursor da valorização da vida ativa em relação à especulativa. A preocupação com a vida civil era prática, apesar disso, o posicionamento da vida ativa acima da especulativa não fez com que essa perdesse sua importância por completo, mas possibilitou que ambas caminhassem lado a lado. Assim como a valorização das humanidades, em relação às *ciências* naturais, permitiu um novo olhar sobre a filosofia e o conhecimento.

Com base em uma filosofia moral, os humanistas construíram seu pensamento, o qual tinha como intuito atingir a maior parcela da sociedade italiana. Afinal, o bem viver em sociedade dependia da colaboração de todos. Esse foi um dos motivos pelo qual, aos poucos, o latim perdeu força, enquanto a língua vernacular apareceu cada vez mais nos escritos da época. Quando a preocupação com o *fazer*, aliada ao conhecimento das virtudes, se torna um *topoi*, quando fazer e conhecer se aliam indiscutivelmente, abre-se caminho para que o mesmo ocorra com as *artes*.

O mote horaciano do *ut pictura poesis* pode ser entendido como além da poesia e complementar às demais formas literárias, a partir do momento em que a pintura ganhou um

tratado, no século XV, com Leon Battista Alberti. Como o tratado foi fundamentado a partir dos antigos tratados de retórica, uma não se separa da outra.

Sobre os campos de saberes em que se encontram os escritos humanistas, em específico os de Benedetto Varchi, é importante perceber como a retórica foi parte fundamental nos estudos renascentistas. Para isso, precisamos retomar a *Retórica* aristotélica, muito embora Platão, em sua obra *Fedro*, a tenha definido de modo muito similar ao significado considerado dentro do humanismo, na qual ele tratou a retórica como pedagógica ou educativa.

Quando Platão escreve que a retórica seria “*a arte de guiar a alma por meio dos raciocínios, não somente nos tribunais e nas assembleias populares, mas também nas conversações particulares*” (261a), o que ele faz é aproximá-la da filosofia, identificando-a com essa. Tal definição surgiu como oposição ao que o filósofo considerou em *Górgias*, em que fala que o objetivo da retórica (sofista) é o de “*persuadir por meio de discursos os juízes nos tribunais, os conselheiros no conselho, os membros na assembleia e em qualquer outra reunião pública*” (452e).

Platão, portanto, não atribuiu à retórica uma função específica. Isso apareceu apenas em Aristóteles, quando esse a considerou em íntima relação com a dialética, como se fosse a sua contrapartida. Para o Estagirita, a retórica é “*a faculdade de considerar, em qualquer caso, os meios de persuasão disponíveis*” (*Ret. I, 2, 1355 b 26*). Esse conceito aristotélico de retórica prevaleceu por muitos séculos.

Durante o humanismo, ressaltou-se a importância da retórica, identificando nessa um valor substancial, segundo Platão e Cícero. Conforme Ventura (2011), “*o domínio de um repertório da Arte Retórica era o cabedal de conhecimento que todo humanista erudito do Renascimento deveria possuir*” (p.432).

O filósofo e humanista francês Petrus Ramus (1515-1572) retomou a concepção aristotélica de retórica, como nos apresenta Cesare Vasoli (1953):

A técnica de persuasão, que Ramus estuda nos textos de Cícero, essa capacidade de usar a linguagem para criar as expressões mais bem-feitas e tecnicamente elaboradas, deve contudo estar sempre unida ao exercício da filosofia, à qual está confiada a construção essencial de todos os princípios cognitivos, com o uso da dialética. Por isso, à retórica, entendida no significado mais técnico e particular, Ramus só concederá as duas funções propedêuticas da *elocutio* e da *pronunciatio* (...), ao passo que, contra as opiniões de Quintiliano e de Cícero, atribuirá à dialética a tarefa de organizar a verdadeira substância do discurso lógico (E. GARIN, P. ROSSI & VASOLI, 1953, pp.117-8).

As orações de Varchi, como grande parte das produções humanistas, são dificilmente atribuídas a apenas uma área, encontram-se nos campos de saber da teoria de arte, filosofia e retórica, sendo que os dois primeiros estão interligados pela última – visto que esta organiza o campo da escrita. No período, existe a preocupação anterior com o modo de falar na exposição do que será tratado, principalmente em relação às artes, porque a retórica serve de base à doutrina da pintura e da escultura. Toda a teorização da pintura está no gênero da tratadística; trata-se, então, de um campo partilhado entre retórica e filosofia. Falar, no Renascimento, significa falar bem, do mesmo modo, escrever significa escrever bem. Assim, um discurso de qualquer temática passa pela retórica, que é o ensino da eloquência, e a eloquência é a oratória. Não há teorização da *arte* fora da teorização retórico-poética.

O modo como Varchi trata o *paragone* em sua obra apresenta novidade, porque a disputa não existia desta forma antes dele; ele dá corpo e consistência à disputa, ao mesmo tempo em que a extingue. Por isso, é ele quem elabora o conceito. Varchi é um dos produtores da mudança da relação das duas *artes* – coisa que o Alberti não faz, porque separa a escultura e a pintura em dois tratados, e afirma a soberania da pintura sobre a escultura. Além disso, fazia-se

necessário a escrita dos tratados de *arte* porque o estatuto que ela tinha era superior ao que os artistas falavam sobre elas, visto que eles eram práticos. Então era preciso que alguém de fora resolvesse a disputa para eles. Apesar disso, não há nenhum tipo de apontamento filosófico que Varchi fez que retire o campo produtivo da arte.

No início da segunda lição vemos a seguinte frase: “*em qualquer disputa, faz-se necessário, para fugir dos equívocos e troca de nomes, declarar os termos principais*”. Isso foi o que mais norteou a dissertação ao longo do processo de escrita. Até porque, em um primeiro contato com as temáticas renascentistas de teoria de arte, o leitor pode se sentir como quem tateia em um quarto escuro, na tentativa de, assim, perceber o quarto como um todo – visto que não é perceptível, nos textos sobre o Renascimento, a preocupação de definir aquilo sobre o que se fala, e de situar o leitor no período.

Como o Renascimento teve um vocabulário muito específico e restrito, embora passível de anacronismos, uma das primeiras preocupações girou em torno do modo como ele seria escrito, o que se deu desde a criação e organização dos capítulos, até a necessidade de um método. Fez-se necessário, portanto, mostrar o que estava acontecendo, ou seja, qual era o cenário (*onde*); com quem o autor conversa e em que tópicos ele se apoiava, ou seja, a base de seu pensamento (*como*); e qual era seu intuito com a obra, ou seja, o que ele esperava (*o porquê*). Decidiu-se, então, que não havia melhor modo para escrever senão *favellando varchianamente*.

O que se pretendeu, então, foi mostrar como o pano de fundo dos séculos XV e XVI permitiram que Varchi escrevesse sua obra, não só porque sem os questionamentos não haveria sobre o que se falar, mas principalmente porque, ao apoiar-se nos pensadores de sua época, Varchi adquire autoridade para falar sobre aquilo que escolhe. Assim, a partir do capítulo que fala sobre o Renascimento e o Humanismo, quis-se mostrar onde mais apareciam as ideias presentes nas *Dois lições* e com quem Varchi conversava.

Além disso, pretendeu-se mostrar também como o projeto de *vulgarização*, defendido principalmente por Varchi, permitiu que as *artes* antes tidas como mecânicas pudessem ter seu estatuto elevado ao de *artes* liberais. Isso porque o mérito de Varchi se deveu à proposição de uma linguagem que deveria corresponder à complexidade do pensamento aristotélico, capaz de preparar os instrumentos para a transmissão da filosofia em vulgar – a começar pelos princípios da lógica para chegar aos discursos em torno da filosofia natural. Portanto, em suas obras, vemos seu método tomando corpo, pois ele sempre começava a tratar de um assunto a partir de uma breve declaração de seus princípios, ao apresentar a matéria que pertencia o objeto de sua análise; a explicação dos conceitos e as noções básicas, além da terminologia relevante.

A importância de sua obra atualmente remonta ao início da mudança dos conceitos de *arte* e *artífice* para o que entendemos hoje como *arte* e *artista*; na inclusão das artes como assunto filosófico; e na importância da retórica nos escritos da época, isto é, da conciliação entre *res* e *verba*. Benedetto Varchi aparece como um autor valioso no entendimento do humanismo e pode ser considerado como uma espécie de Janus – a divindade romana de duas faces – pois, ao olhar para trás, aponta para a frente. Assim sendo, pode ser um autor favorável para pensar uma parte importante da transição dos antigos aos modernos naquela época. Contudo, a intenção foi a de apresentar o autor em sua época, sem diminuir sua perfeita inserção na mesma. A escolha, portanto, se deu no âmbito da contextualização do período.

LIÇÃO SEGUNDA¹⁴³

BENEDETTO VARCHI

AO MAGNÍFICO E MUITO HONRADO

LUCA MARTINI¹⁴⁴

Visto que a mim convém separar esta presente matéria, quase membro da sua cabeça, da qual eu tratei, ontem foram oito dias, na exposição sobre o soneto de Michelangelo, e a vós agrada mandá-lo para ele de qualquer modo a Roma, para que entenda por ele mesmo a própria verdade de tal disputa; eu, não querendo não vos agradar, não posso fazer outra coisa senão vos pedir, primeiro, que a ele façais fé da brevidade do tempo na qual fomos forçados, eu a dizê-la e vós a escrevê-la, depois que envieis a mim uma cópia de sua resposta, para que ele, da sua parte, possa desculpar seja a presunção seja a ignorância minha, e eu possa louvar diante de todos a cortesia e juízo dele. Fiquem bem.

¹⁴³ Com a finalidade de tornar mais clara a leitura, dividirei as notas de rodapé em: **nota da autora e nota da edição de 1834**.

¹⁴⁴ **Nota da autora:** Luca Martini foi um patrono da corte de Cosimo I, e agiu como elo entre os pintores, escultores, literatos e homens de estado, no mundo cultural toscano. Foi também um dos primeiros membros da *Accademia Fiorentina*, juntamente a Varchi, onde intelectuais da época encontravam-se para discussões e leituras espirituosas no dialeto toscano. Cf.: NELSON, J. *Luca Martini and the Renaissance portrait*, p.283; e sobre a relação de Luca Martini e Benedetto Varchi, como também os estudos dantescos Cf.: ANDREONI, A. *La via della dottrina*, pp.232-238.

DA SUPERIORIDADE DAS ARTES E QUAL SEJA MAIS NOBRE, A ESCULTURA OU A
PINTURA, DISPUTA FEITA PUBLICAMENTE NA ACADEMIA FLORENTINA, NO TERCEIRO
DOMINGO DE QUARESMA, NO ANO 1546.

PROÊMIO

Todas as coisas de todo o universo, o qual, abraçando todos os céus e todos os elementos, compreende em si e contém não apenas tudo aquilo que é, mas também tudo aquilo que poderia ser (de modo que fora dele não existe coisa alguma, nem lugar e ainda nem vácuo), são, digníssimo Cônsul, honoráveis Acadêmicos e nobres ouvintes, ou eternas ou não eternas. As eternas, aristotelicamente falando¹⁴⁵, são aquelas que, não devendo ter um fim, nunca começaram, e conseqüentemente não tiveram uma razão eficiente, isto é, alguém que as fizesse: essas se chamam celestes, divinas e imortais. As não eternas são aquelas que, devendo ter um fim alguma vez, tiveram também um início, e conseqüentemente uma razão eficiente, isto é, alguém que as fizesse: essas são de duas maneiras, porque algumas foram produzidas por Deus mediante a natureza, e se chamam naturais, humanas e corruptíveis; e algumas foram feitas pelos homens mediante a arte, e essas se chamam artificiais ou manuais. Das divinas, que são todas aquelas que contém o elemento do fogo em si, discute e reflete o metafísico, isto é, o

¹⁴⁵ **Nota da autora:** A tradição aristotélica teve grande influência nos escritos renascentistas do XVI, como vemos no *Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*: “*In the sixteenth century alone more translations of Aristotle and his commentators were undertaken, both into Latin and into vernacular languages, than had been produced in all previous centuries. More than Thousand editions of his Works were published between the invention of printing and 1600, of which hundreds date from the fifteenth century; by way of comparison, there were only fourteen incunables containing Works of Plato. As for commentaries, there are at least twenty times more on Aristotle than on the dialogues of Plato*” (BIANCHI, p.50). Isso não significa que o aristotelismo tenha tido maior valor que as demais correntes filosóficas, mas que ele exerceu uma influência maior quantitativamente do que as outras tradições. Aqui, na segunda lição de Varchi, o motivo pelo qual ele se utiliza da tradição aristotélica diz respeito ao seu objeto, isto é, as artes.

filósofo sobrenatural. Das humanas, as quais são todas aquelas que se encontram abaixo do céu lunar, discute e reflete o físico, isto é, o filósofo natural.

Das artificiais, que são em maior quantidade e mais diversas, discutem e refletem uma maior quantidade de artífices dos mais diversos; e essas, ainda que sejam menos dignas que as naturais, assim como as naturais são infinitamente menos perfeitas que as divinas, nos proporcionam, porém, não apenas muitos e grandes prazeres, mas muitas e grandes utilidades à vida mortal, a qual sem as artes não apenas não se poderia viver comodamente, mas nem mesmo viver; donde, foram reputados dignos de maravilhosas virtudes e excelentíssima honra pelos antigos, e ainda tidos por deuses todos aqueles que foram seus inventores (que as encontraram). E nós certamente, se não fôssemos ingratos com aqueles que se beneficiaram altamente delas (o que Plínio com justa razão acrimosamente repreende), tanto mais louvaremos e honraremos todos, quanto mais sua arte for nobre ou mais nobremente exercitada por ele. Mas como conhecer esta nobreza não é coisa fácil, e cada um se deixa enganar de bom grado por si mesmo, pensamos em falar, sendo hoje o oitavo dia desde a exposição do soneto de Michelangelo, sobre tudo aquilo que de diversos escritores em diversas época preparamos acerca disso. Mas visto que ao magnífico e prudentíssimo Cônsul parece agradar que falemos apenas disto em uma lição separada, disputaremos hoje, estendendo-nos um pouco mais além do que pensávamos ter de fazer, a propósito dessas três questões sucessivamente: a primeira, qual é a mais digna de todas as artes; a segunda, qual é a mais nobre, ou a pintura ou a escultura; a terceira e última, em quais coisas são semelhantes ou dissemelhantes os poetas e os pintores; cada uma delas, como não são de menor utilidade que de deleite, também não são de menor fadiga que de doutrina.

E como em qualquer disputa deve-se em primeiro lugar, a fim de fugir do equívoco e da troca de nomes, declarar os termos principais¹⁴⁶, devemos saber que, assim como este nome “ciência”, tomado largamente, compreende todas as artes, da mesma maneira o nome “arte” compreende, tomado largamente, todas as ciências, não obstante a ciência e a arte serem hábitos muito diferentes. Donde nós, que queremos tratar da arte propriamente, não como ela é em si mesma, mas como distinta da ciência, é necessário declarar os cinco hábitos do intelecto, nos quais estão, como em seus argumentos/matérias, todas as artes, assim como todas as ciências, e isto só pode ser feito mais claramente dividindo, como fizemos outras vezes neste mesmo lugar, a alma humana, a qual é chamada maximamente de razão pelos teólogos e divide-se primeiramente em duas partes: na razão particular e na razão universal. A razão particular diz respeito às intenções individuais, como eles dizem, isto é, não conhece e não entende se não as coisas particulares, e conseqüentemente geráveis e corruptíveis; e esta foi chamada por Aristóteles, segundo testemunha o seu grandioso Comentador, de cogitativa; a qual, embora seja mortal, não se encontra, porém, nos animais irracionais, os quais têm ao invés daquela a estimativa, muito menos perfeita que a cogitativa nos homens. A razão universal diz respeito às intenções universais, isto é, não conhece e não considera senão as coisas não apenas privadas de cada matéria, mas despidas de todas as paixões e acidentes materiais, e conseqüentemente não geradas e incorruptíveis; e esta, a qual é própria do homem, se divide novamente em duas

¹⁴⁶ **Nota da autora:** Aqui temos acesso à preocupação de Varchi com o fazer-se entender, a fim de evitar que o leitor caia em equívocos. Para isso, Varchi tem uma metodologia própria do escrever e a apresenta em outras obras além dessa, como nos *Prolegomeni o dei precognizioni* e no *Del método*, por exemplo, onde esquematiza o melhor modo de escrever, e em todas as suas outras obras podemos percebê-lo aplicado em sua estrutura textual. Uma das primeiras preocupações era a definição dos termos principais, bem como a necessidade dos proêmios, nos quais se tem a introdução do que será dito. Em os *Prolegomeni*, Varchi divide o proêmio em 17 tópicos: 1. O nome e vida do autor; 2. O título do livro; 3. Se é legítimo ou não; 4. O fim; 5. O assunto; 6. O instrumento; 7. O ofício; 8. A utilidade; 9. A divisão; 10. Sob que parte da filosofia se reduz; 11. A ordem dos livros e da doutrina. 12. O modo de ensinar; 13. A via da doutrina; 14. A proporção; 15. A maneira de dizer; 16. Qual deva ser o preceptor; 17. Quem se quer que seja o ouvinte. Segundo Varchi, em *Del metodo*, “*método não quer dizer outra coisa nesta última significação, senão uma via ou um modo direto e breve, isto é, fácil e rápido, com o qual se ensina alguma arte ou ciência; uma vez que nenhuma arte ou ciência se possa, como mostramos acima, aprender sem algum método; e o método (...) é um hábito do intelecto para conseguir alcançar algum fim*” (VARCHI, p.796).

partes: na razão superior, isto é, no intelecto especulativo ou contemplativo, e na razão inferior, isto é, no intelecto prático ou ativo. Na razão superior estão os três hábitos contemplativos, o primeiro é chamado pelos filósofos, com o nome do gênero, intelecto, e este é a cognição dos primeiros princípios; o segundo chama-se sabedoria, o qual, ainda que compreenda o primeiro hábito e o terceiro, é, porém, diverso de um e de outro; o terceiro chama-se ciência, a qual não é outra senão a cognição das coisas universais e necessárias e, conseqüentemente, eternas, tidas mediante demonstração. Donde se vê manifestamente que todas as ciências de todas as maneiras estão nesta razão superior ou intelecto contemplativo, porque o fim de todas é especular, isto é, contemplar as razões das coisas e saber a verdade delas. Na razão inferior, cujo fim não é conhecer e entender, mas fazer e operar, estão os outros dois hábitos práticos, o agir, no qual se encontra a prudência, cabeça de todas as virtudes morais, e o fazer, o qual contem em si todas as artes; e como dos três hábitos especulativos o primeiro e mais nobre é o intelecto, assim dos dois práticos o fazer é o último e menos digno. E desta divisão, feita pelo filósofo no capítulo quarto do livro VI da *Ética*, pode-se conhecer primeiro o que é propriamente ciência, e o que é propriamente arte, embora a respeito dessa trataremos mais longamente em sua definição, a qual, sendo um hábito do intelecto, não se poderia tratar se antes não se entender que coisa compreende e significa este vocábulo. Algo que, sem a distinção colocada acima por nós, seria de todo impossível: uma vez que todas as ciências, estando na razão superior e tendo fim mais nobre, isto é, contemplar, são sem dúvida alguma mais nobres do que todas as artes, as quais estão na razão inferior e possuem fim menos nobre, isto é, operar. Conhece-se ainda, falando propriamente, que existem algumas disciplinas ou faculdades, ou qualquer outro nome que devemos chamá-las, as quais não são verdadeiramente nem ciência, nem arte, como por exemplo, a gramática e a lógica e outras que têm por matéria a oração, ou a fala, de modo que, não tratando de coisas mas de palavras, não podem ser chamadas propriamente ciências; e de

outro lado, não estando totalmente em nosso poder fazê-las ou não fazê-las, não podem ser chamadas de artes segundo a significação própria e verdadeira, como se verá mais longamente nas seguintes disputas. Às quais, tendo chamado primeiro devotamente o melhor e mais grandioso Deus para que preste sua costumeira ajuda e favor, e pedido depois humildemente à vossa humana e benigna cortesia de conceder a usual quietude e atenção, é tempo agora de apresentar-se, tendo que refletir muito bem.

DISPUTA PRIMEIRA

Da superioridade e nobreza das artes

O nosso entendimento nesta primeira disputa é o de encontrar qual é dentre todas as artes a mais nobre, o que não é menos faticoso que útil; e ainda que possamos dizer em pouquíssimas palavras a nossa opinião, não por menos, querendo nós proceder de modo filosófico e ser compreendido por todos, é necessário declarar, antes, o que é arte; em seguida, de que modo e de que coisa se conhece quando uma arte é mais ou menos nobre do que outra. Portanto, tendo visto no Proêmio que todas as artes estão na razão inferior, naquela segunda e última parte que se chama produtiva, a qual é menos digna de todos os cinco hábitos ou cognições intelectivas, dizemos que, segundo a definição do Filósofo¹⁴⁷, a arte não é outra coisa que um hábito intelectual, a qual se faz com certa e verdadeira razão. E ainda que esta definição seja completa e perfeita, distinguindo a arte de todos os outros hábitos, e conseqüentemente tomando-a como diferente de todas as outras coisas, nós, todavia, a fim de abri-la e explicá-la mais amplamente, com maior e mais clara inteligência, diremos que a arte é um hábito produtivo, com verdadeira razão, daquelas coisas que não são necessárias, cujo princípio não está nas coisas que são feitas, mas em quem as faz¹⁴⁸. A sua definição, para que seja melhor entendida por todos, declararemos palavra por palavra.

¹⁴⁷ **Nota da autora:** O Filósofo é Aristóteles, ao invés de Platão, como costuma ser em outras obras renascentistas.

¹⁴⁸ **Nota da autora:** VARCHI, p.116: “*L’arte non è altro che un abito intelletivo, che fa con certa e vera ragione*” e depois “*l’arte è un abito fattivo, con vera ragione, di quelle cose che non sono necessarie, il principio delle quali è non nelle cose che si fanno, ma in colui che le fa*”. In: *Opere di Benedetto Varchi con le lettere de Gio. Batista Busini*, vol. I: Milão, 1834. E, na *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles: “*a arte é o mesmo que capacidade racional no tocante a criar (produzir, fabricar) e que envolve um genuíno processo racional. Toda arte é do vir a ser, e dedicar-se a uma arte pressupõe estudar como fazer vir a ser uma coisa que é possível ser ou não ser, cujo princípio está no criador e não na coisa criada. Com efeito, a arte não se ocupa de coisas que são ou vêm a ser necessariamente ou segundo a natureza, uma vez que essas coisas possuem seus princípios em si mesmas.*” (Livro VI, Cap. 4, 1140a10-16, p.225). Cf: *Ética a Nicômaco*, trad. e notas de Edson Bini – 4ª. Ed – São Paulo: Edipro, 2014.

Se diz então “hábito” daquilo que não é outra coisa senão uma qualidade estável e firme, que dificilmente se pode perder ou remover, diferentemente da disposição, a qual é uma qualidade que facilmente se pode perder e remover. Donde, como todas as virtudes, assim também todas as artes são hábitos e não disposições, por isso que não basta a disposição para ser um virtuoso ou um artífice, isto é, estar apto e disposto a poder consegui-la, mas se busca o hábito, isto é, fazer dentro de tal prática, mediante o uso, para que possam ser exercitados facilmente e dificilmente perdidos. Se diz produtiva, diferentemente do hábito da prudência, o qual não se chama produtivo, mas ativo, porque a prudência, além de que depois da operação não resta obra alguma, pode ser operada por qualquer um à vontade, sem a ajuda do corpo ou de outra coisa de fora; o que não ocorre na arte, como é bem conhecido. Se diz *‘com verdadeira razão’* por duas razões: primeira, porque todas as artes são infalíveis, isto é, não erram nunca e conseguem sempre seu entendimento e seu fim; depois, porque mediante aquelas palavras depois, porque mediante aquelas palavras dali se tira e exclui a arte com a qual as aranhas tecem suas maravilhosas teias, e as andorinhas e outros animais fazem seu ninho, bem como muitas outras coisas que parecem bem feitas artificialmente mas na verdade não o são, visto que não sendo feitas pela razão, mas por instinto natural, não podem ser chamadas verdadeiramente de arte. Se diz *‘daquelas coisas que não são necessárias’*, porque todas as artes manejam-se em torno de coisas contingentes, isto é, que podem ser e não ser igualmente, e nisto são diferentes as artes das ciências, porque todas as ciências são de coisas necessárias. Se diz *‘o princípio das quais não está nas coisas que se fazem, mas em quem as faz’*, porque nisso se distinguem as coisas artificiais das naturais, de modo que as naturais têm sempre o princípio em si mesmas, e as artificiais em outrem, isto é, no artífice. E se a presente matéria, ou sobretudo, o tempo o permitissem, contaríamos assim algumas semelhanças, bem como muitas diferenças, as quais existem entre a arte e a natureza, não menos úteis que belas e quase necessárias para entender

bem e perfeitamente, não só o quanto já foi raciocinado sobre a arte, mas o quanto ainda devemos raciocinar a propósito dela; o que poderemos fazer por ventura em uma outra lição.

E assim, tendo visto a primeira coisa proposta por nós, isto é, o que é a arte e em que ela difere de todas as outras coisas que não são arte, passaremos à segunda, isto é, de que modo e a partir de que coisa se deva conhecer a nobreza de cada arte. Ao que dizemos que, assim como a nobreza das ciências são conhecidas por duas coisas, pelo seus argumentos e pela certeza da demonstração – de modo que aquela ciência, a qual é mais certa, ou tem a matéria mais digna, é mais nobre, visto que se observa principalmente a dignidade da matéria, daquele modo e pelas razões que declaramos na primeira lição nossa sobre a Alma¹⁴⁹; crêem alguns que do mesmo modo conhece-se a nobreza das artes.

O que é coisa muito falsa, uma vez que o argumento da arte é muito diverso daquele das ciências, porque desse não se experimenta ou se demonstra propriedade ou paixão alguma, como sabem os conhecedores. Dizemos, portanto, que nas artes deve-se buscar e considerar principalmente o fim, e de acordo com o fim mais ou menos digno, a arte será mais ou menos nobre: uma vez que, como cada ciência retira sua unidade de sua matéria, isto é, é uma única e distinta de todas as outras, pois sua matéria é única e distinta da de todas as outras, assim cada arte retira sua unidade não de sua matéria, mas de seu fim, isto é, é uma única e distinta de todas as outras por ter um fim único e distinto do de todas as outras. Donde quem quer conhecer quando uma arte é ou não mais ou menos nobre do que qualquer outra, deve considerar em primeiro lugar não o argumento, como nas ciências, mas o seu fim, e em segundo lugar o argumento, como nas ciências a certeza. E toda vez que o fim for mais nobre, a arte sem dúvida alguma será mais digna; e o mesmo que ocorre nas ciências ocorre também nas artes, isto é,

¹⁴⁹ **Nota da autora:** Nesta passagem Varchi se refere provavelmente ao comentário que fez ao *De Anima*, de Aristóteles. Cf.: *Dell'anima – Lezione una*, pp.26-36. In: *Opere di Benedetto Varchi con le lettere di Gio. Batista Busini*, vol. I: Milão, 1834.

que algumas podem ser mais nobres tanto no que diz respeito ao fim quanto ao que diz respeito à matéria, e essas são as mais nobres; algumas apenas quanto ao fim, e algumas apenas quanto ao argumento. Mas aquelas que têm o fim mais nobre, sempre são mais nobres, porque o fim deve ser considerado <principalmente>, quanto no que diz respeito à nobreza, e o argumento em consequência. E porém devemos saber que o fim de cada arte é apenas um (e não mais que um), porque qualquer arte é apenas uma (e não mais que uma) e toma esta unidade, como foi dito acima, da unidade de seu fim. E embora a medicina não recupere apenas a saúde (perdida), mas também mantenha aquela que existe, não por isso se diz que tenha dois fins, mas duas intenções para um único fim, o qual é a saúde; e a saúde é de duas maneiras, uma real, isto é, aquela que o médico induz no corpo enfermo, e uma virtual, isto é, aquela que existe na mente¹⁵⁰ do médico; e essa não é o fim do médico mas a razão eficiente da saúde do enfermo; e esse é o fim do médico. E, por isso, dizia Averrois, não menos médico que filósofo, no XII da *Metafísica*, ao com.34, e no VII¹⁵¹: o banho que está fora é o fim, mas o banho de dentro é o movente.

Ainda deve-se saber que tudo aquilo que se faz em todas as artes por todos os artistas, se faz ordenadamente e em razão do fim; e se os médicos medicam alguma vez as enfermidades incuráveis, ou se empenham em prolongar a vida sem esperança do fim, ou induzem alguma

¹⁵⁰ **Nota da autora:** Aquela que existe na mente, isto é, na Ideia do médico. O conceito de Ideia, o qual veio da filosofia platônica, apresenta papel importante na concepção das *artes* do período, principalmente para atribuir um princípio intelectual ao que antes considerava-se apenas mecânico, ou manual. Em *Da pintura antiga*, Francisco de Holanda menciona, pela primeira vez, a noção platônica de *Ideia* como parte fundamental da Pintura, sendo o *a priori* sem o qual nada se cria. E continua dizendo que o pintor necessita de um *furor* divino, enquanto capacidade de criação, a fim de materializar sua *ideia* com o desenho. Cf.: GONZALEZ-GARCIA, Angel (Ed.). *Da Pintura Antiga* (1549), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; LOUSA, Teresa. *Do pintor como génio na obra de Francisco de Holanda*, Sítio do Livro: Lisboa, dezembro de 2014; LOUSA. O contributo de Francisco de Holanda para a definição da personalidade artística: entre a melancolia e a genialidade. In: *A parte rei*, no.64, julho de 2009. Visualizado em: <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/viana64.pdf>.

¹⁵¹ **Nota da autora:** Não consegui encontrar o comentário de Averrois sobre a *Metafísica* de Aristóteles, ao qual Varchi se refere na segunda lição. Não existem notas a respeito do excerto no fac-símile de 1549 (encontrada no *Google books*), e nem na de 1858, disponibilizada pela *Biblioteca Italiana*, com as notas adicionais de Gio Batista Busini.

vez a beleza tanto natural quanto artificial, não é que o fim verdadeiro e próprio de toda a medicina não seja um só, isto é, a saúde, e os outros se podem dizer adjuntos e quase acidentais; por outro lado, a arte da medicina não seria uma única, não tendo um único fim, mas tantas quantas fossem os fins. É ainda digno de consideração que o fim de todas as artes, como ensina o Filósofo em sua *Ética*¹⁵², é infinito, porque cada arte deseja seu fim infinitamente, como a medicina deseja a saúde e o capitão a vitória, mas o fim e o número daquelas coisas, mediante os quais se alcança este objetivo, é finito, e disso decorre que os avaros, quanto mais são ricos, tanto mais desejam as coisas, porque o fim deles é apenas ser rico. E isto procede ao infinito; ainda que muitas artes tenham um fim vil e plebeu em si mesmo, todavia não se chamariam nem vis e nem plebeias quando exercitadas por alguma razão justa ou virtuosa razão, como em benefício ou da pátria ou dos amigos. E quem não sabe que o carpinteiro e o transportador com a maca são obras muito vis em si mesmas, mas quando feitas para defender a pátria ou em benefício de seu príncipe, se tornam e devem ser chamadas muito nobres? E, ao contrário, qualquer um sabe que o ocupar-se das boas artes e ensiná-las é coisa por si mesma

¹⁵² **Nota da autora:** Como ensina Aristóteles, em *Ética a Nicômaco*. Parece-me que a passagem a qual Varchi se refere é a seguinte: “*Se, pois, para as coisas que fazemos existe um fim que desejamos por ele mesmo e tudo o mais é desejado no interesse desse fim; e se é verdade que nem toda coisa desejamos com vistas em outra (porque então o processo se repetiria ao infinito, e inútil e vão seria o nosso desejar), evidentemente tal fim será o bem, ou antes, o sumo bem*” (ARISTÓTELES, 1984, 1094a20). Nos comentários iniciais ao livro I da *Ética a Nicômaco*, de São Tomás de Aquino: “*E assim faz-se necessário prosseguir até o infinito. Mas é impossível que se prossiga nos fins até o infinito*” (AQUINO. *Comentário a Ética a Nicômaco de Aristóteles – livro I*. In: <https://www.passeidireto.com/arquivo/6429265/comentarios-da-obra-etica-a-nicomaco---aristoteles>, visualizado em: 10 de junho, de 2018. Todavia, não encontrei a passagem a qual Tomás de Aquino e Varchi se referem. A questão, no entanto, é que, se Aristóteles fala em ser necessário prosseguir até o infinito, depois ele diz que isso tornaria o desejar inútil e vão. Possivelmente Varchi faz um uso “interesseiro” da passagem a fim de provar seu ponto de vista; ou, então, seu entendimento ficou comprometido com a leitura do original, ainda que ele soubesse grego.

muito nobre¹⁵³, mas, quando exercitada por dinheiro ou algum outro fim mau, torna-se muito vil.

Dito sobre os fins da arte, será bom dizer alguma coisa do modo como são feitas e ordenadas todas as artes, o qual é este: Primeiramente, se considera e se toma o fim daquela tal arte que outros querem ordenar, depois se buscam aqueles meios que são aptos e suficientes para alcançar tal fim. Assim a respeito disso ensina o Médico¹⁵⁴ no começo do *Método*¹⁵⁵, isto é a respeito da via e do modo de medicar, no capítulo VII, e no livro que ele fez à propósito da *constituição da arte*, isto é, como se deve dispor e tratar a medicina, no segundo e terceiro capítulos. E como em cada ciência não se busca nunca e nem se põe à prova seu argumento, isto é, a matéria de que trata, mas a pressupõe como conhecida, assim da mesma maneira em cada arte se pressupõe seu fim sem colocá-lo à prova; e posto o fim, se buscam os meios que conduzem a tal fim, por exemplo, na medicina se pressupõe conservar os corpos sãos ou curar os doentes; depois se buscam os meios para conseguir tal fim. É bem verdade que cada arte (como nos ensina o mesmo no início de seu livro que se chama vulgarmente *Techné*¹⁵⁶, isto é,

¹⁵³ **Nota da autora:** Aristóteles, em sua *Metafísica*, afirma ser o conhecimento prático melhor e mais nobre do que a experiência, pois ele parte dos universais para os particulares, enquanto a experiência faz o oposto. Assim, quem conhece pela experiência não é capaz de ensinar o que sabe, e isso não é visto com bons olhos pelo Filósofo. E, sendo as artes um conjunto de preceitos, é possível que sejam ensinadas aos outros. “Os homens de experiência sabem bem que uma coisa é [to hoti], mas ignoram o porquê, ao passo que os homens da arte [ou da ciência] conhecem o porquê [to dioti] e a causa”. (Met., I, 1, 981 a 28/30). *Metafísica/Aristóteles*, α, trad. Lucas Angioni, 981a12-981b7. Cf.: *Metafísica Livros I, II e III*, trad., introdução e notas de Lucas Angioni. In: *Clássicos da Filosofia: Cadernos de Tradução*. Campinas, no 15, fevereiro de 2008.

¹⁵⁴ **Nota da edição de 1834:** “Entende-se Hipócrates de Cós (460-377 a.C.), chamado *Médico* por antonomásia” (p.117).

¹⁵⁵ **Nota da autora:** Não encontrei uma obra intitulada *Método*, sob o nome de Hipócrates. No entanto, há uma obra intitulada *Preceitos* que poderia ser a que Varchi faz referência, pois diz respeito à arte da medicina: “O autor faz inicialmente um curto comentário sobre a aquisição do conhecimento; depois, apresenta alguns assuntos relacionados com a etiqueta médica e por fim lista algumas notas esparsas, de difícil classificação”. Cf.: CAIRUS, HF., e RIBEIRO JR., WA. *Textos hipocráticos: o doente, o médico e a doença* [online], pp.211-228. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2005. História e Saúde collection. 252 p. ISBN 978-85-7541-375- 3. Disponível em: SciELO Books.

¹⁵⁶ **Nota da autora:** A obra intitulada *Techné* é a obra grega *Peri Tékhne (Da arte)*, na qual Hipócrates define a medicina e seu principal objetivo. Cf.: REBOLLO. *Considerações sobre o estabelecimento da medicina no tratado hipocrático ‘Sobre a arte médica’*. In: *Revista Scientiae studia*, Vol. 1, No. 3, 2003, p. 275-97; REZENDE, JM. *A sombra do plátano: crônicas de história da medicina* [online]. São Paulo: Editora Unifesp, 2009. *Curar algumas*

arte) possui três processos, isto é, pode-se ordenar e ensinar de três modos: decisivo, compositivo e definitivo¹⁵⁷; dos quais tendo falado em outro momento, não há necessidade de declará-los mais, mas diremos em outro lugar que este nome “arte” se pode tomar de dois modos: propriamente e comumente. Propriamente, quando se distingue da ciência e de todos os outros hábitos intelectivos, como se declara acima. Comumente, se toma em mais modos, visto que algumas vezes se chamam artes ainda todas as ciências, sem ajuntar ao nome ou boas, ou liberais, ou nobres, ou qualquer outro epíteto, como se pode ver no primeiro livro do *De Anima*; e desse modo significa tanto arte quanto ciência, como já declaramos acima. Algumas vezes, se toma não por todas as ciências, mas somente pelas ciências práticas, e desse modo se poderia chamar arte ainda a prudência, donde sem razão Petrarca foi repreendido por alguns, quando disse no fim do soneto “*Oh tempo, oh céu volúvel, que fugindo*”:

Não por a caso é virtude, antes é bela arte¹⁵⁸,

como declaramos longamente em outro lugar. Algumas vezes é tomada por um hábito adquirido não com certa e verdadeira razão, mas por um tal uso e prática, como se vê em muitas artes. Toma-se ainda algumas vezes por uma prática e por um hábito estabelecido, não na alma racional, mas na cogitativa; e assim não é outra coisa que uma experiência. Toma-se ainda por um agregado de mais coisas, as quais são úteis à vida humana, adquire-se tal agregado ou por razão ou por experiência, e desse modo se podem chamar artes a gramática e as outras das quais falamos acima.

E para que cada um possa primeiro melhor compreender esta matéria, apresentaremos algumas divisões das artes, e primeiro diremos que, das artes, algumas foram encontradas por

vezes, *aliviar quase sempre, consolar sempre*. pp. 55-59. ISBN 978-85- 61673-63-5. Disponível em: SciELO Books.

¹⁵⁷ **Nota da autora:** Varchi fala sobre os três métodos (decisivo, compositivo e definitivo) em sua obra *Del método*.

¹⁵⁸ **Nota da autora:** “*Non a caso è virtute, anzi è bell’arte*”. PETRARCA. Sonetos, LXIV, II. In: *Rime di Francesco Petrarca con note de Varii*, vol.II. Leonardo Ciardetti: Florença, 1832.

necessidade, algumas por utilidade, algumas por deleite; e foram encontradas em parte pelos homens engenhosos, em parte pelos homens pobres, para sustentar a vida: uma vez que, como dizia Nero¹⁵⁹, nenhuma arte é tão vil que não seja custosa àqueles que a exercitam; e foram encontradas mediante o uso e a experiência, donde Manilio¹⁶⁰ escreveu em seu livro de astrologia:

*Per varios usus artem experientia fecit*¹⁶¹.

E Virgílio em sua *Coltivazione*¹⁶²:

Tum variae venere artes.

Labor omnia vinci

*Improbis et duris urgens in rebus egestas*¹⁶³.

E da mesma forma um pouco depois¹⁶⁴:

*Ut varias usus meditando extunderet artes*¹⁶⁵.

É bem verdade que nenhuma arte foi encontrada e completa em um mesmo tempo ou por uma só pessoa, mas de mão em mão e por diversas, porque sempre se vai acrescentando ou pulindo aquilo que falta ou aquilo que é bruto e imperfeito. E por isso disse Dante, não menos verdadeiramente que com juízo, no canto XI do *Purgatório*¹⁶⁶:

Julgava assim Cimabue da pintura

¹⁵⁹ **Nota da autora:** Em italiano *Nerone*, o imperador romano Nero Cláudio César Augusto Germânico, cujo reinado foi de Outubro de 54 até Junho de 68.

¹⁶⁰ **Nota da autora:** Manilius (séc. I d.C): poeta e astrólogo romano, é o autor de um poema em cinco livros intitulado *Astronomica*.

¹⁶¹ **Nota da autora:** Optou-se por manter as frases em latim no corpo do texto e as traduções nas notas de rodapé para, assim, manter a esfolha de B. Varchi. Tradução da autora: *Por vários usos a experiência fez a arte*.

¹⁶² **Nota da autora:** Virgílio, *Geórgicas* (poema didático em quatro livros sobre a agricultura).

¹⁶³ **Nota da autora:** *Então vieram as várias artes. (Pois) O esforço tudo vence, até a miséria em qualquer situação difícil e urgente.* Virgílio, *Georgicas*, livro 1, vv. 145-146. “”.

¹⁶⁴ **Nota da autora:** Na verdade, um pouco antes. Possivelmente Varchi se equivoca aqui, pois esse verso (v. 133) antecede os dois versos citados antes (vv. 145-146) no livro 1 das *Georgicas*.

¹⁶⁵ **Nota da autora:** *Para que, pensando, a prática exculpasse várias artes.* Virgílio, *Georgicas*, 1. 133.

¹⁶⁶ **Nota da autora:** Tradução da Editora 34, realizada por Italo Eugenio Mauro (2ª. Edição, 2010).

*o campo ter que ora por Giotto é tido,
que a fama do primeiro torna obscura.
Assim tirou de um outro Guido
da língua a glória, e talvez já é chegado
quem do ninho eles dois terá varrido*¹⁶⁷.

Antes, creio eu que se possa dizer com verdade que nenhuma arte tenha ainda alcançado seu auge, de maneira que não se possa ampliá-las ou elevá-las, e o mesmo digo, se não muito mais, das ciências.

Dentre as artes, algumas se chamam liberais, isto é, dignas dos homens livres e não servos, e essas se dizem, comumente, serem sete, das quais três são sobre o falar: a gramática, a retórica e a dialética, e quatro sobre a quantidade: a geometria, a aritmética, a música e a astronomia; e é tão vulgar esta divisão, que até Burchiello¹⁶⁸ fez um soneto sobre isso, dizendo:

Sete são as artes liberais, e primeiro etc.;

e algumas não liberais, isto é, aquelas que não eram próprias de homens livres e que podiam ser exercitadas também pelos servos. Dentre as artes, algumas consistem somente no contemplar, como a física, a astrologia e todas as outras que são ciências verdadeiramente; algumas no fazer, e estas são de duas maneiras, uma vez que, em algumas, depois da operação, permanece alguma obra, como na arquitetura, donde depois a edificação permanece e se pode ver a coisa operada, isto é, o edifício, como também na escultura, pintura e inifinitas outras; algumas operam de tal modo que após o operar não permanece obra nenhuma, como na arte do cavalgar, saltar, cantar, tocar e outras tais. E como aquelas primeiras, que deixam depois de si

¹⁶⁷ **Nota da autora:** Canto XI, § 94-99, p.76.

¹⁶⁸ **Nota da autora:** Domenico di Giovanni, mais conhecido como Burchiello, foi um poeta italiano do Quatrocentos. Cf.: Burchiello. In: [http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-di-giovanni-detto-il-burchiello_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-di-giovanni-detto-il-burchiello_(Dizionario-Biografico)/). Visualizado em: 4 de Junho, de 2018.

algum trabalho, chamam-se factíveis; assim estas segundas, depois das operações das quais não permanece coisa nenhuma, são chamadas por muitos de ativas: o que a mim não agrada, se não impropriamente, porque nenhuma arte pode chamar ativa verdadeiramente além da prudência. Dentre as artes há aquelas que alcançam sempre o seu fim, e essas se podem chamar certas; outras não o conseguem sempre, como a medicina, a retórica e outras similares, as quais se podem chamar conjecturais. Das artes algumas são necessárias ou ao corpo ou à alma; algumas úteis; algumas deleitosas e algumas honestas. Das artes algumas que são vulgares e sórdidas ou torpes, como aquelas que se ocupam manualmente das necessidades humanas; algumas são lúdicas ou jocosas e burlescas, como são aquelas que dão prazer ou aos olhos ou aos ouvidos do vulgo: algumas são pueris ou infantis, como seriam os fantoches¹⁶⁹, as bagatelas e outros similares. Dentre as artes, algumas tomam o argumento da natureza, como a escultura; algumas da arte, como os tecelões, sapateiros e semelhantes; alguns de uma e de outra, como a arquitetura e a pintura. Das artes algumas ordenam a matéria; algumas induzem a forma, e algumas usam a coisa feita, como se vê naqueles que talham a lenha para fazer os navios, naqueles que as fazem e naqueles que as executam belas e prontas. Dentre as artes algumas fabricam por si mesmas os próprios instrumentos, como o artífice¹⁷⁰ o martelo e a bigorna, e algumas as retiram da natureza ou de outras artes. Das artes, algumas servem para adquirir o

¹⁶⁹ **Nota de 1834, p.118:** *Fracurrado* se diz de um espantalho (*fantoccio*) de trapos ou madeira, parecido com um fantoche (*burattino*) que não tem pés, mas apenas busto (*fusto*), com o qual os ilusionistas (*bagattellieri*) faziam seus jogos.

Nota da autora: No italiano arcaico, *bagattelliere* “era o jogador de bagatelas, ilusionista; em particular, o titereiro que entretinha o público nas feiras e nos mercados, dando pequenos espetáculos para chamar de volta os compradores”. In: *Dizionario Italiano Olivetti*, visualizado em: <https://www.dizionario-italiano.it/dizionario-italiano.php?lemma=BAGATTELLIERE100>.

¹⁷⁰ **Nota da autora:** Em italiano *fabbro*, o qual, segundo o *Dizionario Garzanti* (2010) significa: artesão que produz ou repara objetos metálicos mediante rescaldamento com ferramentas manuais, por exemplo, o ferreiro (*fabbro ferraio*), o artífice do cobre, que trabalha o ferro, o cobre – os objetos do artífice. Ou, 2. (lit.) artífice, mestre.

sustento¹⁷¹ naturalmente, e essas são cinco: a pastoril e a agricultura, e essas são muito justas; a arte da pesca, da caça, da falcoaria, a qual não queria Salústio¹⁷² que fossem colocadas entre as artes liberais, e, no entanto, sempre foi praticada, e hoje é mais do que nunca, pelos reis e príncipes. Algumas a conquistam não naturalmente, como todas as outras, exceto essas. Das artes, algumas fazem coisas que podem ser feitas apenas pela própria arte, e dessas se diz vencer a natureza, como a arquitetura; algumas <fazem coisas que> se podem fazer tanto pela arte quanto pela natureza, igualmente como a saúde e a alquimia. Dentre as artes, algumas vencem a natureza, como foi dito acima da arquitetura, que fazem aquilo que aquela não pode fazer; algumas são vencidas por ela [natureza], como todas as artes que não alcançam àquela perfeição da natureza, as quais são muitas. Algumas são ministras da natureza, como a medicina e a alquimia; algumas tomam o princípio apenas, e a natureza faz o resto, como a agricultura; algumas tomam o princípio da natureza e fazem dele o fim: e aqui é de se notar que nenhuma arte se encontra, a qual não tenha os princípios da natureza, ou direta ou indiretamente. Dentre as artes, algumas são subordinantes ou principais, as quais se chamam, pelos filósofos latinos, com nome grego, arquitetônicas, e essas são aquelas que dão os princípios a outras, como a aritmética à música, ou as comandam, como a arte da cavalaria ao seleiro, correeiro¹⁷³, ferreiro e todas as outras que servem a ela. Algumas se chamam subalternas ou inferiores, e essas são aquelas que tomam os princípios ou os seus temas de alguma outra, ou a obedecem. Dentre as artes, algumas são, segundo a distinção de Galeno¹⁷⁴, vis e indignas, como aquelas que se exercitam com as forças e fadigas do corpo, que os Gregos com base no operar das mãos chamam cirurgicas, isto é, manuais; outras honestas e liberais, dentre as quais se põe

¹⁷¹ **Nota da autora:** Em italiano, *vitto*.

¹⁷² **Nota da autora:** Salústio: Gaius Sallustius Crispus (86-34 a.C.): historiador e político romano do período republicano.

¹⁷³ **Nota da autora:** Em italiano, *morsaio*: Aquele que fabrica ou vende o freio e os arreios do cavalo; sendo *morsi* a barrinha de aço que se coloca na boca do cavalo e à qual se prendem as rédeas, ou bridão.

¹⁷⁴ **Nota da autora:** Galeno: Claudius Galenus (129-217 d.C.) - médico e filósofo romano de origem grega.

primeiramente a medicina, a retórica, a música, a geometria, a astronomia, a aritmética, a dialética, a gramática e a ciência das leis; nada impede que entre essas se ponham a escultura e a pintura, uma vez que, ainda que utilizem as mãos, porém não necessitam, em primeiro lugar, das forças do corpo. Dentre as artes, algumas têm as suas operações muito artificiosas, e essas são aquelas sobre as quais podem menos o acaso e a *fortuna*. Algumas as tem muito vis, e essas são aquelas em que mais se suja o corpo; algumas são totalmente servis, e essas são aquelas em que o corpo pode muito; algumas são muito ignóbeis, e essas são aquelas em que não se busca virtude alguma, ou muito pouca; essas divisões faz o Filósofo no primeiro livro de sua *Política*, no capítulo VII, no qual chama vil aquele exercício que torna inútil ou à mente ou ao corpo para as operações virtuosas.

A partir dessas tantas e assim várias divisões de diversos autores cada um pode conhecer a dificuldade desta matéria, tratada por diversos e não, porém, diversamente, mas com tal confusão, que a mim parece não apenas difícil de se entender, mas impossível, sem as distinções e declarações feitas acima por nós. A qual, a fim de que se entenda melhor e mais facilmente, devemos saber que, falando, como nós fazemos, segundo o verdadeiro e próprio significado, todas as artes são mecânicas, tomando ‘mecânicas’ não naquela significação que tem a palavra grega, tirada de máquina (como se vê no divino livro de Aristóteles, *Das Mecânicas*¹⁷⁵), parte

¹⁷⁵ **Nota da autora:** Em grego, Μηχανικά (Mecânica). A obra, que em português recebe tanto o nome *Mecânica*, quanto *Problemas mecânicos*, por causa da forma como foi escrita, isto é, com perguntas e respostas, era atribuída a Aristóteles. Todavia, Thomas N. Winter (2007), após traduzi-la, concluiu que a autoria seja, provavelmente, de Arquitas de Tarento (428 a.C. – 347 a.C.): “When I was translating the Mechanical Problems, which I did from the TLG Greek text, I was still in the fundamentalist authorship mode: that it survives in the corpus of Aristotle was then for me prima facie evidence that Aristotle was the author. And at many places I found indications that the date of the work was apt for Aristotle. But eventually, I saw a join in Vitruvius, as in the brief summary below, “Who Wrote the Mechanical Problems . . .” To “cut to the chase,” I conclude that the likeliest author is Archytas of Tarentum” (WINTER, 2007, p.iii). Ainda assim, o que se pode afirmar é que a obra tenha sido escrita por um peripatético. Já na tradução portuguesa de Rodolfo Lopes, com revisão científica de Alberto Bernabé Pajares, ele defende que a obra é sim de Aristóteles: “a tendência tem sido considerar que o texto não pertence a Aristóteles, razão pela qual diversas autorias alternativas foram necessariamente surgindo. Todavia, houve e há opiniões que sustentam a tese contrária – posição também seguida ao longo destas páginas” (LOPES, 2013, pp.43-6).

essa que pertence principalmente ao arquiteto, nem ainda naquela significação que se diz vulgarmente ‘mecânicas’, isto é, mercenárias e inteiramente vis e abjetas; mas tomando mecânicas, isto é, como manuais, e nas quais o ofício se serve de algum modo do corpo, digo que até então tal significação implica contrariedade, isto é, não é possível chamar arte que não seja mecânica, sendo todas um mesmo hábito¹⁷⁶, como se viu acima. Todas as quais podemos, por ventura, dividir geralmente deste modo, que algumas há nas quais se busca e vale mais o engenho¹⁷⁷ do que a fadiga, e em algumas, ao contrário, vale e se busca mais a fadiga do que o engenho; em algumas ainda são iguais o engenho e a fadiga, e em algumas não é necessária senão a fadiga apenas. É bem verdade que cada uma destas divisões é mais ampla, isto é, encontram-se mais graus, porque muitas, ainda que desejem mais engenho que fadiga, são, porém, diferentes entre si, porque ou nesta ou naquela se busca mais ou menos engenho, e naquela ou nesta mais ou menos fadiga; e o mesmo dizemos de todas as outras três divisões, porque na última, ainda que não se busque senão a fadiga sozinha, em uma, porém, busca-se mais ou menos fadiga que em outra; e na terceira, ainda que tenhamos dito haver a fadiga e o engenho, não entendemos, porém, que estejam de modo equilibrado e contrabalanceado, que não haja em alguma ou mais fadiga ou mais engenho, e assim o contrário que em uma outra. Mas chegando finalmente à disputa principal, dizemos que pelas coisas ditas acima não é difícil conhecer, que, após a arte da guerra – da qual não queremos discorrer hoje, não nos parecendo que os seus grandes benefícios venham sem grandes danos, e julgando que usá-la para sua

¹⁷⁶ **Nota da autora:** Segundo Varchi, hábito é uma qualidade estável e firme, a qual dificilmente se pode perder ou remover. Para Aristóteles, em sua *Ética*, o hábito é consequência da educação que se recebe desde a infância, se fixando em nós pela repetição de ações (no caso, virtuosas), e pode ser considerado uma segunda natureza. Assim, hábito, em Aristóteles, é uma disposição humana que determina o agir, além de constituir o sujeito e qualifica-lo para a vida em sociedade.

¹⁷⁷ **Nota da autora:** O engenho (*ingegno*) é uma capacidade prática inata e, portanto, não pode ser aprendida e nem ensinada. Mas, no Renascimento, ao contrário da ideia que se firmou com o *Romancismo*, no século XVIII, o engenho não é suficiente para que se seja um excelente artífice. Antes é preciso assimilar o engenho com a diligência, isto é, com o treino e a prática constantes – o estudo.

própria arte seja não só condenável, mas ímpio –, a medicina é a mais digna e a mais nobre de todas as outras, e a razão é porque é seu fim mais nobre e mais digno, o qual é, como se disse acima, ou conservar a saúde donde ela existe, ou induzi-la donde ela falta; a essa nobreza adiciona-se uma outra, isto é, aquela do argumento, o qual avança em disparada e ultrapassa todos os outros, sendo o homem infinitamente o mais perfeito de todas as coisas mortais. E, assim, a medicina, quanto ao fim e quanto ao argumento, é a mais nobre; e porque alguns, crendo enobrecê-la, dizem que ela não é arte mecânica, isto é, produtiva, agora nós viemos a saber que nesta parte ela é inferior a muitas outras, de modo que ela se deva chamar mais corretiva do que produtiva, uma vez que ela não traz nada de novo, mas melhora e corrige sempre, e, por isso, a chamaremos de corretiva; uma vez que ela ou conserva a saúde ou a induz, não faz outra coisa que corrigir, ainda que algumas vezes mais e outras menos, como entendem os médicos. É ainda inferior a muitas outras artes, porque o médico não apenas não vence a natureza, como também não a imita, mas é seu ministro, não sendo ele aquele que conserva e induz a saúde principalmente, mas a natureza mediante a arte e sua obra, como foi dito amplamente no primeiro tratado da *Questões Da Alquimia*¹⁷⁸; ainda que, na verdade, o médico não é sempre ministrativo, como é sempre corretivo, porque parece que operam algumas vezes sem a natureza, como quando ou conserta os ossos ou corta a carne flácida. E aqui deve-se advertir que falamos do médico enquanto arte da medicina, e brevemente como médico, o qual, considerado em tal modo, é sem dúvida alguma o mais nobre de todos os artistas. Mas porque ao médico verdadeiro e científico se busca ainda necessariamente a filosofia natural, como disso mostra o próprio nome, a partir do que diz Petrarca:

¹⁷⁸ **Nota da autora:** *Questione sull'alchimia* é uma obra de Benedetto Varchi, de 1544. In: <https://archive.org/details/questionesullal00moregoog>. Visualizado em 05 de junho, de 2018.

E se não fosse a discreta ajuda

*Do físico gentil*¹⁷⁹,

porque o médico começa onde o filósofo termina, e é em um certo modo a medicina subalternada à filosofia, tomando dela muitos princípios, como é muito claro, por exemplo, os elementos serem quatro: o médico ainda vem a ser <o> mais nobre dentre os cientistas excetuado apenas o metafísico ou o filósofo divino. Donde podemos dizer que um médico, buscando-se nele assim a ciência da filosofia como a arte da medicina, se deva, se é verdadeiro médico, louvar e honrar mais que nenhum outro, atribuindo maior utilidade à vida humana, e em seu mais nobre argumento, que em nenhum outro. E se aqueles que disputam qual é mais nobre, ou um médico ou um doutor das leis, distinguissem, como é necessário, entre um médico prático, o qual não tem se não a experiência do medicar, e um médico que, além da prática do medicar, tenha ainda a teoria da medicina, como dizem esses, e além disso o conhecimento de filosofia, eles resolveriam claramente sua dúvida; porque as leis estão sob o hábito não produtivo, como o médico, mas ativo, isto é, sob a prudência, sendo, sem dúvida alguma, uma parte da política. E assim um jurista é mais nobre que um médico, porque, ainda que ambos estejam em um mesmo intelecto, isto é, no prático, o jurista está, porém, na primeira parte, que se chama ativa a qual é mais nobre do que a segunda, que se chama produtiva, na qual estão os médicos e todos os outros artífices. Mas considerado o médico ainda como filósofo, superará tanto aos doutores de leis, quanto o intelecto contemplativo, ou a razão superior, na qual estão todas as ciências, superará o intelecto prático, ou a razão inferior, na qual estão todas as artes. E desse mesmo modo, pelas mesmas razões, se pode decidir e talhar a disputa que é feita ordinariamente pelos juristas: quais são mais nobres, ou as armas ou as letras, e muitas outras semelhantes, sobre as quais, os filósofos não tem dúvida alguma. (E como por eles todas podem

¹⁷⁹ **Nota de 1834, p.119:** Triunfo do Amor, cap. II.

se desfazer mais facilmente, “assim por outros se confundem bastante e geram mais dúvidas que outra coisa”; pelo que nunca se podem fazer nem tantas graças à filosofia, nem tão grandes, que não sejam poucas e pequenas: sem a qual, abrangendo ela todas as coisas, não se pode disputar, apenas resolver qualquer dúvida).

Depois da medicina segue-se, pelo o que disse me parece, a arquitetura, a qual pela nobreza de seu fim e pela dignidade de seu argumento, e pelas muitas coisas que nela se buscam saber, precedem as outras tantas quantas; e se não tivesse falado <disso> antes Vitruvius¹⁸⁰ longamente, em seu muito douto e muito belo proêmio no início de seus livros de *Arquitetura* – nos quais, porém, segundo o pouco juízo nosso as atribui muito – e depois também, em seu muito belo e muito douto proêmio no início de seus livros de *Arquitetura*¹⁸¹, M. Leon Battista Alberti, nobre florentino e exercitado em muitas artes e ciências, nós poderíamos tratar disso amplamente. Mas remetendo-nos à autoridade deles, diremos apenas que a arquitetura é a mais nobre de todas as outras artes depois da medicina, não só pela regra do fim dita acima por nós, a qual é infalível, e assim pelo argumento, mas ainda pela grande utilidade e muitíssimos conhecimentos que dela são extraídos e nela se buscam. E Aristóteles quase sempre dá os exemplos da arquitetura¹⁸², ainda que Platão diga que na Grécia existissem pouquíssimos que

¹⁸⁰ **Nota da autora:** Marcos Vitruvius Polião (em latim, Marcus Vitruvius Pollio) foi um arquiteto romano que viveu no século I d.C. Ele ficou bastante conhecido por ter escrito o primeiro tratado de arquitetura, o *De Architectura*.

¹⁸¹ **Nota da autora:** O tratado de arquitetura, de Leon Batista Alberti, intitulado *De re aedificatoria*, foi escrito entre 1443 e 1452.

¹⁸² **Nota da autora:** Como vemos nas seguintes citações: “*O que necessito, eu devo fazer; necessito um abrigo, faço um abrigo. E a conclusão ‘devo fazer um abrigo’ é uma ação*” (ARISTÓTELES, Mo, 701a); “[um arquiteto] não deixa de sê-lo quando não edifica (o ser arquiteto em efeito, é ser potente para edificar)” (ARISTÓTELES, M, 1046b-1047a); “*A arte de edificar é uma potência que não está no que se edifica*” (ARISTÓTELES, M, 1019a); “*um homem constrói porque é um arquiteto, e um arquiteto constrói em virtude da arte de construir que possui, sendo então a arte de construir a causa anterior*” (ARISTÓTELES, F, 195b); “*é das mesmas causas e pelos mesmos meios que se gera e se destrói toda virtude, assim como toda arte: de tocar a lira surgem os bons e os maus músicos. Isso também vale para os arquitetos e todos os demais; construindo bem, tornam-se bons arquitetos; construindo mal, maus. Se não fosse assim, não haveria necessidade de mestres, e todos teriam nascido bons ou maus em seu ofício*” (ARISTÓTELES, E, 1103b); “*Que é, pois, o bem em cada uma delas? Evidentemente, aquilo em cujo interesse se fazem todas as outras coisas. Na medicina é a saúde, na estratégia a vitória, na arquitetura uma casa, em qualquer outra esfera uma coisa diferente, e em todas as ações e propósitos*”

a soubessem ou exercitassem, enquanto em Roma, em um mesmo tempo, foram encontrados setecentos, coisa incrível para quem não viu Roma, ou não leu as grandezas daquela cidade. E Galeno igualava a arte da medicina àquela da arquitetura; e como o médico recorre à filosofia, assim o arquiteto deve recorrer à geometria. O que mais? Não demonstra o próprio nome ela ser a primeiríssima de todas as outras artes, visto que arquitetônicas, nome derivado da arquitetura, se chamam todas aquelas artes, as quais dão princípio às outras e as comandam. E quem me perguntasse: Se o arquiteto vence a natureza e o médico é seu ministro, porque então a medicina precede a arquitetura?, lhes responderei: Porque o fim é mais nobre; visto que, ainda que a arquitetura conserve também a saúde e tenha além disso a magnificência e o ornamento, não porém a conserva daquele modo, nem a introduz onde não há; e, além disso, ao médico é necessário o conhecimento de muito mais coisas, visto que todas as partes do corpo têm diversas virtudes e operações, as quais é necessário que saiba o médico, enquanto as partes dos edifícios não têm operação alguma, não sendo animadas. E quem me perguntasse porque eu a antepoño à escultura e à pintura, lhes responderei – não havendo nenhuma outra regra estabelecida, nem mais verdadeira –: Porque o fim é mais nobre; além disso, a arquitetura é infinitamente, não só

*é ele a finalidade; pois é tendo-o em vista que os homens realizam o resto” (ARISTÓTELES, M, 1097a); “Porque ele é um todo, e jamais se encontra um prazer cuja forma seja completada por seu prolongamento. Pela mesma razão, não é ele um movimento, pois todo o movimento (o de construir, por exemplo) requer tempo, faz-se com vistas a um fim, e fica completo quando realizou a coisa visada. Só fica completo, por conseguinte, quando se encara o tempo na sua totalidade ou no momento final. Em suas partes e durante o tempo que essas ocupam, todos os movimentos são incompletos e diferem e espécie do movimento inteiro e uns dos outros. Com efeito, o ajustamento das pedras umas às outras difere da caneladura da coluna, e ambas as coisas diferem da construção do templo. E a construção é completa (pois nada lhe falta em relação ao fim que se tinha em vista), mas o preparo da base e do tríglifo é incompleto, por ser a produção de uma parte apenas” (ARISTÓTELES, E, 1174a); “De fato, uma casa não existe para os tijolos e as pedras, mas esses para a casa, e isto sucede igualmente também para toda outra matéria (...) o conceito da construção contém o da casa, enquanto o conceito da casa não inclui o da construção” (ARISTÓTELES, A, 646a-b); “Se a arte imita a natureza é próprio de uma mesma ciência conhecer a forma e a matéria (por exemplo, é próprio do médico conhecer a saúde, mas também a biliar e a fleumanais quais reside a saúde; assim como é próprio do arquiteto conhecer a forma da casa, mas também a matéria, a saber, os tijolos e a madeira; e o mesmo deve ser dito de cada uma das outras artes), será então tarefa própria da filosofia conhecer ambas naturalmente” (ARISTÓTELES, A, 194a); “Que nenhuma das ciências tradicionais se ocupa do acidental é evidente (pois nem a arquitetura considera o que acidentalmente ocorrerá aos que hão de habitar a casa, por exemplo, se hão de estar nelas tristes ou o contrário)” (ARISTÓTELES, M, 1064b). APUD PULS, Mauricio. In: *Arquitetura e filosofia*. São Paulo: Annablume, 2006.*

mais necessária, mas mais útil, e necessita maior conhecimento de muito mais coisas que não necessitam as outras. E se poderia dizer que a arquitetura fosse <sub>alterna, e a escultura, sob a qual compreendo também a pintura, subalternada, visto que as esculturas e as pinturas são feitas para adornar os edifícios e não o contrário, salvo se em razão da religião, o que é por acidente. E qualquer um que viu ou a cúpula de Florença ou a Rotonda em Roma, além de tantos edifícios, e que tenha ponto de decisão, conhecerá sem fadiga alguma qual dela se deve antepor e colocar à frente; para não dizer nada, quase todas as outras artes dependem dessa, sem a qual nenhuma das outras ou pouquíssimas se poderiam exercitar; e a arte dos moleiros, que parece ao vulgo tanto engenhosa quanto necessária, tem todo o engenho, junto com muitas outras, do arquiteto; e da necessidade neste caso não se deve fazer outra estima que de quem sai e põe-se no tocar os órgãos. E assim expusemos a primeira disputa e concluímos que, depois da medicina, a arquitetura é a mais nobre de todas as artes. Da magia não fizemos menção, porque não é outra que a medicina em conjunto e misturada com a religião. Sobre a necromancia, piromancia, e muitas outras semelhantes não falam os filósofos, porque não as crêem.

Agora, antes que venhamos à segunda, pensamos ser necessário, para realizar esta matéria das artes, recitar-vos algumas coisas pertencentes a essa; e primeiro, que cada uma vai imitando, o máximo que pode, a natureza¹⁸³, e tem sempre todas as quatro razões: a material, a formal, a eficiente e a final. A material é aquela com a qual se faz tudo aquilo que se faz, por exemplo, o bronze em uma estátua; a formal é aquela que dá a forma e o ser à coisa, porque sua forma, e não outra, faz com que o bronze seja mais homem que cavalo, e mais César que

¹⁸³ **Nota da autora:** A *mímeses*, isto é, imitação, segundo Aristóteles, não significa reproduzir o objeto fielmente, pois o artista tem liberdade para embelezar ou enfear a natureza. Sendo assim, a arte, para ele, tinha dois aspectos e ambos eram expressos pelo termo *mímeses*: de um lado, o de representação da realidade; de outro, sua livre expressão. “*Se a tragédia é imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam*” (ARISTÓTELES. *Poética*, 1454b10). Para Platão, *mímesis* tinha o primeiro significado e, para os pitagóricos, o segundo. Cf.: TATARKIEWICZ, I, pp.151-152).

Pompeu; a eficiente é aquele quem a faz, isto é, o artífice; a final é aquela razão que convida e força o artífice a fazê-la, o que pode ser assim a vontade de glória, como a necessidade ou a vontade de ganhar. E como a razão formal não pode ser sem a material, assim a formal não pode ser sem o agente, nem o agente sem a final, a qual é mais nobre do que todas as outras, uma vez que todas as outras servem à ela, visto que todas as coisas que operam, tanto naturalmente quanto voluntariamente, operam pelo fim. Platão acrescentava a essas quatro razões a exemplar, chamada por ele de ideia; adicionava ainda a instrumental, as quais na verdade compreendem-se sob as quatro ditas, uma vez que todas as razões são ou “aquela da qual”, isto é, a matéria, ou “aquela a partir da qual”, isto é, o artífice, ou “aquela na qual” ou ainda “aquele com a qual”, isto é, a forma, ou “aquela para a qual”, isto é, o fim: e dessas vêm e resultam “aquela a qual”, isto é, esta estátua. De outro modo, se tivessem que pôr nas razões todas as coisas que se buscam necessariamente, necessitaria colocar-lhes ainda o tempo e o lugar, porque nenhuma coisa se pode fazer sem esses; além disso, como dizia o Filósofo, todas as artes operam o movimento, e nenhuma daquelas que alteram e transformam uma matéria em uma outra se podem fazer sem fogo¹⁸⁴. Notaremos ainda que, mesmo que todos os mortais sejam naturais alguns semi e quase princípios tanto de todas as artes quanto das ciências, em que parece que todos as podemos apreender todas, não é porém que não se veja manifestamente alguns serem natos muito mais aptos a uma que a outra. E por isso dizia Propércio¹⁸⁵, poeta muito agradável:

¹⁸⁴ **Nota da autora:** O conceito de fogo aqui é pré-socrático. Os filósofos pré-socráticos da escola jônica são oito: Tales de Mileto (624-548 a.C.), Anaximandro de Mileto (611-547 a.C.), Anaxímenes de Mileto (588-524 a.C.), Parmênides de Eleia (530-460 a.C.), Heráclito de Éfeso (540-476 a.C.), Empédocles (490-430 a.C.), Demócrito (460-370 a.C.), Xenófanes de Colofon (570-475 a.C.). Desses, o primeiro a tratar o fogo como gerador de todas as coisas, ou melhor, como matéria básica de todo o universo, foi Heráclito. Assim, para ele, o fogo era a origem das coisas naturais. Depois veio Parmênides com a ideia de que existiam dois elementos: o fogo e a terra, o primeiro sendo o elemento criador e, o segundo, a matéria. Partindo dessa tradição, portanto, Varchi afirma que as artes não podem alterar a matéria sem o fogo.

¹⁸⁵ **Nota da autora:** Propércio: Sexto Aulus Propertius (43 a.C. – 17) foi um poeta elegíaco romano.

*Naturae sequitur semina quisque suae.*¹⁸⁶.

E como muitos são aptos a várias [artes], assim parece que alguns não sejam aptos a nenhuma: convém bem infinitamente a indústria e a exercitação, mas quem não relaciona a arte com a natureza¹⁸⁷, raríssimas vezes, ou melhor, nunca se tornará excelentíssimo. Mas, tratar disso, pertence à disputa de com quem os bons artífices devem ter maior obrigação, com a natureza ou com a arte; e ainda que muitas artes consistam em um certo modo na exercitação apenas, isso não significa, contudo, que a vividez do engenho não possa muitíssimo, aliás, sem essa, nunca provam muito, posto que quase não de outro modo um bom artífice, quando cansado, perturbado ou enfermo, não opera bem.

É ainda de se notar que todas as artes podem ser chamadas de potências, mas ativas, porque todas são princípios do operar em matéria diversa enquanto diversa, e ainda que todas as artes, embora mecânicas e mercenárias, se sirvam da filosofia, ainda assim não são as razões pelas quais são feitas; a partir disso, o pedreiro opera o arquipendolo e o carpinteiro o equipa, sem saber a natureza de um ou de outro, e, se a sabem, não a sabem como tais artífices; Por esse

¹⁸⁶ **Nota da autora:** *Cada um segue as sementes da sua natureza.* Também já foi traduzida como: *Cada qual segundo seu natural.* Todavia, optamos pela tradução mais literal a fim de, assim, preservar os conceitos da filosofia antiga – natureza e semente – que exemplificam a ideia de movimento enquanto transformação.

¹⁸⁷ **Nota da autora:** Sobre os antigos lugares-comuns entre arte e natureza, que foram repetidos por várias escolas filosóficas: Cf. CLOSE, A.J. *Commonplace theories of art and nature in classical antiquity and in the renaissance.* In: *Journal of the History of Ideas*, vol.30 no 4 (Out – Dez, 1969), pp.467-486. Segundo Close, a arte (em seu artigo) é entendida no sentido que vem desde a antiguidade, ou seja, “*como qualquer atividade organizada racionalmente que tenha um fim prático ao invés de especulativo, mas também como sistema de um conhecimento teórico*”. A natureza, por sua vez, nos sentidos comuns à Antiguidade Clássica, pode ser entendida de cinco formas: 1. Como princípio ou processos de geração, evolução e crescimento no cosmos físico; 2. Como poder causador universal; 3. Como terreno original e permanente chão do cosmos, seja no sentido pré-socrático de matéria e elemento ou no sentido platônico das Ideias; 4. Como forma essencial das coisas físicas, dando vida e identidade específicas a elas; e, por fim, 5. Como esquema cósmico ou mundo natural (p.467). Tanto a arte (τέχνη) quanto a natureza (φύσις) são os dois agentes criadores universais, estando, portanto, as duas entre os poderes criativos, juntamente com o acaso (τύχη). Cf. PLATÃO. *Leis*, X, 889a; e ARISTÓTELES. *Física*, livro II. Apesar disso, a arte é geralmente depende e é subordinada da natureza: “*dependente porque ela imita suas funções, processos, e a aparência do mundo natural, toma suas leis e princípios da natureza, e faz uso de seus materiais; subordinada porque ela frequentemente coopera com os processos naturais para ajuda-los a atingir o desenvolvimento pleno ou normal e, mais geralmente, porque ela preenche as deficiências do estado natural do homem e do ambiente*” (p.469).

motivo todas as artes são subalternas ao ,décimo primeiro livro de Euclides¹⁸⁸, e todas têm, como dizia Cícero, alguns nomes próprios e vocábulos particulares, os quais no mais das vezes não são conhecidos senão aos próprios artífices. Agora, contaremos algumas semelhanças que têm as artes ou com as ciências ou com as virtudes, e assim algumas dissemelhanças ou diferenças, reservando-nos a tratar aquelas que estão entre a arte e a natureza na lição da Natureza¹⁸⁹, se nos for concedido fazê-la. E primeiro diremos que, ainda que as artes tomadas propriamente distingam-se contrárias às ciências, não é, porém, que em cada arte não se especule e considere alguma coisa; e mediante tal contemplação se encontra e infere aquilo que se deva fazer. É bem verdade que as especulações nas ciências são por razão delas mesmas e não por outro fim que por saber a verdade das coisas, o que nas artes não é assim, porque todas se referem ao fim da arte. Por isso não é duvidoso que mesmo nas artes se façam as demonstrações, como nas ciências; mas a diferença é que nas ciências as demonstrações são de coisas necessárias em si e simplesmente, enquanto nas artes são de coisas necessárias não simplesmente e em si, mas pelo pressuposto; e tais pressuposições totalmente necessárias podem ser contingentes. E desse modo escolhia Galeno donde estava a opinião que não está entre os hábitos do intelecto, como a arte; porque a arte, dizia ele, ainda que não seja das coisas necessárias simplesmente, é porém das coisas necessárias em um certo modo, isto é, por ter sido pressuposta assim, mas a opinião não é das coisas necessárias nem de um modo e nem de outro; por isso, podendo nós fixarmo-nos, assim, tanto a uma parte quanto à outra e consequentemente errar, não se pode e nem se deve pôr dentre os hábitos do intelecto, que são infalíveis. Têm ainda as artes esta diferença das ciências, que essas são divididas e separadas

¹⁸⁸ **Nota da autora:** Euclides de Alexandria (300 a.C.) foi um professor e matemático platônico, e é conhecido como o pai da Geometria.

¹⁸⁹ **Nota da autora:** VARCHI. *Della natura* (1547).

Nota de 1834, p.121: É aquela que segue a presente lição. Na lição de Giunti, essa foi colocada primeiro, não saberei dizer muito bem porquê.

umas das outras, de modo que se pode ser bom mestre em alguma delas sem o conhecimento de nenhuma das outras, no que as ciências têm uma certa conveniência e comunhão entre si, que dificilmente pode alguém saber nenhuma bem sem qualquer conhecimento, se não de todas, ao menos da maior parte. São ainda diferentes as artes das virtudes, porque aquelas coisas que se fazem a partir das artes têm o seu bem e utilidade em si mesmas, e, porém, basta que se façam de qualquer modo que o artífice as fizer, ou voluntariamente ou forçado; mas as coisas que se fazem dos virtuosos, se não se fazem virtuosamente e no modo que se devam fazer, não se podem chamar virtude. Ao que se alguém fizesse alguma obra, ou com força de ânimo ou de temperança, ou sem vontade ou forçado, ou por um fim vil, não se pode chamar nem forte e nem temperante. É bem verdade que nem todos que fazem alguma obra se possam chamar artífice, porque se a fizessem ao acaso ou ensinada por um outro, não seriam artífice: como demonstrou aquele pequeno escultor¹⁹⁰, o qual, tendo por ordem e com a ajuda de Michelangelo refeito não sei que membro de uma estátua antiga, pediu um mármore ao Papa Clemente¹⁹¹ para trabalhá-lo, dizendo que até então ele não tinha nunca sabido ser um escultor; e obtendo-o, primeiro, não se apercebeu do seu erro antes que o tivesse destruído e reduzido à lascas, não tendo a arte, a qual é um hábito, como se disse, e segundo aquele necessita que se opere. São bem similares as artes e as virtudes nisso, que ambas se preparam com o exercício e com o fazer muito. E pela razão dita acima, dizia Aristóteles em sua *Ética* que nas artes era muito melhor que nas virtudes o errar e fazer mal na prática, uma vez que tal erro não faz com que alguém não seja artífice, mas faz com que alguém não seja virtuoso.

¹⁹⁰ **Nota da autora:** *Scarpellino*: escultor de nenhum valor; aquele que trabalha as pedras e o mármore para construir escadas e soleiras.

¹⁹¹ **Nota da autora:** Papa Clemente VII (1478-1534). Cf.: <http://www.treccani.it/enciclopedia/clemente-vii-papa/>; http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-clemente-vii_%28Dizionario-Biografico%29/; http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-clemente-vii_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

Quanto às dúvidas e aos problemas que podem cair nesta matéria da arte, se questiona primeiro por que é que os jovens normalmente não são artífices perfeitos; ao que se responde que para a perfeição da arte se busca não apenas a doutrina, isto é, o conhecimento universal das coisas pertencentes à essa arte, mas ainda o uso e a exercitação, porque como a doutrina acura ou aguça a mente, assim a exercitação faz perfeita a mão, na qual se busca não menos tempo que estudo¹⁹².

Se a arte é um agregado ou um verdadeiro raciocínio de muitas regras e ensinamentos gerais que se endereçam a qualquer uso e utilidade da vida humana, como é que algumas são muito danosas, e ainda assim se chamam artes? Como foi aquela de descobrir a artilharia, da qual nenhuma se podia pensar ainda mais danosa e condenável¹⁹³. E bem merecia quem quer que dela tenha sido o descobridor que nele se renovasse o exemplo de Perillo¹⁹⁴, que “‘*deixou’ na sua arte os primeiros vestígios*”¹⁹⁵, donde em todas as outras artes se deve censurar Falaride¹⁹⁶, tanto quanto nessa crueldade ele mereceu ser louvado. Ao que se responde: primeiro, que todas as artes são boas e ordenadas a bom fim, mas todas podem, sendo mal

¹⁹² **Nota da autora:** Motivo pelo qual se buscava assumir as artes, antes tidas como mecânicas, como liberais.

¹⁹³ **Nota de 1834, p.122:** Perdoemos ao Bom Varchi esta escapada contra a invenção das artilharias. Todo engolido em suas sutilezas aristotélicas, ele, por hábito, não olhava mais para as causas e os efeitos aparentes para julgar sobre as coisas. Nem, por outro lado, a razão pública estava, em seus dias, tão madura para reconhecer que a invenção da pólvora do canhão, mudando toda a prática da guerra, muito beneficiou a humanidade.

¹⁹⁴ **Nota da autora:** Perillo foi um escultor de bronze do século VI a.C., conhecido por seu famoso touro de bronze doado por ele mesmo ao tirano Falaride. Cf.: http://www.treccani.it/enciclopedia/perillo_%28Enciclopedia-Dantesca%29/; http://www.treccani.it/enciclopedia/perillo_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

¹⁹⁵ **Nota de 1834, p.122:**

Sicilio, de' tirani antico nido,

Vide trista Agatocle acerbo e crudo;

E vide i dispietati Dionigi,

E quel che fece il crudo fabbro ignudo

Gittare il primo doloroso strido,

E far nell'arte sua primi vestigi.

Assim (dala) Petrarca na *Canção – Quel ch'ha nostra natura in sè più degno* – a qual encontra-se em algumas edições na Articulação de vários componentes, que se dizem de M. Francesco rejeitados.

¹⁹⁶ **Nota da autora:** Falaride, tirano de Agrigento (570-555 a.C.) a quem Perillo doou a estátua mencionada acima. Conhecido por sua crueldade, diz-se que fechava seus inimigos no touro de bronze esculpido por Perillo de Atenas. Cf.: <http://www.treccani.it/enciclopedia/falaride/>; http://www.treccani.it/enciclopedia/falaride_%28Enciclopedia-Dantesca%29/,

operadas pelos homens culpados, fazerem-se más e tornarem-se de vantajosos danos; ao passo que quem descobriu¹⁹⁷ a artilharia poderia responder de tê-la feito em benefício dos homens, para defender as cidades que injustamente fossem assaltadas, ou assaltar aquelas que justamente devessem ser oprimidas, visto que nenhuma arte, se é danosa, pode se chamar arte verdadeiramente, segundo aquela definição. E não creia alguém que Perillo possa ser chamado verdadeiramente escultor, não tendo tido aquele fim que devem ter os escultores, se já não crêssemos que tantos bons e valentes mestres, que vieram antes dele, tivessem tanto fatigado na arte da escultura, não para fazer as estátuas dos deuses e contrafazer as imagens dos homens grandes, mas para fabricar um touro, dentro do qual se devessem colocar muito cruelmente os homens vivos [e preenchê-los¹⁹⁸ de bronze].

Se aquilo que se disse na lição passada é verdade, isto é, que todas as formas estejam em potência na matéria submetida, como disse Aristóteles, a arte induz a forma na matéria, ainda que nessa não esteja coisa alguma da intenção da forma? Responde-se, como declaram as palavras mesmas, que as formas estão nos argumentos em potência e não em ato. Se as artes têm necessidade não apenas da doutrina universal, mas ainda da exercitação¹⁹⁹, como dizem alguns que elas podem ser apreendidas em sonho? Responde-se o que Averróis disse, no livro que ele intitulou *A destruição da destruição*²⁰⁰, que das artes algumas não se ensinam, mas que

¹⁹⁷ **Nota da autora:** O uso do verbo *descobrir* aqui traz a ideia de que as *artes* já existiam de antemão e foram encontradas pelos homens, segundo a tradição do realismo antigo.

¹⁹⁸ **Nota da autora:** A palavra, em italiano, é *abbronzare* e significa bronzear, com o mesmo sentido do português. Todavia, Varchi propõe um trocadilho como o significado de bronzear, dando o sentido de cobrir algo ou alguém com bronze.

¹⁹⁹ **Nota da autora:** As artes, segundo Aristóteles, em sua *Ética*, possuem tanto um caráter prático quanto teórico: “sendo essencialmente uma capacidade raciocinada de produzir, e nem existe arte alguma que não seja uma capacidade desta espécie, nem capacidade desta espécie que não seja uma arte, segue-se que a arte é idêntica a uma capacidade de produzir que envolve o reto raciocínio” (ARISTÓTELES, M, 1140a10). E: “A arte se insere entre a razão prática e a razão teórica, reunindo determinações tanto do agir como do conhecer. A produção artística não é uma produção qualquer, mas uma criação consciente, baseada no conhecimento de regras formais e de técnicas materiais” (TATARKIEWICZ, I, pp.147-48).

²⁰⁰ **Nota da autora:** *A Destruição da destruição* (em árabe, *Tahafut al-tahafut*), de Averróis, é um livro em que ele se opõe ao pensamento de Al-Gazhali. “Mas, as polêmicas não ficam somente na oposição de Averróis a

são dadas pelos demônios ou pelos anjos, e depois, disse, muitos pensaram que as artes operativas podem ser adquiridas em sonho (dormindo), mas que isso já não pode ocorrer com as ciências especulativas, e desta autoridade tem extraído tal opinião; essas palavras, creio eu, que se devam entender não segundo a verdade e própria sentença de Averrois, mas segundo a fama e o parecer de outros, como falava muitas vezes Aristóteles e ele mesmo. E que isto seja verdade, quem não sabe que próximo aos Peripatéticos não se dão os demônios? E que, não sendo possível apreender as ciências em sonho, muito menos parece que se possam apreender as artes? E porém, talvez dissesse: “muitos pensaram”.

Se todas as artes, como foi dito acima, necessitam não apenas do hábito e do conhecimento universal, mas ainda do uso e experimento particular (e por essa razão dizia o Médico que a arte tem duas pernas, isto é, a razão e a experiência), como é, portanto, verdade aquilo que disse Avicena, que alguém pode ter toda a medicina, seja a parte teórica seja a prática, ainda que ele não a tenha operado nunca? Responde-se que as artes se podem conhecer de dois modos, ou com o experimento apenas e sem a razão, ou com a razão sozinha sem o experimento. E um e outro desses modos são imperfeitos e defeituosos, uma vez que não se pode chamar verdadeiramente médico quem não tem ambas dessas partes; visto que, como para bem medicar não basta a ciência retirada a partir dos livros ou vozes de outros, sem a prática, assim a prática sozinha sem a ciência não é suficiente; e sempre que lhes faltar ou uma ou outra

Avicena, pois também é célebre a oposição deste ao filósofo árabe de Bagdá, do século XI, Al-Ghazali, especialmente em função de seu livro intitulado A destruição dos filósofos, em que amplo espaço é concedido à teologia, com franco desprezo à filosofia, o motiva a redigir, para a cultura e tradição andaluzas do período, em 1180, o seu A destruição da destruição dos filósofos, concedendo espaço ao livre pensamento e à razão na busca dos caminhos da verdade e da iluminação, exigindo campo de trabalho à lógica e à ciência, como domínios diferentes dos domínios da crença e da teologia. Como o esforço contido na obra de Averróis é, pois, um esforço de superação do obscurantismo teológico que não passará indene, uma vez que sofrerá tantas resistências que será, ainda em vida, alvo de banimento e de decreto de queima em 1197. Aristóteles entra, neste projeto, como forma de resgate da sabedoria antiga, como defesa do lugar da razão (lógos), no lugar do obscurantismo, como ferramenta para firmar a arte de leitura da tradição religiosa canônica, e, por isso, é visto com desconfiança” (BITTAR, 2009, p.76-7).

dessas, é necessário que a arte cambaleie, como melhor se verá na questão: quem opera melhor, ou um prático sem a ciência, ou um cientista sem a prática.

Se a medicina é arte, e cada arte é hábito do intelecto, e nenhum hábito pode errar, sendo todos muito certos: como, portanto, temos dito, nas divisões das artes, que algumas são conjecturais, isto é, não conseguem sempre o seu fim, como faz a medicina? Responde-se que isso não ocorre por parte da medicina, tendo ela as suas regras e ordens todas muito certas, mas pelo defeito daquele que opera, o qual muitas vezes ou se engana ou erra, ou na quantidade, ou na qualidade, ou no tempo, ou em alguma outra circunstância; e assim os erros da medicina não são da arte, mas do médico, e muitas vezes procedem ainda pela dificuldade ou impossibilidade da doença, e bem frequentemente pelos próprios enfermos, que não apenas não fazem quanto e como foi a eles ordenado, mas todo o oposto; nasce ainda muitas vezes assim dos farmacêuticos, como dos assistentes ou outros que alí trabalham. Podemos ainda dizer, e maximamente na retórica, como disse Marco Cícero, que outro é o fim do orador, isto é, persuadir, e outro o ofício, isto é, dizer de modo que se possa e se deva persuadir.

Se a definição de qualquer coisa que se queira é o mesmo que o definido, isto é, que essa coisa que se define – porque tanto faz dizer homem, quanto animal racional, e cada coisa é uma só e não mais – como é possível que alguma coisa, não tendo mais que uma essência²⁰¹, como dizem os filósofos, tenha mais definições que uma? Responde-se que cada coisa, sendo uma por sua forma, que é uma, não pode ter propriamente senão uma essência e definição, mas se dão muitas vezes mais de uma definição a uma só coisa, porque se pode considerar diversamente, e, segundo as diversas considerações, se as dão diversas definições, ora pelo

²⁰¹ **Nota da autora:** Em italiano, *quidità*: na filosofia medieval, a essência, a forma de uma coisa; o produto da abstração operada pelo intelecto sobre a realidade sensível (GARZANTI, 2010, p.2009).

argumento, ora pelo fim, ora pelas outras operações e acidentes, como se vê na medicina, a qual não por diversos foi definida diversamente, mas pelo próprio Galeno; para não dizer nada além de que muitas coisas muitas vezes mais se descrevem do que se definem, e as descrições são diferentes das definições, como os primeiros desenhos, ou antes os esboços, são diferentes das figuras coloridas e perfeitas, porque aquelas precedem por coisas acidentais, e essas por essenciais.

Se todas as artes que fazem alguma coisa, fazem-na fora de si, isto é, em matéria extrínseca, como foi dito acima, então um médico não poderá medicar a si mesmo, nem um pintor retratar a si mesmo? Responde-se que isso não é por si, mas por acidente, isto é, que o médico não se cura como médico, mas como enfermo a quem acontece ser médico; e o mesmo dizemos do pintor, se já alguém não quisesse responder de outro modo, recuando-se no espelho; o que não varia nem no médico, nem em um barbeiro que cortasse ou fizesse a própria barba.

Se todas as artes são inferiores e quase filhas da natureza, donde Dante chamou a arte neta de Deus, como nós havemos dito acima que a arquitetura a vence? Respondemos: porque ela faz aquelas coisas que não se podem fazer pela natureza; e a razão é porque a natureza, como se verá em seu lugar, opera somente de um modo. Mas a vence porém com suas mesmas armas, retirando dela a matéria e o argumento seu, e, porém, todas as artes existem depois da natureza.

Se a arte é um hábito do intelecto e tem todas as razões, e a sorte não tem razão alguma, senão por acidente, porque disse Aristóteles no VI livro da *Ética*, alegando o verso de Agatão, ‘a arte ama a sorte e ela a arte’²⁰²? Talvez porque, como sugere ele mesmo, ambas se manejam em um certo modo acerca das mesmas coisas. As quais palavras interpretando, Eust[r]azio diz

²⁰² **Nota da autora:** ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, livro VI, cap.4, 1140a15-20. A obra, citada por Aristóteles, é *Anteu*.

que ambas, a arte e a sorte, tem a sua razão externa, isto é, fora dessas, e a obra diferente da operação, ainda que sejam, pois, diferentes nisto, que a arte consegue na maioria das vezes o fim, segundo o entendimento do artífice, donde o fim da sorte não só vem raramente, mais ainda fora do entendimento, sendo a sorte razão não em si, mas por acidente. Essa sentença de Agatão²⁰³ parece, na verdade, muito duvidosa; visto que aquilo que consegue o seu efeito ao acaso não se pode, como testemunha Sêneca²⁰⁴, chamar arte; e o próprio Aristóteles diz que pode majoritariamente a sorte, lá onde a prudência é menor; e nós vemos que tanto são mais nobres as artes e mais estimadas, quanto menos puder a sorte. Crêem alguns que a fala de Agatão se deva entender e referir por aqueles pintores os quais, não podendo fazer alguma coisa com a arte, a fazem ao acaso, não pensando em fazê-la, como se lê, seja em Plínio seja em Valério Máximo de Nealce, que, não podendo forjar a espuma de um cavalo, lançou a toalha de raiva, a qual, pegando na boca do cavalo, produziu a espuma por sorte, sem pensar, visto que não tinha podido fazer pensando com a indústria. Podemos ainda dizer que, como a arte não delibera pelo fim, assim não se recomenda nem se delibera na sorte.

Resta-nos agora declarar apenas, a fim de concluir esta matéria, algumas questões. E antes se duvida a quem deve maior obrigação um bom artífice (falando em grande medida dos nobres, como de um poeta), ou à natureza ou à arte; a qual <questão> parece que Horácio resolveu na *Poética*²⁰⁵, e a resolve brevemente: que uma não pode ser excelente sem a outra, e,

²⁰³ **Nota da autora:** Agatão (448-401 a.C.) foi um poeta trágico ateniense.

²⁰⁴ **Nota da autora:** SÊNECA. *Cartas de um estóico*, vol.I – Um guia para a vida feliz (2017). Seleção, introd., trad., e notas de Alexandre Pires Vieira: “*O arqueiro não deve atingir ao alvo apenas às vezes; ele deve errar apenas às vezes. Aquilo que é eficaz por acaso não é uma arte. Ora, a sabedoria é uma arte; ela deve ter um objetivo definido, escolhendo apenas aqueles que farão progresso, mas se afastando daqueles a quem considera incorrigível, mas não os abandonando prematuramente, e apenas quando o caso se mostra sem solução mesmo após tentado remédios drásticos*” (XXIX, 3).

²⁰⁵ **Nota da autora:** Cf. Arte Poética do Horácio, vv.412 ss.

assim, um ótimo artista necessita de ambas, como nos demonstram muito claramente estes versos seus:

Natura fieret laudabile carmen, an arte,

Quaesitum est. Ego nex studium sine divite vena,

Nex rude quid prosit video ingenium; alterius sic

*Altera poscit opem res et coniurat amice*²⁰⁶.

Trata ainda Quintiliano esta mesma disputa em seu *Orador*, mas porque nós falamos disso em outro lugar, não diremos outra coisa aqui se não a resolução, isto é, que um excelentíssimo ou poeta ou orador tem maior obrigação com a arte do que com a natureza, embora não possa ser perfeito sem ambas.

Foi no tempo de nossos pais ou avôs grandiosa a disputa entre dois gregos de grande renome (ainda que, em meu juízo, tanto e mais devia ceder o Trebizonda²⁰⁷ ao Bessarione²⁰⁸ nas cartas, quanto lhe era inferior em dignidade²⁰⁹): se a arte consultava e deliberava; e escreveram sobre isso um e outro – como se pode ver por quem quiser – longamente. Mas porque, além do que o tempo não nos permite, e acerca disso disputamos em outro momento,

²⁰⁶ **Nota da autora:** Pergunta-se se por natureza ou por arte faz-se louvável um poema: eu não vejo ao que serve nem um estudo sem rica veia, nem um engenho rude; assim, uma coisa requer o auxílio da outra, e com essa se une amigavelmente.

²⁰⁷ **Nota da autora:** Jorge de Trebizonda (1395-1486), foi um filósofo e humanista bizantino.

²⁰⁸ **Nota da autora:** Basílio Bessarione (1403-1472), foi um clérigo e erudito bizantino.

²⁰⁹ **Nota da autora:** O Cardinal Bessarion e Jorge Trebizonda, dito o Trapesunzio, têm um lugar honrado entre os Gregos, que, tendo chegado à Itália para procurar abrigo e asilo, foram úteis a acender-lhe ainda mais vivamente o amor pelas cartas e pela filosofia. O Bessarione, nascido em Trebizonda em 1395, feito Cardinal por Eugênio IV, bispo de Sabina e Frascati por Nicolau V., *Le(?)ato* a vários príncipes e patriarca de Constantinopla por Pio II, tido como muito esclarecido entre os homens mais notáveis de sua idade pela doutrina e sabedoria, pelo amor generoso aos estudos, por toda maneira de virtude. Morreu em Ravena, em 1472, e deixou sua rica biblioteca à República de Veneza. – O Trapesunzio, oriundo de Trapesunzio, nasceu em Heraclião (antiga Candia) por volta de 1395: veio à Itália em 1430: ensinou em várias cidades a língua e a literatura grega: esteve bastante tempo em Roma protegido por Nicolau V. Foi um homem de engenho ácido e irritadiço: donde teve que lidar com brigas ásperas com muitos de seus contemporâneos. Morreu em Roma, em 1488 – O Bessarione foi grande defensor de Platão: e Trapesunzio de Aristóteles: O primeiro havia escrito uma pequena obra contra Teodoro Gaza, outro defensor de Aristóteles, intitulada *Natura et Arte*; e Jorge, esqueceu-se dos muitos benefícios que dele havia recebido, tomado a responder-lhe em tom mordaz e robusto: donde nasceu entre esses uma séria disputa, da qual falam extensamente Apostolo Zeno e Tiraboschi.

não diremos senão a resolução desta dúvida, a qual, na verdade, é muito clara, como se pode ver pelas palavras mesmas de Aristóteles no livro III da *Ética*²¹⁰: isto é, que as artes consultam e deliberam, e muitas vezes muito mais do que as ciências não fazem, como se vê muito manifestamente na medicina, na arte do navegar e em todas as outras conjecturais. Bem é verdade que não consultam nunca pelo fim, mas sempre pelos meios conduzentes a este fim; e desse modo deve-se entender Aristóteles, quando diz que a arte não delibera, embora os expositores gregos entendam nas artes que não são conjecturais. E é maravilhoso pensar como Trebizonda, sendo homem grego e fazendo profissão não só de orador, mas de filósofo, erretanto e esteja tão fora de razão no interpretar aquelas palavras de Aristóteles que dizem: se a arte fosse na madeira, ela não consultaria²¹¹.

Duvida-se ainda e se disputa, qual possa mais, a arte ou a experiência; e se buscando em um médico perfeito ambas destas coisas, o que seria melhor, quando faltasse uma delas, ou ser medicado por um que fosse bom prático sem ciência, ou bom cientista sem prática. Ao que respondendo, dizemos que entre a arte e a experiência podem haver duas diferenças: uma no conhecer, porque a experiência conhece apenas as coisas singulares ou particulares; a outra no operar. E essa se pode considerar em dois modos: ou quanto ao modo de operar, e assim não são diferentes, porque uma e outra se manejam em torno das coisas particulares; ou quanto à eficácia ou aproveitamento do operar, e neste modo são diferentes, porque o esperto ou prático opera com maior certeza, e conseqüentemente aproveita mais, ou decerto erra menos, porque

²¹⁰ **Nota da autora:** ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, livro III, cap.3, 1112b. “E no caso das ciências exatas e auto-suficientes não há deliberação, como, por exemplo, a respeito das letras do alfabeto (pois não temos dúvidas quanto à maneira de escrevê-las); ao contrário as coisas que são realizadas pelos nossos esforços, mas nem sempre do mesmo modo, essas são objetos de deliberação: os problemas de tratamento médico e de comércio, por exemplo. E deliberamos mais no caso da navegação do que no da ginástica, porque aquela está mais longe de ser exata. E nas outras coisas igualmente; mais, porém, quanto às artes do que quanto às ciências, pois que as primeiras comportam maiores dúvidas’.

²¹¹ **Nota da autora:** ARISTÓTELES. *Física*, 199b28-29: “se a arte de construção de navios estivesse na madeira, ela produziria o mesmo resultado por natureza”.

conhece o singular por si e o universal por acidente, no que o cientista faz tudo ao contrário, porque conhece o universal por si e o singular por acidente, e porém é bem mais digno, mas menos útil, porque, como disse o Filósofo tantas vezes, os particulares são aqueles que se medicam, isto é, Sócrates ou Cálidas, não os universais, isto é, o homem; mas é mais digno, porque, como disse Aristóteles, ele sabe mais e é mais sábio, e pode ensinar a arte, o que não pode fazer o prático, porque não sabe a razão e, como se diz vulgarmente, o *propter quid*, e o maior sinal que exista de saber uma qualquer coisa é, diz o Filósofo, o podê-la ensinar e dá-la ao entender; e a razão disto é, penso eu, porque ainda se chama perfeita alguma coisa em seu gênero, quando ela pode fazer e gerar coisa semelhante a si mesma. Donde nem as plantas, nem os animais, nem mesmo os homens se podem chamar perfeitos visto que não podem gerar coisa semelhante a si. Outros, para resolver esta mesma dúvida, dizem que as artes se tomam de dois modos: propriamente, como foi dito acima, e comumente, isto é, quando se tomam pelo conhecimento de alguma coisa; e isso em dois modos, porque toda ciência se adquire ou por inspiração, o que os teólogos chamam infundida (e isso não aceitariam os filósofos), ou pela ciência adquirida; e isso de dois modos, porque ou se adquire por si mediante a invenção, e nesse modo pressupõe-se a experiência, ou perfeita ou imperfeita, ou ela se adquire mediante a doutrina, isto é, sendo-nos ensinada pelos outros; e essa se pode considerar de dois modos: uma vez que ela se adquire, e neste modo não se busca a experiência naquele que a aprende, mas somente naquele que a ensina; em segundo, se pode considerar depois da aquisição, e nesse modo se busca a experiência, ao querer que seja perfeita e tenha ambas as pernas que dizia o Médico. E mediante esta divisão e distinção se podem concordar Galeno, Avicena e Aristóteles em mais lugares, onde parece que sejam contrários não apenas um ao outro, mas algumas vezes a si mesmos. E quem me perguntasse se um pode ser artífice, por exemplo, médico, sem a experiência e nunca tendo medicado, eu lhe responderia que sim, se ele estivesse se referindo

àquela arte que se adquire mediante a doutrina, mas lhe responderia que não, se estivesse se referindo àquela outra que se adquire por invenção. Mas para terminar de uma vez essa matéria, passaremos, com boa licença das vossas cortesias, à segunda disputa, não menos bela, ou útil, ou difícil que a primeira.

DISPUTA SEGUNDA

Qual seja mais nobre, ou a Escultura ou a Pintura.

Eu não penso que nenhum de qualquer engenho se encontre em lugar nenhum, o qual não saiba quão grande tem sido sempre, e hoje mais do que nunca, a desavença e diferença não só entre os escultores e pintores, mas entre os outros ainda, da nobreza e superioridade entre a pintura e a escultura, crendo muitos e afirmando que a escultura seja mais nobre que a pintura, e muitos ao contrário afirmando e crendo que a pintura seja mais nobre do que a escultura, alegando cada um em prol e à favor da sua parte várias razões e diversas autoridades. Nem penso ainda que alguém me tenha como tão arrogante e presunçoso que eu ousasse de mover esta dúvida e disputa para dizê-la e resolvê-la, tendo pouquíssimo conhecimento de uma ou nenhum de outra; mas bem penso que como ao filósofo, isto é, ao amante da verdade, me seja legítimo dizer livremente aquele pouco que entendo, remetendo-me em tudo e por tudo ao juízo de quem é perfeito em uma e outra, isto é, Michelangelo²¹². E porque eu não desejo outra coisa

²¹² **Nota da autora:** A figura de Michelangelo Buonarroti, no século XVI, era de extrema importância. Muitos autores da época o compararam a Apelles, denominando-o como o Apelles moderno, pois era dotado de um engenho divino e de um duto juízo na arte. Além disso, Michelangelo “*de um temperamento terribile que produziu obras igualmente terribile e mirabile tendo por isso se igualado em excelência aos artistas antigos e superado todos os modernos*” (NASCIMENTO. *Divino Michelangelo, o Apelles moderno*. In: Revista Limiar, vol 2, no.3 – 2º. Semestre 2014, p.252). O apreço que Varchi tinha por Michelangelo não passa despercebido na presente obra, visto que ele é a figura central da *Primeira lição*, com a análise de seu soneto, além de ser retomado na terceira disputa da *Segunda lição* para ser comparado à excelência de Dante. Varchi também dedica uma oração fúnebre ao artista. VARCHI, Benedetto. ‘Orazione funerale di Messer Benedetto Varchi fatta, e recitata da lui pubblicamente nell’essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze nella chiesa di San Lorenzo’, Firenze, Giunti, 1564, editada e comentada por Charles Davis, in *Quellen und Dokumente zur Kunst 1350-1750, E- Texte*, n. 23 <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/643>, p. 21).

que encontrar estritamente a verdade, e sabendo que a cada um se deva crer em sua arte, escrevi e tinha as opiniões e julgamentos de quase todos os escultores e pintores mais excelentes que se encontram hoje em Florença; e se a brevidade do tempo o me tivesse concedido, teria ainda escrito a todos os outros que eu conheço fora daqui. E em verdade retirei de suas opiniões não menos úteis que agradáveis, vendo-lhes não menos entendidos que engenhosos, e que não apenas a talhadeira ou o pincel são bem operados por eles, mas também a pena, seguindo seu Mestre²¹³ em uma e outra arte; e confirmado na minha crença que, quem é muito excelente em uma arte nobre, não seja de todo privado do juízo da outra. E ainda que pudesse dizer muito brevemente a minha opinião, todavia, me agrada enunciar, com aquela agilidade e brevidade que posso mais, a opinião dos outros. E porque todas as coisas duvidosas se podem provadas de dois modos, ou por autoridade ou pela razão, enunciaremos primeiro todas as autoridades, depois as razões que ouvimos ou lemos.

E quanto à autoridade, dizemos primeiro que o Conde Baldassare Castiglione²¹⁴ moveu esta disputa no final do primeiro livro de seu muito douto e muito judicioso *Cortesão*²¹⁵, e alegando muitas razões de uma parte e de outra, conclui finalmente que a pintura fosse mais nobre. Igualmente, M. Leon Batista Alberti²¹⁶, homem muito nobre e muito douto em muitas

²¹³ **Nota de 1834, p.125:** Entende-se Michelangelo.

²¹⁴ **Nota da autora:** Baldassare Castiglione (1478-1529), foi um literato conhecido por sua obra *O cortesão*, tratado a respeito das boas maneiras de corte. Tanto Varchi quanto Castiglione foram influenciados pelas ideias de Pietro Bembo, o que podemos confirmar na obra citada há pouco, na qual uma das personagens recebe o nome de Pietro Bembo e fica encarregada de discursar sobre o *amor*. Já sobre a relação de Varchi e Bembo, cf.: ANDREONI (2012), pp. 181-9; 239-243.

²¹⁵ **Nota da autora:** CASTIGLIONE. *O cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. A pintura “*além de ser em si mesma nobilíssima e digna, provêm muitas utilidades, em especial na guerra, para desenhar aldeias, regiões, rios, pontes, penedias, fortalezas e coisas similares*” (§XLIX, p.75).

Nota de 1834: Ver *O Cortesão*, livro I, capítulo XVII (tomo XI desta *Biblioteca Enciclopédica Italiana*, p.189). Existem, a propósito, todos os argumentos adotados aqui por Varchi, que muitas vezes usou as mesmas palavras de Castiglione.

²¹⁶ **Nota da autora:** M. Leon Battista Alberti (1404-1472) foi um arquiteto, teórico de arte e humanista italiano. Cf.: <http://www.treccani.it/enciclopedia/leon-battista-alberti/>.

ciências e artes, tendo sido arquiteto e grandioso pintor em seu tempo, tem, no livro que ele escreveu *Da pintura*²¹⁷, que ela seja mais digna e mais nobre que a escultura²¹⁸. A esses se adicionam todos os pintores que me escreveram ou a quem falei, os quais, por não ser necessário, não nomearei. Mas porque as autoridades não demonstram nem concluem necessariamente, mas geram apenas fé e opinião, passaremos à razão.

Dizem, então, primeiramente que a pintura sempre teve grande reputação dentre todas as gentes, e principalmente se aproximou aos gregos e latinos, e antes se aproximou aos Toscanos, em que foram pintores muito excelentes, e Plínio conta que na Grécia todas as crianças nobres aprendiam antes de tudo a desenhar; donde a arte da pintura foi recebida no primeiro grau das artes liberais²¹⁹, e sempre teve esta honra, que foi exercitada pelos homens nobres e proibida com banimento perpétuo aos servos – que nunca pudessem exercitá-la. E se Sêneca²²⁰ não quer que nem os pintores e nem os escultores fossem incluídos no número das artes liberais, o fez por ser ele estoico, os quais eram muito severos e não chamavam de artes liberais se não aquelas, não que se conviessem aos homens livres, mas que os fizessem livres, isto é, as virtudes; donde o mesmo deprecia e zomba ainda das ciências e da filosofia mesma, não tendo em consideração senão das morais, à imitação de Sócrates. Dizem ainda que Fabio²²¹,

²¹⁷ **Nota da autora:** *De pictura* (1435) é considerado o primeiro tratado de pintura, na literatura artística, isto é, o primeiro texto a constituir a pintura como objeto de teoria e doutrina sistematizadas. A versão de 1435 foi escrita em latim e, um ano mais tarde, Alberti publicou a versão em língua vernacular (o *Della pittura*). As divisões do *Da Pintura* se concebem horacianamente tripartidas (três livros): *rudimentos*, *pintura*, *pintor*. No livro I, a geometria e, menos detidamente, a análise das luzes, constituem os rudimentos e as bases do pintar; no livro II, temos a divisão da pintura, produzida por conceitos e preceitos articulados; no livro III, Alberti escreve sobre o pintor, em suas virtudes e conhecimentos práticos. Cf. ALBERTI. *Da pintura*. 3ª. Edição – Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

²¹⁸ **Nota de 1834, p.125:** Alberti, toscano de origem, nasce em Genova, em 1404; morre em Roma, em 1472; foi um dos poucos, no qual se viram maravilhosamente coajuntas todas as ciências.

²¹⁹ **Nota da autora:** Assim como Alberti, Varchi se apoia bastante em Plínio, nas *Duas Lições*, todavia, aqui a referência a Plínio está presente na obra de Alberti mencionada acima. Cf. ALBERTI, *Da pintura*. Livro II, §28, pp.99-100.

²²⁰ **Nota da autora:** Sêneca: Lucius Annaeus Seneca (4 a.C. – 65 d.C.), filósofo e escritor latino. Cf.: http://www.treccani.it/enciclopedia/l-anneo-seneca_%28Enciclopedia-Italiana%29/; <http://www.treccani.it/enciclopedia/lucio-anneo-seneca/>.

²²¹ **Nota da autora:** Demétrio, filósofo cínico: <http://www.treccani.it/enciclopedia/lucio-anneo-seneca/>.

nobre cidadão romano, não só não e envergonhou de ser pintor e de escrever seu nome em suas obras, mas que deu seu nome a uma família²²² tão nobre, e que o imperador Marco Antônio, o qual foi muito douto e muito santo, com aquelas mãos com as quais criava leis e regia o mundo, com aquelas mesmas pintava, e em um mesmo tempo deu grande trabalho à pintura e à filosofia; e que Platão²²³, o qual foi e é meritosamente chamado divino, foi muito estudioso da pintura; e M. Cícero, pai e mestre da eloquência romana, mostra que muito não se disso se deleitasse, mas entendesse. Dizem ainda que Demétrio²²⁴ foi não menos grande pintor que filósofo, e que antigamente em Atenas foi um chamado Metrodoro²²⁵, o qual foi não apenas pintor muito grande, mas excelente filósofo; donde, tendo Lúcio Paulo²²⁶, vencido os Perseus, feito aos atenienses entender que lhe mandassem o melhor filósofo que pudessem, para ensinar aos seus filhos, e um pintor do mesmo modo muito excelente que pintasse o seu triunfo, os atenienses lhe mandaram Metrodoro, fazendo-lhe saber que ele apenas o serviria em ambas as coisas muito excelentemente. O que segue, visto que Paulo não só se manteve satisfeito e contente dentro de si, como o anunciou publicamente.

Podemos adicionar infinitos outros exemplos, seja de muitas outras cidades e seja principalmente de Florença, na qual a pintura já renasceu e foram tantos os excelentes mestres e nobres cidadãos, os quais não contarei tanto por brevidade quanto por os ter escrito

²²² **Nota de 1834, p.125:** Qualquer que seja a expressão, Varchi quer dizer aqui, não que o primeiro dos Fabianos fosse conhecido como pintor, mas que o primeiro que entre os Fabianos teve este sobrenome, o teve por ser, em efeito, muito excelente pintor. Pintava por volta do ano 304 antes da era vulgar; e ainda que fosse escritor de pouco prestígio, pode-se considera-lo como o pai da história latina.

²²³ **Nota da autora:** Relação de Platão com as artes.

²²⁴ **Nota da autora:** Demétrio Falereo viveu na segunda metade do século V a.C. Foi um filósofo peripatético, retor e importante homem político ateniense. In. http://www.treccani.it/enciclopedia/demetrio-falereo_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/.

²²⁵ **Nota da autora:** Metrodoro de Atenas, pintor e filósofo da primeira metade do século II a.C. Cf.: http://www.treccani.it/enciclopedia/metrodoro_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

²²⁶ **Nota da autora:** Emílio Paulo, cônsul romano (219 - 216 a.C.). Cf.: http://www.treccani.it/enciclopedia/lucio-emilio-paolo_res-6a75b8f6-86d8-11dc-9a1b-0016357eee51/.

longamente e com grande diligência M. Giorgio Vasari²²⁷, de Arezzo, meu muito amigo, à imitação de muitos outros pintores antigos ou principalmente de Plínio, pelo benefício imortal do qual se tem acamado da injúria do tempo os vivos e honrados os nomes de tantos muito excelentes escultores e pintores, cujas obras, se não fossem encontradas, não seriam conhecidos.

Argumentam ainda sobre as honras e prêmios grandiosos que sempre foram feitos e dados aos pintores, visto que, ainda que os prêmios das artes sejam comumente o dinheiro, dos muito nobres, porém, são a glória e a honra, donde nasce aquele ditado: a honra nutre a arte; e se vê comumente que elas florescem, mais ou menos, neste ou naquele lugar, segundo que mais ou menos são amadas ou favoritas pelos príncipes. Donde abaixo de Alexandre era em estima e conseqüentemente em uso a arte da guerra; sob Augusto, a poesia; sob Nero, a música; e em nossos tempos, sob o Papa Leão, todas as artes e disciplinas em um mesmo tempo; o qual uso, como qualquer um vê, retorna em passos largos sob o muito virtuoso e muito liberal senhor Duque²²⁸, nosso príncipe. Dizem então que os pintores grandes foram sempre em grandes honras seguidos pelos grandes príncipes, como foi Alexandre pelo grande Apeles, e as suas mesas²²⁹ foram pagas com grandes méritos e tanto estimadas, seja pelos pintores mesmo, que quiseram acima de tudo doá-las, alguns deles, do que receber preço por elas, julgando-nas maiores de qualquer mérito, seja pelos outros homens grandes, que, para não estragar sequer uma [obra], atentaram-se de tomar as cidades inteiras²³⁰. Argumentam ainda a pintura ser muito mais universal, isto é, poder imitar a natureza em todas as coisas; visto que, além de poder

²²⁷ **Nota da autora:** Giorgio Vasari (1511-1574) foi um pintor, arquiteto e escritor do XVI. Cf.: <http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-vasari/>.

²²⁸ **Nota da autora:** Cosimo I de Medici (1519-1574) foi o duque de Florença e o gran-duque da Toscana. Cf.: [http://www.treccani.it/enciclopedia/cosimo-i-de-medici-duca-di-firenze-granduca-di-toscana_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cosimo-i-de-medici-duca-di-firenze-granduca-di-toscana_(Dizionario-Biografico)/).

²²⁹ **Nota da autora:** Segundo o *Dizionario Garzanti* (2010): “*unidades de medida de superfície usada na Itália antes da adoção do sistema métrico decimal, com valor diverso conforme as épocas e as regiões*”.

²³⁰ **Nota de 1834, p.126:** Narra-se que fosse muito prestigiada uma mesa de Protógenes que, estando Demétrio em campo ao redor de Rodes, e podendo lá entrar, colocando fogo do lado onde sabia que estava aquela mesa, para não a queimar, desistiu da batalha e, assim, não tomou a terra.

reproduzir todos os animais e todas as outras coisas que se podem tocar, fazem ainda <os pintores> todas aquelas que se podem ver, às quais não agrega a escultura: donde Plínio dizia de Apeles, que ele pintou aquelas coisas que não se podiam pintar, isto é, os trovões, o clarão, e os raios. Fazem ainda as chamas, as luzes, o ar, as fumaças, os hálitos, as nuvens, reverberações e outras infinitas aparências, como seria o aparecer do Sol, a aurora, a noite, as cores das águas, as penas dos pássaros, os cabelos e pelos do homem e de todos os animais, suores, espumas e outras coisas, que não podem fazer os escultores.

Concluem, portanto, que a pintura não só faz muito mais coisas, mas ainda mais perfeitamente que a escultura, dando as próprias cores a todas as coisas minuciosamente; do que argumentam que a pintura exprime melhor e conseqüentemente imita mais a natureza; donde alegam o exemplo das uvas, que tinha em mãos a criança pintada por Apeles, para onde os pássaros voaram para bicá-las, donde ele o fez apagar rapidamente, reconhecendo naquela ação que tinha pintado bem as uvas naturalmente, mas não já a criança. Mas porque nos devemos maravilhar com os animais irracionais, se os homens mesmos, antes, os mesmos pintores muito excelentes, permanecem enganados pela pintura? Como aconteceu quando, argumentando Zêuxis²³¹ com Parrasio²³², que não conheceu uma tela pintada, julgando-lhe verdadeiro e ordenando que se levantasse, para poder ver a figura que ele acreditava que lhe estava sob. E de exemplos similares tiveram bastante os nossos tempos, como ultimamente no retrato de mão de Mestre Ticiano²³³ do Papa Paulo III²³⁴.

²³¹ **Nota da autora:** Zêuxis foi um escultor grego do século I a.C. Cf.: <http://www.treccani.it/enciclopedia/zeusi/>.

²³² **Nota da autora:** Parrasio foi um pintor grego por volta de 480 a.C. Cf.: <http://www.treccani.it/enciclopedia/parrasio/>; http://www.treccani.it/enciclopedia/parrasio_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/.

²³³ **Nota da autora:** Ticiano Vecellio (1488/90 – 1576) foi um pintor. Cf.: http://www.treccani.it/enciclopedia/vecellio-tiziano_%28Enciclopedia-Italiana%29/; <http://www.treccani.it/enciclopedia/tiziano-vecellio/>.

²³⁴ **Nota da autora:** Alexandre Farnese (1468-1549) foi papa desde 1534. Cf.: <http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-iii-papa/>; http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-paolo-iii_%28Dizionario-Biografico%29/.

Argumentam ainda da dificuldade da arte, donde, distinguindo a dificuldade em duas partes: na fadiga do corpo, e esta como ignóbil a deixam aos escultores: e em fadiga de engenho, e esta como nobre reservam para si, dizendo que, além das diversas maneiras e modos de trabalhar e colorir, em afresco, à óleo, à têmpera, à cola e à guache, a pintura faz esboçar uma figura, <a faz> parecer redonda e em relevo em um campo plano, fazendo-lhe romper e parecer distante com todas as aparências e graças que se possam desejar, dando a todas as suas obras luz e sombra²³⁵ bem observadas segundo as luzes e as reverberações, o que têm por coisa difícilima; e, em suma, dizem que fazem parecer aquilo que não é: na qual coisa se busca fadiga e artifício infinito.

Mostram ainda esta sua dificuldade com exemplo evidente, dizendo que uma criança, ou um que não seja da arte, fará mais rapidamente ou sem muita dificuldade um rosto ou qualquer outra coisa que se queira com a argila ou com a cera, que o desenhando em uma folha ou em outro lugar. Dizem ainda que se são encontrados muitos escultores muito grandes sem bom desenho, o que não ocorre com a pintura²³⁶. Ainda dizem que os pintores comumente sabem melhor fazer o relevo que os escultores o colorir; e daqui argumentam ser coisa mais

²³⁵ **Nota da autora:** Os conceitos de luz e sombra aparecem no tratado *Da pintura*, de Alberti, mais precisamente no livro I, no qual Alberti fala sobre os rudimentos que constituem a pintura, isto é, a superfície. Tais elementos foram retirados da geometria euclidiana, e dividem-se em: 1. As qualidades imutáveis, que constituem a superfície independente do olhar, e são as linhas e os ângulos de seu contorno, assim como seu dorso, o qual a classifica em plana, esférica (convexa) e côncava; e 2. As qualidades mutáveis, como o lugar e a luz, porque a superfície muda com elas. Segundo Alberti, o fim da pintura é a história, isto é, a narrativa: “*O elemento básico de que o pintor dispõe é a superfície; em seguida, com as superfícies, o artista compõe membros; a partir da composição dos membros, é possível dar forma aos corpos; por fim, a composição dos corpos completa a totalidade que é o objetivo máximo da pintura: a história*” (ALBERTI, 1999, 33, p.105). O conceito da história (enquanto narrativa) é retirado da retórica, visto que, devido à inexistência de tratados de pintura anteriores, o autor se apoia nos antigos tratados de retórica – além da antiga relação entre pintura e *poésis*. A narrativa se determina pelas propriedades do discurso do poeta e do orador. Em *Da pintura*, ocorre uma retorização da pintura, apoiada em preceitos principalmente de Cícero e Quintiliano, de modo que a pintura se consrtitui “*não apenas como tomadora de temas, mas, basicamente, como articulação: as cinco partes canônicas da retórica, invenção, disposição, elocução, ação e memória*” (ALBERTI, 1999, p.21).

²³⁶ **Nota da autora:** Esta ideia está presente na carta que Giorgio Vasari envia a Benedetto Varchi, em resposta à segunda disputa presente na *Segunda lição*, quando ele diz que muitos escultores que operam não sabem desenhar, e o desenho é a mãe de cada uma dessas artes (pintura e escultura). (BAROCCHI (1978). *Vasari*. In: *Scritti d'arte del cinquecento*, vol.III, p.495).

rápida pintores se tornarem escultores, do que os escultores pintores, e conseqüentemente a escultura será mais rápida do que a pintura. Ao que acrescentam que ao pintor é necessária a perspectiva para o esboço das figuras, dos cortiços, das cidades e dos países, o qual consiste na força de linhas mesuradas, de cores, de claro e escuro, donde nascem coisas maravilhosas e quase sobrenaturais. E, em suma, dizem que toda a máquina do mundo pode-se dizer que seja uma nobre e grande pintura, tanto pelas mãos da natureza quanto de Deus composta²³⁷.

Argumentam ainda da magnificência e ornamento²³⁸, dizendo quanto é coisa magnífica e quanto adorna o ver uma história inteira e perfeita com tantas várias figuras de todas as idades e condições, em tantas e tais várias atitudes, tanto dos homens como dos animais, com suas próprias cores de todas as partes, tanto mortos quanto vivos, vestidos e nus, são e doentes, adormecidos e acordados, armados e desarmados, audazes e tímidos, à cavalo e à pé, feridos em vários lugares por várias mãos, por várias pessoas, tanto na terra como no mar, e finalmente tudo aquilo que pode suceder em todos os lugares. A qual coisa produz aquele ornamento e grandiosidade que se pode ver seja em muitos lugares seja maximamente na Capela de Roma e em muitas instâncias do Palácio²³⁹.

Argumentam ainda da comodidade e da utilidade, dizendo que muito mais rapidamente se pode pintar em todo lugar e em todo tempo, que esculpir, seja por fazer-se com menor tanto tempo quanto dispêndio, seja para se encontrar e se manusear mais facilmente as cores que os

²³⁷ **Nota da autora:** Este argumento aparece na obra de Castiglione citada acima: “*a máquina do mundo, que vemos com o vasto céu tão esplêndido de estrelas claras, tendo no meio a terra cingida pelos mares, de montes, vales e rios, variada e de tão diferentes árvores, graciosas flores e ervas enfeitada, poderia ser considerada uma nobre e grande pintura, composta pela mão da natureza e de Deus*” (p.75).

Nota de 1834, p.126: Castiglione disse: “*E veramente chi non estima quest’arte, parmi che molto sia dalla ragione alieno; che la machina del mondo che noi veggiamo coll’ampio cielo di chiare stelle tanto splendido, e nel mezzo la terra dai mari cinta, di monti, valli e fiumi variati, e di sì diversi alberi, vaghi fiori e d’erbe ornata, dir si può che una nobile e gran pittura sia per mano della natura e di Dio composta*”.

²³⁸ **Nota da autora:** Conceitos também presentes na obra citada acima.

²³⁹ **Nota de 1834, p.127:** Entende-se a Capela Sistina, onde estão os afrescos de Michelangelo, e do Vaticano, onde, entre os muitos outros, as mira(?) pinturas de Rafael.

mármore; outra que não se busca aquela galhardia e robusteza que no escultor; e uma igreja se vê toda adornada de pinturas sem ter lugar ou a impedir de coisa qualquer, ou lhe produzir dano ou perigo a ninguém. Trazem ainda grandiosa utilidade nas ciências²⁴⁰, como se vê no livro da *Anatomia*, de Vessalio²⁴¹, nas *Quarenta e oito imagens do céu*, de Camillo da Golpaia²⁴², no livro *As ervas*, de Fucsio²⁴³, e muito melhor e mais naturalmente naqueles de Francesco Bachiacca²⁴⁴, retratado o ilustríssimo Duque de Florença, como se pode ver ainda no escritório de sua Excelência²⁴⁵.

Argumentam ainda da graça e do deleite, que se retira mais da pintura que da escultura, a respeito principalmentedas cores; além de que se retiram tanto os homens quanto as mulheres que se assemelham mais e prestam grande deleite, como se vê nos dois sonetos de M. Francesco Petrarca feitos sobre o retrato de Madona Laura, pelas mãos de Simone Sanese²⁴⁶ e naquele do muito reverenciado Bembo²⁴⁷ sobre o seu retrato feito por Bellino Viniziano²⁴⁸, que começa:

²⁴⁰ **Nota da autora:** A pintura como ilustração de livros de ciência. Diz-se que alguns dos livros de Aristóteles continham imagens explicativas, e que isso se perdeu com o tempo. Junto a isso estava a ideia de que as artes estavam abaixo das ciências e, portanto, não seria possível serem encontradas em escritos filosóficos. Aqui Varchi retoma esta ideia do uso e importância das imagens nas obras científicas, e cita exemplos. O uso das imagens dentro da Igreja demorou também a ser aceito, pois era considerado uma forma de aproximar os *leigos* à doutrina católica, o que, por fim, foi visto como algo positivo, já que a maior parte das pessoas – durante a Idade Média – era analfabeta.

²⁴¹ **Nota da autora:** Andreas Vesalius (1514-1564) foi um médico flamenco e considerado pai da anatomia moderna. Escreveu a obra sobre anatomia intitulada *De humani corporis fabrica*. Sobre Vesalio, cf.: <http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-vesalio/>; sobre Vesalio e a anatomia, cf.: KICKHOFEL. *A lição de anatomia de Andreas Vesalius e a ciência moderna*. In: Revista *Scientiae studia*, vol. I, no.3, 2003, pp.389-404.

²⁴² **Nota da autora:** Não encontrei a obra e nem algo sobre quem possa ser o autor.

²⁴³ **Nota da autora:** Também não encontrei a obra e quem possa ser o autor.

²⁴⁴ **Nota da autora:** Francesco di Ubertino, conhecido como Bachiacca (1494-1557) foi um pintor florentino. Cf.: http://www.treccani.it/enciclopedia/bachiacca_%28Enciclopedia-Italiana%29/; http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-di-ubertino-detto-bachiacca_%28Dizionario-Biografico%29/.

²⁴⁵ **Nota de 1834, p.217:** Não encontrei notícia alguma de Camillo della Golpaja e de Fuesio. – Francesco Ubertini, conhecido como o Bacchiacca, irmão de Baccio Ubertini, teve muito nome como pintor do grotesco. Ele costumava trabalhar sempre com coisas pequenas, particularmente em torno aos móveis privados e aos pequenos quadros, que eram enviados também a Inglaterra. No final de sua vida, serviu ao Duque Cosimo I.

²⁴⁶ **Nota da autora:** Simone Martini foi um pintor nascido em Siena (entre 1280 e 1285 – 1344). Cf.: <http://www.treccani.it/enciclopedia/simone-martini/>.

²⁴⁷ **Nota da autora:** Pietro Bembo (1470-1547). Cf.: <http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-bembo>.

²⁴⁸ **Nota da autora:** Giovanni Bellini, ou *Giambellino*, (1459-1516) foi um pintor veneziano. Cf.: <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bellini/>.

<<Ó imagem minha celeste e pura>>; mas, mais que em todos os lugares, nas muito belas e muito douradas estâncias, tanto de M.Gandolfo²⁴⁹ como de Molza²⁵⁰, sobre o retrato de Dona Júlia, feito pelo Frade Bastiano de Vinegia²⁵¹. E ainda que se pudessem alegar muito mais razões e exemplos, estes, porém, nos parecem suficientes, sendo os maiores e donde os outros se podem retirar rapidamente e, por isso, passaremos à autoridade e razão dos escultores.

Os quais, por outro lado, dizem todos e afirmam que a escultura sem dúvida alguma é mais nobre, primeiro alegando Plínio, o qual diz que a arte da escultura, que os latinos chamaram de marmoraria, foi muito antes da pintura e da estatuária, isto é, do lançar as estátuas de bronze, visto que essas ambas começaram no tempo de Fídias²⁵², ainda que Fídias foi também marmorista. Dizem ainda de terem visto em Roma um exemplo da Escultura e da Pintura, onde a Escultura era de ouro e estava sobre a mão direita, e a Pintura era de prata e estava sob a mão esquerda.

Argumentam ainda da duração do tempo, dizendo que a escultura é quase perpétua, não estando sujeita nem à chuva, nem ao fogo e outros acidentes em grande medida quanto a pintura; o que aparece nas estátuas antigas, das quais se encontram infinitas, sendo que das pinturas não

²⁴⁹ **Nota da autora:** Gandolfo Porrino. Cf.:

http://www.treccani.it/enciclopedia/gandolfo-porrino_%28Dizionario-Biografico%29/.

²⁵⁰ **Nota da autora:** Francesco Maria Molza (1489-1544) foi um poeta humanista. Cf.:

<http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-molza/>; http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-molza_%28Enciclopedia-Italiana%29/; http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-molza_%28Dizionario-Biografico%29/.

²⁵¹ **Nota de 1834, p.127:** Messer Gandolfo Porrino, de Modena, serviu na Corte do Cardinal Farnese, e foi ainda secretário de D. Giulia Gonzaga, pela qual concebeu uma paixão muito ardente. Tanto ele, quanto Molza, escreveu algumas linhas sobre o retrato, que dessa belíssima mulher fez pintar o cardinal Ippolito de Medici por fra Sebastiano del Piombo.

²⁵² **Nota da autora:** Fídias (480-430 a.C.) foi um célebre escultor da Grécia Antiga. Cf.: <http://www.treccani.it/enciclopedia/fidia/>.

restou em pé nenhuma, senão algumas nas grutas de Roma, que deram o nome aquelas que hoje se chamam grotescas²⁵³, e daí ter dito Petrarca:

Aquela doce lágrima me pintou o Amor,

Ou melhor, esculpiu²⁵⁴.

A esta razão respondem os pintores em três modos: primeiro dizem que isto não vem da arte, mas do argumento da arte, o que é muito verdadeiro; em segundo, dizem que nenhuma coisa abaixo do céu é perpétua e que as pinturas duram centenas de anos, o que parece a eles que basta; em terceiro lugar, dizem que se pode pintar ainda no mármore, e, assim, serão eternas de certo modo, acrescentando o exemplo de Frade Bastiano e aqueles versos de Molza a ele, que dizem:

Tu, qu' o estilo com admirável cura

Desenha com martelo, e a grandeza

Que só possui a escultura

As cores presentes e não menor vagueza,

Sim que giro excelente pode a pintura,

Só para ti subida a tamanha alteza,

Em contrapartida, donde me abriste o belo segredo,

Move cuidadosamente à alta fadiga e satisfeito;

E aqueles outros não menos belos de M. Gandolfo, ainda para o mesmo, e sobre a mesma matéria:

E com aquela arte, que só de dignidades

²⁵³ **Nota da autora:** Grutas, em italiano, *grotte*, de onde derivou a palavra italiana *grottesche* (grotesco). O grotesco foi uma espécie de decoração parietal, que deriva daquelas encontradas em Roma nos restos subterrâneos da *Domus aurea*, de Nero, denominadas de *grotte*. Cf.:

http://www.treccani.it/enciclopedia/grottesche_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

²⁵⁴ **Nota de 1834, p.127:** Son. CIV., parte I.

*Nosso século fez claro e belo,
Com novo uso comparando tuas cores
À força da bigorna e do martelo,
Ou coroada de jovens flores,
Ou com o lado enconstado em um arbúsculo,
E de mil outras maneiras, em trança e em tailleur,
Forma a mais elevada e gloriosa Mulher.*

Argumentam ainda – e esta razão se nota bem, porque a fazem sobre grande fundamento e, segundo a mim parece, com grande razão –: dizem, portanto, que ambas estas artes buscam imitar a natureza, e que aquela será mais nobre que melhor saberá fazer isso e se aproximará mais da verdade; o que é muito verdadeiro. Depois acrescentam que a pintura é, como nós diremos, sofisticada, isto é, aparente e não verdadeira, não por outro motivo quase que se vêem as figuras nos espelhos; assim como aquelas coisas que aparecem na pintura, não são em verdade, o que não ocorre na escultura. E que isso seja verdade não o negam os próprios pintores; e se os pintores imitam as mesmas coisas que os escultores de modo mais completo, isto é, com as figuras e as cores, e os escultores com as figuras apenas, imitam-nas, porém, mais verdadeiramente e mais naturalmente. E que isso seja verdadeiro todos sabem, que, ainda que o olho é o mais nobre de todos os cinco sentidos e tenha por argumento as cores, não é porém o mais certo, antes se enganam, muitas vezes, como todos sabem, e melhor os pintores que os outros, a cuja arte não parece que seja outra coisa que enganar a vista; mas o mais certo sentido é o tato, donde quem nega o tato é um caso perdido, e assim clamou Lucrécio:

Tactus enim, tactus, proh divum numina sancta,

*Corporis est etc*²⁵⁵.

E quando nós vemos uma coisa qualquer e duvidamos se é ou não é, nos servimos, a fim de nos certificarmos, do tato. Agora todo mundo sabe que o tato encontra em uma estátua tudo aquilo que os olhos vêem, a qual é, porém, objeto do tato, o que em uma pintura não vê e nem encontra ninguém, donde os escultores dizem que a sua arte é verdadeira e a pintura pintada, e que entre elas há tanta diferença quanto há entre o ser e o parecer²⁵⁶. A essa razão, respondem alguns que, ainda que o pintor não faça a pessoa redonda, faz aqueles membros e músculos arredondados de sorte, que vão ao encontro daquelas partes que não se vêem, de tal maneira que facilmente se pode compreender que o pintor ainda aquelas conhece e entende; a qual resposta, quanto vale, deixarei cada um julgá-la, porque os escultores diriam que não negam que os pintores as conheçam e entendam, mas que eles não as podem fazer.

Alguns outros respondem que por isso os escultores não imitam mais a natureza por fazer o relevo, mas o contrário; antes tolhem a coisa que era já em relevo feita pela natureza, donde tudo aquilo que se encontra de arredondado ou de extenso, ou de outro, não é da arte, porque primeiro vinham seja a largura seja a altura e todas as partes que se dão nos corpos sólidos, mas só são da arte as linhas que circundam o dito corpo, as quais estão na superfície.

Donde, como foi dito, não é da arte ser em relevo, mas da natureza. E esta mesma resposta, para recitar todas as palavras deles, serve ainda no que dizem do sentido do tato, porque o encontrar a coisa em relevo já foi dito não ser da arte. A qual resposta, ainda que seja de um homem muito engenhoso e muito amigo meu²⁵⁷, parece a mim que não conclui, primeiro

²⁵⁵ **Nota da autora:** *Tato, pois, o tato – oh, santo Deus divino! – É do corpo, etc.* In: LUCRÉCIO. *De rerum natura*, livro VI.

²⁵⁶ **Nota da autora:** A ideia de diferença entre *ser* e *parecer* aparece na *República* de Platão.

²⁵⁷ **Nota da autora:** A ideia a respeito de o relevo pertencer à natureza e não à arte se faz presente na carta de Bronzino a Benedetto Varchi: “*Da outra parte, isto é, do lado da pintura, não faltam respostas a todas as razões*”

por não ser verdadeiro que aquilo que se encontra das três dimensões seja totalmente da natureza, porque, ainda que todos os corpos tenham três dimensões necessariamente, não, porém, as têm de um mesmo modo: diversamente, o escultor não teria feito nada, porque, de outro modo são as dimensões de um mármore vermelho, que do mesmo, fazem disso uma estátua: porque não apenas se encontram as três dimensões naturais, mas ainda de tal maneira que também um cego conhece aquela como uma estátua; depois, não é verdade que apenas as linhas que circundam dito corpo sejam da arte, porque, ainda que a arte opere apenas na superfície, não porém se pode dizer que o artífice, como declaramos na exposição da primeira parte do soneto, faça a forma sozinha, mas a forma com a matéria junta, isto é, todo o composto. Além disso, quando bem se lhes concedesse aquilo que disse, a um escultor bastaria que a sua estátua, viesse do que se quisesse, imitasse melhor a natureza e se aproximava mais ao verdadeiro do que uma pintura, porque aqui se fala da nobreza da arte, isto é, qual mais se aproxima do natural, que disso seja a razão, ou uma escultura ou uma pintura.

Narrada a autoridade e as razões de uma parte e de outra, antes que eu venha a responder às razões dos pintores contra os escultores, não quero faltar, com boa paz e sustentação de ambas as partes, de dizer livremente a minha sentença acerca deste questionamento, o qual peço que seja com aquele ânimo com o qual o digo, e se não será como eu penso e certamente gostaria, não se atribua a outro que ao pouco saber e juízo meu. Digo, por tanto, procedendo filosoficamente, que eu estimo, antes tenho por certo, que substancialmente a escultura e a

adotadas pela escultura, antes, parece que aqueles que favorecem a pintura, as têm muito mais; e dizem, respondendo quanto à primeira razão, na qual se diz que a escultura é mais durável (...), que isso não se deve atribuir à arte, porque não foi em poder da arte fazer o mármore (...) mas da natureza” (BAROCCHI, p.502). Todavia, o pintor não defende a pintura e nem a escultura, mas coloca argumentos de ambos os lados para que, assim, fique mais fácil decidir qual é a melhor. Vemos, então, que ele propõe a mesma estrutura presente na segunda disputa da lição varchiana: “colocando primeiro as razões de uma e depois aquelas de outra, as verei comparando conjuntamente e, assim, se poderá ver a qual delas se deva encarregar da outra” (BAROCCHI, p.500).

pintura sejam uma única arte²⁵⁸, e conseqüentemente tão nobre uma quanto a outra, e a isto me move a razão alegada por nós acima, isto é, que as artes são conhecidas por seus fins e que todas aquelas artes que têm o mesmo fim sejam uma só e mesma essencialmente, ainda que nos acidentes possam ser diferentes. Agora, todos confessam que não apenas o fim é o mesmo, isto é, uma imitação artificiosa da natureza, mas ainda o princípio, isto é, o desenho²⁵⁹; nem me maravilho que tantos homens grandes e assim engenhos raros não encontramos até aqui, que eu saiba, esta verdade, porque, ainda que na substância ou verdadeira essência, e em soma realmente, como dizem os filósofos e como dizemos nós, em efeito são uma mesma, por terem um mesmo fim, são, porém, muito variadas nos acidentes. E daqui nasceu que alguns, acreditando provar a nobreza da arte, provaram ora a dificuldade, ora a beleza, ora a eternidade, ora qualquer outro acidente; e esses não variam a substância, porque assim é o homem: um pequeno, feio, grosseiro, ignóbil, ignorante; como um douto, nobre, gracioso, belo e grande, porque ambos são o mesmo em substância, tendo ambos a alma intelectual, mas variam nos acidentes. E para dar um exemplo mais acomodado e mais claro: a quem se perguntasse qual é a mais nobre arte, ou aquela medicina que se chama física, isto é, natural, ou aquela que se chama cirurgica, isto é, manual, se deve responder de um modo, isto é, que tanto é nobre uma quanto a outra, porque em verdade e substância são uma mesma arte; e a razão é porque têm um mesmo fim, isto é, a sanidade; e que disso se aproximam os melhores, médicos e filósofos, não há dúvida nenhum, e os médicos antigos, como Hipócrates e Galeno, operavam com as

²⁵⁸ **Nota da autora:** Varchi propõe aqui o fim do *paragone*, afirmando que aquilo que sustentava a disputa entre pintura e escultura dizia respeito apenas aos acidentes das duas artes e, portanto, elas são uma mesma arte. Assim, não há motivos para continuar a comparação.

²⁵⁹ **Nota da autora:** O desenho, para Varchi, é a parte que une o caráter prático da arte ao intelectual, pois o artista, a fim de colocar no papel sua *Ideia*, precisa ter a mão treinada: “*la man che ubbidisce all’ intelletto*”, como vimos no soneto de Michelangelo, na primeira lição. Na carta de Pontormo a Varchi vemos: “*A coisa em si (disputa) é tão difícil que não se pode disputa-la e muito menos resolvê-la, porque só existe uma coisa que seja nobre, e é seu fundamento – e este sim é o desenho – e todas as outras razões são fracas em respeito a isso (pois vê-se que, quem tem isso, faz uma e outra bem)*” (BAROCCHI (1978), p.504).

mãos, como atestaram esses mesmos e suas obras tantas vezes. Donde, quando alguém consentisse todas as razões que se alegadam da parte dos pintores, não seguiria por isso que a pintura fosse mais nobre; e por outro lado, quem consentisse aos escultores tudo aquilo que dizem, não seguiria que a escultura fosse mais nobre, confessado que tivessem o mesmo fim. E eu por mim, por aquele pouco que entendo, acredito que, sendo as mesmas efetivamente e variando nos acidentes, em alguns existe tal dúvida que não se possa, ou dificilmente, resolver, como, por exemplo, sobre a dificuldade; em alguns são sem dúvida, como a universalidade na pintura, isto é, o poder imitar mais coisas, e na escultura a eternidade, isto é, durar mais tempo e ser menos sujeita às injúrias; em alguns são parecidas ou com pouquíssima vantagem, como na reputação e no ser estimada pelas pessoas, ou verdadeiramente no deleitar, se encontrando vários juízos segundo a variedade das naturezas. E me remetendo em tudo e por tudo, como disse acima, ao juízo de quem ou só ou mais verdadeiramente que algum outro possa julgá-lo, passarrei a responder as razões alegadas acima, e por fim declararei, como saberei o melhor, qual seria a semelhança e qual a diferença entre a poesia e a arte do desenho, sobre a qual se compreendem algumas outras artes, como entalhadores, não tanto de madeira – como era já o nosso bom Tasso²⁶⁰, hoje nobre arquiteto – quanto de jóia e pedras finas –, no qual artifício tem o campo sem contraste algum o muito gentil M. Alexandre Grego –, como ainda os ourives em muitas de suas partes, e aqueles que antigamente se chamavam *frigiones* e hoje bordadeiros – dentre todos os quais é muito excelente Antônio Bachiacca, muito antigo amigo nosso, como vos demonstram largamente suas obras trabalhadas à Excelência de nosso muito ilustre senhor Duque – e sim maximamente a Pintura e a Escultura²⁶¹.

²⁶⁰ **Nota da autora:** Torquato Tasso (1544-1595) foi um dos maiores poetas italianos do *Cinquecento*. Cf.: <http://www.treccani.it/enciclopedia/torquato-tasso/>.

²⁶¹ **Nota de 1834, p. 129:** De Tasso, entalhador em madeira, aqui nomeado, não se encontra notícia alguma. Alessandro Cesari, conhecido como O Grego, teve grande valor no entalho de camafeus, de rodas e cones de aço, e superou todos os outros artífices, disse Vasari, em graça, bondade e perfeição. O seu camafeu mais prestigiado

Quanto à primeira razão, os escultores concederiam todas as coisas que nessa se contém, e diriam que todas se concordam igualmente, e talvez mais, à escultura, porque o desenho é a origem, a fonte e a mãe de ambas as artes; donde os jovens gregos, mediante o desenho, puderam, assim, esculpir e pintar, mas bastava a eles aquela primeira parte para se servirem disso talvez não menos à arquitetura e à cosmografia, que pela razão da arte da guerra. Não negariam já, penso eu, que a pintura por ser em verdade não só menos fadigosa, quanto à fadiga do corpo, mas ainda mais deleitosa em seu operar e muito menor tempo, era exercitada mais prazerosamente e mais frequentemente pelos homens ocupados ou em outra profissão ou em outro afazer; e alguns por ventura diriam que isto vinha da grande dificuldade da escultura, não apenas do corpo, mas do engenho, e que quem é ocupado nela não pode dar obra a outra coisa nenhuma.

À segunda razão, a concederiam igualmente inteira, e confessariam que nenhum mérito pode pagar uma bela mesa e que nenhuma honra pode ser feita pelo homem seja grande a um pintor, que ele não mereça ainda mais, considerada não apenas a nobreza de tal arte, mas a fadiga e o tempo que necessariamente precisa lhe dispende, e quanto poucos depois muitos, antes infinitas fadigas e suoresse tornam muito excelentes. Mas diriam que o mesmo ocorre, e talvez mais e pelas mesmas razões, aos escultores, os quais em verdade tiveram sempre os méritos maiores; o que ocorre a eles, como dizem os pintores, por ser seja mais fatigosa de corpo seja mais demorada, além do que, durando mais, satisfaz melhor ao entedimento daqueles para quem se faz. E se Alexandre amou enormemente e beneficiou Apeles, ordenando que

é a cabeça de Phocion Ateniense. – Antonio Ubertini, dito o Bachiacca, irmão daquele Baccio e daquele Francesco, que foram mencionados aqui em cima, foi um valente bordador, e com Giovanni Rossi e Nicolo Fiamminghi introduziu a arte do tecer as tapeçarias em Florença.

nenhum o retratasse, exceto ele, devemos crer que fizesse o mesmo, como testemunha Petrarca, ainda de Pirgotele e de Lisipo²⁶².

À terceira razão, responderiam que, contendo ela três partes, a primeira parte, isto é, que a pintura pode fazer mais coisas, a concederiam, mas negariam a segunda, isto é, que as fizessem mais perfeitamente que esses não fazem as suas, e assim a terceira, isto é, a consequência que esses fazem; e concederiam que imitam bem mais, isto é, em mais coisas, a natureza, mas não já melhor, isto é, mais perfeitamente, como se disse acima. E às uvas de Apeles e aos cães que latiram aos cães retratados, e a todos os outros exemplos antigos e modernos responderiam antes o mesmo, o que é maior coisa, ter acontecido aos escultores, donde o mesmo Plínio, que narra sobre os pássaros e os cães, narra ainda na mesma ocasião dos cavalos que relincharam aos cavalos de mármore e bronze. Mas que mais? Não dizem eles que os homens mesmos se são apaixonados pelas estátuas de mármore, como acontece a *Afrodite*

²⁶² **Nota da autora:** Pirgotele foi um gravador grego de gemas (da segunda metade do século IV a.C.) “o único dentre os gravadores a quem Alexandre, o Grande, permitiu executar seu próprio retrato em pedras ou selos” Cf.: <http://www.treccani.it/enciclopedia/pirgotele/>; http://www.treccani.it/enciclopedia/pirgotele_%28Enciclopedia-Italiana%29/. Lisipo foi um escultor grego do século IV a.C.

Nota de 1834, p.129: *Vincitore Alessandro Dira vinse,
E sèl minore in parte che Filippo:
Che gli val, se Pirgotele o Lisippo
L'intagliar solo, ed Apelle il dipinse?*
Son. XIX, Parte IV.

de Praxíteles²⁶³? Ainda que o mesmo aconteça ainda hoje todos os dias na *Vênus*²⁶⁴ que Michelangelo desenhou a M. Bartolomeo Bettini²⁶⁵, colorida à mão de M. Iacopo Pontormo²⁶⁶.

Em segundo, diriam que isto nos pintores não é tanto grande maravilha quanto nos escultores, exceto às cores e àquelas minúcias que a pintura pode exprimir melhor, e concederiam, acredito eu, quanto aos acidentes, e mais ainda, sendo o objeto dos olhos, as cores que nos deleitam infinitamente, a pintura supera a escultura, mas nas coisas substanciais, como disso demonstra o tato, que, por ser material, é mais preciso que a visão <e> se engana menos, é o contrário; e diriam que uma arte e a outra buscam imitar ao máximo, o quanto podem, a natureza, mas, não podendo fazer as figuras vivas, porque então seriam a própria natureza,

²⁶³ **Nota da autora:** Praxíteles foi um dos grandes escultores gregos (395-330 a.C.). Sua *Vênus* (ou Afrodite) foi o primeiro nu feminino da Grécia Antiga, datada de 360 a.C. Sobre Praxíteles, cf.: <http://www.treccani.it/enciclopedia/prassitele/>.

²⁶⁴ **Nota da autora:** A obra a que Varchi se refere é conhecida por nós como *Vênus e cupido*, atribuída a Michelangelo. O cartão se encontra atualmente em *Musei e Gallerie Nazionali di Capodimonte*, junto com a obra restaurada. Cf.: FROSININI, MONTALBANO & PICCOLO. *Venere e Amore: Un Michelangelo recuperato?*. In: https://www.jstor.org/stable/24392492?read-now=1&loggedin=true&seq=2#page_scan_tab_contents. A respeito da relação de Michelangelo e Pontormo, diz-se que, em 1553, ele se voltou novamente a Pontormo para que esse traduzisse em pintura o seu cartão da *Vênus*, preparado a pedido de Bartolomeo Bettini. “*Veggendosi adunque quanta stima facesse Michelagnolo del Pontormo e con quanta diligenza esso Pontormo conducesse a perfezzione e ponesse ottimamente in pittura i disegni e cartoni di Michelagnolo, fece tanto Bartolomeo Bettini, che il Buonarroti suo amicissimo gli fece un cartone d’una Venere ignuda con un Cupido che la bacia, per farla fare di pittura al Pontormo e metterla in mezzo a una sua camera, nelle lunette della quale aveva cominciato a fare dipignere dal Bronzino Dante, Petrarca e Boccaccio, con animo di farvi gl’altri poeti che hanno con versi e prose toscane cantato d’amore*”. Cf.: VASARI. *Vita di Iacopo Pontormo, pittore fiorentino*. In: “Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori” (1568). Roma: Newton Compton Editori, 1997, pp. 2140-86.

²⁶⁵ **Nota da autora:** Bartolomeo Bettini foi um comerciante e banqueiro florentino. Sobre a sua biografia, cf.: ASTE, R. *Bartolomeo Bettini e la decorazione della sua “camera” fiorentina*. In: *Venere e amore: Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, a cura di Franca Falletti, Jonathan Nelson, Jonathan Katz Nelson, pp.5-25.

Nota de 1834, p.129: Bartolomeo Bettini foi um rico comerciante florentino, alocado em Roma, grande amigo de Varchi e Michelangelo, o qual fez para ele várias obras de cinzel e escova: dentre as outras uma *Vênus* em mármore louvadíssima nesta mesma lição de Varchi.

²⁶⁶ **Nota da autora:** Iacopo Carucci, dito Pontormo (1494-1557), foi um pintor florentino e muito amigo de Michelangelo Buonarroti. Exponente da primeira maneira, a qual pré-anunciou o maneirismo. Cf.: [http://www.treccani.it/enciclopedia/carucci-iacopo-detto-il-pontormo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/carucci-iacopo-detto-il-pontormo_(Dizionario-Biografico)/); <http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-carrucci-detto-il-pontormo/>; Cf.: VASARI. *Vita di Iacopo Pontormo, pittore fiorentino*. In: “Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori” (1568). Roma: Newton Compton Editori, 1997, pp. 2140-86.

Nota de 1834, p.129: Jacoppo Carucci, pelo nome de sua pátria chamado Pontormo, foi excelente pintor: teve os mestres em Vinci, depois em Andrea de Sarto. Foi mais estranho que natural, e fácil a despertar de um estilo para tomar-lhe um outro.

buscam fazê-la o mais semelhante ao vivo que possam; e se podendo imitar duas coisas, que se encontram em todos os corpos, isto é, a substância e os acidentes, diriam que essas imitam mais a substância que os acidentes, e os pintores mais os acidentes que a substância. E certa coisa é que: uma figura de relevo tem mais de verdadeiro e de natural, quanto à substância, que uma pintada; o que demonstra a figura de Pigmaleão²⁶⁷, e se que todos os ídolos antigos eram em relevo, porque melhor podiam enganar os homens; e todos aqueles que ou acreditaram ou quiseram levar a crer que as figuras falassem, escolheram o relevo, como se vê no Egito: Donde nasce aquela belíssima e doutíssima estrofe de Molza:

*Talvez ainda seja que Memfî, e quem já cingiu
De muros Anúbis e ricos templos e frisos
De ouro e de gemas os seus monstros distinguiu,
Com vós lute pelos artificios egrégios;
E até onde a quem nada nunca fingiu
Do dia, que em seu faltar os antigos méritos,
Retorne à primeira honra, com a qual dê ademais
Original, como já fez, aos seus sinais*²⁶⁸.

²⁶⁷ **Nota da autora:** Mítico rei de Chipre. Diz-se que ele se apaixonou por uma estátua de marfim com a figura de Afrodite (ou de uma mulher) esculpida por ele mesmo, segundo uma versão do mito. Ele a amava como se fosse viva, até que, Afrodite a transformou em uma mulher viva, com quem Pigmaleão se casou e teve depois uma filha – Pafos. Cf.: <http://www.treccani.it/enciclopedia/pigmalione/>.

²⁶⁸ **Nota da autora:** Em Varchi, edição de 1834:

*Forse ancor fia, che Memfî, e chi già cinse
Di muri Anubi, e ricchi tempi e fregi
D'oro e di gemme i mostri suoi distinse,
Con voi contenda d'artifizi egregi:
E dove infino a qui nulla mai finse
Dal dl, che 'n lei mancar gli antichi pregi,
Ritorni al primo onor, col qual dia poi
Spirar, come già fece, a' sogni suoi.*

No de Molza:

Forse ancor fia, che Memfî, e chi già cinse

Não se nega já que a pintura, por razão das cores e daquelas muito sutis partes perfeitamente fornecidas, e, em suma, no que diz respeito aos acidentes, não pareça mais verdadeira, e especialmente a quem menos considera e em uma súbita visão. E a razão é que nenhum sentimento compreende e conhece a substância, mas apenas os acidentes, e só o intelecto, despindo-nas de todos os acidentes (porque de outro modo não poderia entendê-las), compreende as substâncias; e se diz ainda vulgarmente que a uma estátua não falta senão o espírito e o movimento; donde, como me foi escrito por um muito excelente engenho²⁶⁹, Deus, tendo que fazer o homem, o fez como escultor, não como pintor.

À quarta razão, falando sobre a dificuldade do engenho e não da fadiga corporal, respondem os escultores, que a deles é mais difícil, e alguns deles de intelecto muito sutil têm por certo quase não haver comparação, visto os muitos lados que um bom escultor precisa dar às suas figuras, além de muitas outras fadigas e diligências, como trabalhar em equipe e em lugares, algumas vezes, onde apenas podem chegar os olhos alcançam e se encontram as coisas, ou naturais ou acidentais, feitas pelo artífice²⁷⁰: como dizem que se vê, ou para dizer mais verdade, encontra-se no Moisés de Michelangelo; além de ao escultor ser necessária uma diligência contínua e estar sempre atento, não menos com o engenho do que com a mão, para fazer proporcionada e concordar todas as partes de sua estátua, e tanto mais que ele não possa nunca ver o todo como deve ser e voltar, feita, a sua figura, até que não seja fornecida, e sempre

*Di muri Anubi, e ricchi templi, e fregi
D'oro, e di gemme, i mostri suoi distinte,
Per voi contenda d'artificj egregi.
E dove infino a qui nulla mai finse
Dal dì, che in lei mancar gli antichi pregi,
Ritorni al primo onor, col qual dia poi
Spirar (come già fece) a i segni suoi.*

Son. XLI, p.145. In: *Delle poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza, com a vida do autor escrita por Pierantonio Serassi*, vol.I, B.N.F. Bérghamo, 1747.

²⁶⁹ **Nota da autora:** Não consegui encontrar quem Varchi denomina como *grande engenho*.

²⁷⁰ **Nota da autora:** Aqui Varchi utiliza a palavra *artífice* ao invés de *artista*. Apesar de ter defendido o uso de *artista*, na *Primeira Lição*, por ter aparecido no soneto de Michelangelo, mas também na *Divina Comédia*, de Dante.

a eles é necessário estar com contínuo ciúme das coisas que possam muito acontecer. É ainda grande fadiga ter de encontrar um mármore e depois conduzir nele, mediante um cinzel, algum membro que toque mais membros em qualquer atitude difícil, e que seja proporcional aos outros, e condiza com toda a figura, como se vê na *Noite* de Michelangelo e no Duque Lorenzo, ou fazer um membro verdadeiramente forte, como seria um braço ao ar, e ainda mais se tivesse em mãos alguma coisa, como se vê no bellissimo e também milagroso Baco, de M. Iacopo Sansovino²⁷¹. Faz ainda dificuldade não pequena, segundo alguns, que ao escultor é necessário trabalhar de modo contrário ao que ele aprendeu, isto é, quando aprende com a argila, trabalha em sua grande maioria acrescentando, e quando esculpe no mármore, trabalha tirando e consequentemente com outra regra, o que não ocorre na fundição do bronze. E nisso são diferentes os estatuários dos marmorários, e em vários modos o trabalho dos pintores contrapõem-se o operar em mármore, bronze, madeira, estuque, cera, argila, em tudo, em meio ou baixo relevo; e também a esses é necessária a perspectiva, e também esses levantam países, cidades e casas em relevo, e muito melhor se compreende, como nós diremos, o *Inferno* e o *Purgatório* de Dante em relevo do que em pintura, ainda que similares coisas estejam de acordo, por sorte, mais propriamente ao arquiteto. A qual coisa se poderá conhecer abertamente no lugar

²⁷¹ **Nota da autora:** Iacopo Tatti (1486-1570), conhecido como Sansovino, foi um arquiteto e escultor da república de Veneza, nascido em Florença. Cf.: <http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-tatti-detto-il-sansovino/>; Cf.: http://www.treccani.it/enciclopedia/sansovino_%28Enciclopedia-Italiana%29/; Sobre sua biografia, conferir também: VASARI. *La vita di M. Jacopo Sansovino – scultore e architetto della repubblica di Venezia*, 1789. In: <https://archive.org/details/vitadimjacoposan00vasa>. https://books.googleusercontent.com/books/content?req=AKW5QaexFT64CuG1UQr98MdrfHU-og6FMvPGq3y2d7ELoGm4XEUCsJmHL_tke3H1DQTegLj2ubOqkvLYxfSPU932_X2AgOjtsKHWIsCO52PI0x9aH-eihtlchPn4qgEo75llatXHMRhSTv5zP1wO-Clp_1U29C-YXDwlvePBRtq_DmWCMH6McZ-kQo4DwgK4Atxnbj6pyBeUqem5Xo3EH5wT_iPdJnJxbJec9pYjQITkG443Fepv2vOReUJuAzKWsIE6IkhnQV83xbbaUo1qOofTeKBhef5J7ASv5tpNT5O2mRmQ1r7AhrQ. Visualizado em: 08 de junho, de 2018.

Nota de 1834, p.130: Jacoppo Tatti, dito o Sansavino ou Sansovino por ter sido escolar do escultor Andrea Cantucci do Monte Sansavino, nasce em Florença no ano de 1477, morreu no ano de 1570. Dedicou-se à escultura e à arquitetura, estava ao serviço da República Veneta e adornou Veneza com esplêndidos edifícios. Dizia-se dele que nasceu para se destacar, mas não até onde estava Michelangelo.

de ambas que se faz continuamente pelo nosso Luca Martini, no qual, além de muitos outros claros e muito importantes erros, se verá quanto todos aqueles que escreveram sobre isso até aqui enganaram-se na grandeza e na posição, e se voltará neste momento a Dante, por um só, tudo aquilo que para muitos lhes tinha sido removido em diversas idades. Escoltaram ainda os escultores as suas figuras em baixo relevo, e delas puxam a perspectiva. E se para a escultura faltam as luzes e as sombras que lhes dá o artífice, disso quem se encarrega é a própria natureza, os quais e as quais se vão alterando naturalmente, o que não acontece com os pintores. Não disse que os pintores podem mil vezes apagar e refazer, e que aos escultores não acontece o mesmo; porque, a respeito do que entendemos em ambas as artes dos mestres perfeitos, que têm a arte de tal modo que não calha tirar aquilo que não desejam, os escultores também podem, ainda que infinitamente menor e com muito mais fadiga e tempo, fazer o mesmo, só que não tão perfeitamente. E vê-se ainda que os gigantes se fazem de peças, ou pela falta de matéria, como ocorre milhares de vezes, ou por defeito da arte, como se vê no Hércules de Piazza, quando cai aquele pedaço com grande dano de quem estava sob; e as estátuas antigas reparam-se e ajustam-se todos os dias. E, para concluir esta parte, não se pode errar e crer que uma e outra sejam tão dificultosas que nenhum possa ajuizar sobre em qual delas há maior dificuldade, se não quem tentou e sabe fazer excelentemente todas as duas. E quando a pintura fosse mais difícil, diriam os escultores, os quais a teriam como inferior em comparação à escultura, que esta razão se dá porque é necessário mais fadiga no que tange fazer uma mentira crível e fazer parecer aquilo que não é, do que exprimir a verdade. Donde, ainda que os artífices da pintura fossem mais engenhosos e tivessem necessidade de maior artifício, os escultores não seriam menos verdadeiros, e por isto dizem que uma criança aprendiz²⁷², ou um que não conhece a

²⁷² **Nota da autora:** No original, *fanciullo*: criança entre seis a doze anos; imaturo. Cf.: GARZANTI (2010).

arte, faz mais rapidamente na argila que no papel, sobre o que aqui se fala dos fins, que são perfeitos, e não dos princípios.

Aquilo que dizem existirem escultores excelentíssimos sem grande desenho, responderiam que, ainda que isto seja difícilimo, ocorreu ainda aos pintores: o que se deve porém entender naquelas coisas que se buscam, em ambas as artes, além do desenho; e diriam que um jovem, de semelhante engenho e exercitação tanto em uma arte quanto na outra, reproduziria melhor uma pintura que não virasse uma estátua; e que, se os pintores tornam-se muitas vezes e rapidamente escultores, e os escultores poucos ou nenhum tornam-se pintores, é, dizem esses, porque o escultor parece-lhes rebaixar-se. E aqueles que dizem que Michelangelo é excelente escultor por ser excelente pintor, respondem ser o contrário. Não é já duvidoso que os pintores fazem melhor e aprendem mais ao retratar o relevo do que pelas pinturas, como testemunha M. Leon Battista Alberti, e Michelangelo o demonstrou em São Lourenço nas suas arquiteturas, ao fazer os modelos de relevo iguais à grandiosidade das obras. E aqueles que dizem que a máquina do mundo é uma nobre e grande pintura, seriam mais verdadeiros, segundo eu penso e como qualquer um pode notar, se tivessem dito escultura, como demonstra os Latinos o nome do céu, que quer dizer ‘esculpido’ e não ‘retratado’, se bem que, para dizer perfeitamente, poderia-se acrescentar ‘colorido’.

Concedem a quinta razão inteira e ainda muito mais do que dizem, mas afirmam que o mesmo ocorre com a escultura, e sem dúvida alguma, muito mais; porque outra grandeza e magnificência provocam o bronze e o mármore (como vemos todo dia na praça do Duque e nas portas de S. Giovanni, as quais como dizem ter dito Michelangelo, uniriam-se ao Paraíso), o

que a tinta branca²⁷³ e a tinta vermelha²⁷⁴ não fazem; e aqueles que saem da Capela de Roma ou da galeria de Ghighi, e vão ou no pátio interno da Vale ou na casa de Cesi, não podem acreditar. Mas que maior magnificência e ornamento se pode ver, que em Roma na Coluna de Traiano e em Florença na Sacristia de São Lourenço?

A sexta razão, porque contem duas coisas, concederiam a primeira, que com muito mais comodidade se pinta do que se esculpe, quase sem comparação, porque, além de mil outras comodidades, não poderiam fazer o escultor a vez ou de Careggi ou de Castello nem com aquela comodidade, nem sem impedir o lugar e refazê-lo tudo de novo. Quanto à utilidade, que é a segunda parte, diriam, penso, que quanto às ervas dizem a verdade, mas quanto à anatomia e à astrologia, que as fazem também esses, e talvez melhor, como foi dito acima. Têm, portanto, esta utilidade a mais, que, durando mais tempo, incitam mais pessoas à virtude e à glória, como testemunhou Petrarca, quando disse:

Alexandre junto à famosa tumba

Do feroz Aquiles, suspirando disse:

Ó afortunado! Que assim clara trompa

Encontraste e aqueles que de ti elevado escrevesse²⁷⁵.

Diriam ainda que as estátuas servem algumas vezes também para prateleira ou colunas, sustentando alguma coisa ou fazendo algum outro ofício, como se pode ver amplamente no jardim de Castello e em muitos outros lugares; embora de semelhantes coisas, por serem accidentais e fora das artes, não fariam para mim muito grande caso, como parece fazer a alguns.

²⁷³ **Nota da autora:** Alvaiade (*Cerussa* ou *biacca*): substância corante branca, geralmente pastosa/ carbonato básico de chumbo; é um pó pesado e venenoso usado na fabricação de tintas (GARZANTI,2010).

²⁷⁴ **Nota da autora:** Cinábrio (*Cinabro*): mineral, constituído de sulfeto de mercúrio, que ocorre em massas granulares vermelhas; 2.cor vermelha análoga ao carmim (Idem).

²⁷⁵ **Nota de 1834, p.130:** Son.CXXXV, Parte I. Este soneto econtra-se citado também no livro I, §XLV, de o *Cortesão*, de Catiglione.

Ao sétimo e último argumento, acredito que os escultores o concederiam inteiro por aquelas razões e naquele modo que dissemos acima, isto é, quanto à graça das cores e àquelas últimas perfeições, onde não pode alcançar a escultura, as quais, porém, consistem mais nos acidentes do que na substância; donde aos homens intelectuais estende por sorte mais graça e maior deleite a escultura, ainda que a pintura em verdade assemelhe-se muito mais e possa enganar melhor; todavia, vê-se que a maioria, se são engenhosos, seja talvez pela quantidade de tempo ou talvez pelo prazer que, de qualquer modo, exceto ainda o tato, ou por qualquer outra razão que isso aconteça, prefere as esculturas às pinturas. E por isso creio que M. Gandolfo judiciosamente, após ter dito aquela frase ao Frade Bastião, que recitamos acima, voltou-se a Michelangelo e não menos doutamente que lindamente cantou:

Ó, se um dia, próximo a qualquer declive,

Mirares, perante o grande Escultor, os atos esquivos dos santos

E Ele, ao conversar de volta, sábio e prudente,

Voltar a encontrar-lhe o coração, com aqueles olhos,

Porque sempre em honra o mundo o alegre,

Nesta, os dias e as horas, todos gastarão;

E os magnânimos reis do Tebro de Arno

Os grandes sepulcros esperarão em vão.

DISPUTA TERCEIRA

Em que são símiles e em que diferentes os Poetas e os Pintores.

Tendo visto que todas as artes estão na segunda e última parte do intelecto prático, a qual se chama produtiva, e que todas tomam a nobreza e a unidade de seu fim, de maneira que todas aquelas que têm os mesmos fins são uma mesma e igualmente nobres; e sendo o fim da

poesia e da pintura o mesmo segundo alguns, isto é, imitar a natureza o máximo que puderem, ocorrem de ser uma mesma e nobre a um modo; e porém muitas vezes os escritores dão aos pintores aquilo que é dos poetas, e assim pelo contrário. Donde Dante, que, como dissemos várias vezes, sabe tudo e tudo escreve, pôs no canto XXIX do Purgatório²⁷⁶:

Mas leias Ezequiel que os pintou.

E ademais, na tradução dos escultores:

“Ora”, disse ele, “este que o aponto, ó irmão”,

E indicou-me um espírito à sua frente

“Da língua pátria foi mor artesão”²⁷⁷.

E quem não sabe que se encontram muitos nomes das pinturas acomodados aos poetas? como:

Sábio pintor das memórias antigas²⁷⁸,

Isto é, escritor; e quase ao encontro, e frequentemente muitas vezes se colocaram juntas, donde Horácio disse em sua *Poética*²⁷⁹:

Pictoribus atque poetis

Quidlibet audendi sempre fuit aequa potestas²⁸⁰;

E mais abaixo:

²⁷⁶ **Nota da autora:** §100, p.192.

Nota de 1834, p.132: Purgatório, Canto XXVI.

²⁷⁷ **Nota da autora:** §115-117, p.173.

²⁷⁸ **Nota de 1834, p.132:** Petrarca, Triunfo da Fama, Cap.III.

²⁷⁹ **Nota da autora:** *A Arte Poética*. Cf.: *Arte poética*. Introdução, tradução e comentário de R.M. Rosado Fernandes da Faculdade de Letras de Lisboa. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1984.

²⁸⁰ **Nota da autora:** *A pintores e poetas sempre assistiu a justa liberdade de ousar seja o que for*. In Varchi, (10-11). A tradução se encontra em: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Editora Cultrix: São Paulo, 1981, p.55.

*Poesia é como pintura; uma te csativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe*²⁸¹.

Mas devemos advertir que a poesia se chama arte, não porque ela seja propriamente produtiva, mas porque foi reduzida a preceitos e ensinamentos, que essa é a menor parte que ela tenha; porque, a juízo meu, não se pode dizer coisa nem maior, nem onde se buscam mais coisas e maiores, que em um que seja verdadeiro poeta. Visto que nele, como se pode ver em Homero e em Virgílio no modo e pelas razões que declaramos longamente antes, se buscam necessariamente todas as ciências de todas as coisas; donde se vê manifestamente que a sua melhor parte está no intelecto especulativo. Mas essas não são aquelas que fazem o poeta, porque disso poderia escrever seja como filósofo seja como médico, seja como astrólogo, e assim de todas as outras; mas aquilo que faz o poeta é o modo do escrever poeticamente: donde quem traduz Aristóteles em versos não seria poeta, mas filósofo, como reduz Virgílio em prosa não seria orador, mas poeta. E por isso dizia Aristóteles que Empédocles, ainda que tivesse escrito em versos, não era poeta, mas filósofo²⁸², o que podemos dizer igualmente de Lucrecio. Bem é verdade que, ainda que a matéria seja pelo filósofo, seja porém tratada, seja amplamente em certos lugares, tanto poeticamente, que se pode chamar poeta nesta parte; como vê-se que faz Dante, que em muitos lugares trata as questões seja de teologia seja de filosofia seja de todas as outras ciências, a qual coisa não é pelos poetas; mas as trata, além do número, com palavras e figuras e modos de dizer poéticos. E assim vimos porque a poesia se chama arte, e que é semelhante à pintura, porque ambas imitam a natureza; mas é de se notar que o poeta a imita com as palavras e os pintores com as cores, e o que é melhor, os poetas imitam o de dentro

²⁸¹ **Nota da autora:** Em Varchi, *Ut pictura poesis; eri quae, si propius stes, /Te capiat magis, et quaedam, si longius abstes* (360-365). A tradução se encontra na obra citada na nota acima, p.65.

²⁸² **Nota da autora:** ARISTÓTELES. *Poética* 1447b17ss. “Desta maneira, se alguém compuser em verso um tratado de medicina, ou de física, esse será vulgarmente chamado ‘poeta’; na verdade, porém, nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação: aquele merece o nome de ‘poeta’, e este, o de ‘fisiólogo’, mais que o de poeta”.

principalmente, isto é, os conceitos e as paixões do ânimo, ainda que muitas vezes descrevam ainda e quase pintem com as palavras os corpos e todos os recursos de todas as coisas, tanto animadas quanto inanimadas; e os pintores imitam principalmente o de fora, isto é, os corpos e todos os recursos de todas as coisas. E porque os conceitos e as ações dos reis são diferentes daquelas dos privados, e aquelas dos privados são diferentes entre eles segundo as diversas naturezas e profissões, porque outras palavras e outros costumes têm comumente e se procuram em um soldado que em um comerciante, antes, um mesmo é diferente de si próprio ou pelas diversas idades ou pelos vários acidentes: as quais todas coisas se têm a saber e a exprimir pelos poetas; e por esta razão se encontram diversas espécies de poesia. O que não ocorre na pintura, porque todos os corpos são de um modo, tanto os dos príncipes como dos privados, o que dos ânimos não ocorre, sendo todos diferentes, isto é, tendo diversos conceitos; donde, ainda que os poetas e pintores imitem, não imitam, porém, nem as mesmas coisas, nem os mesmo modos. Imitam aqueles com as palavras, e esses com as cores; o porquê parece que exista tanta diferença entre a poesia e a pintura, quanta há entre a alma e o corpo. Bem é verdade que, como os poetas descrevem ainda o de fora, assim os pintores mostram o máximo que podem do de dentro, isto é, os afetos²⁸³; e o primeiro que assim antigamente fizesse, isto, segundo narra Plínio²⁸⁴, foi

²⁸³ **Nota da autora:** Em grego *pathos* e, em latim, *affectus* significa cada estado do espírito humano, sofrimento e emoção da alma. Enquanto Platão define quatro afetos – prazer, sofrimento, desejo e temor –, Aristóteles, em *Retórica*, define onze, são eles: desejo, ira, temor, coragem, inveja, alegria, amor, ódio, saudade, ciúme e compaixão.

²⁸⁴ **Nota da autora:** Plínio, o Velho (23-79 d.C.) foi um escritor latino, conhecido por sua *História Natural* – publicado em 77 e dedicado ao imperador Tito. Cf.: <http://www.treccani.it/enciclopedia/plinio-il-vecchio/>.

Aristides Tebano²⁸⁵, e Giotto²⁸⁶ modernamente. Bem é verdade que os pintores não podem exprimir assim felizmente o de dentro como o de fora; e, porém, disse Molza:

Porque a mente elevada, que escondestes.

Com a mão ou o estilo, não se expressa,

Nem pode em cor, e porque os outros pensam,

*Em cortês e honoráveis sentidos*²⁸⁷.

E para declarar mais amplamente esta matéria, devemos saber que os pintores, ainda que no retratar pelo natural devam imitar a natureza e exprimir o verdadeiro o máximo que sabem, possam não obstante, antes devam, como ainda os poetas, usar alguma discrição; no que foi muito honrada a prudência de Apeles, o qual, devendo retratar Antígono, que era cego de um olho, deu tal ângulo à figura, que escondeu aquele olho de maneira que não se podia ver: a qual coisa não poderia fazer um escultor em todo o relevo. E aqueles que pintaram Péricles, porque ele tinha a cabeça pontiaguda e, como nós dizemos, à genovesa, o pintavam com o elmo na cabeça, o que poderiam fazer os escultores igualmente. Foi ainda louvada grandemente a indústria e astúcia de Timanto, o qual, tendo no sacrifício de Efigênia pintado Calcante triste, Ulisses dolorido, Ajax que gritava, Menelau que se desesperava, e devendo pintar Agamenon que vencesse de tristeza e de paixão todos os outros, como pai dela, o fez com a cabeça coberta; ainda que mostrou nisso, como se referiu Valério Máximo, que a arte não pode adicionar à

²⁸⁵ **Nota da autora:** Aristides Tebano foi um pintor, bronzista (e talvez arquiteto). Fundador de uma grande escola de pintura que se desenvolveu no século IV a.C., contou com nomes como: Eufránor, Nicômaco, e o célebre Aristides II (neto ou bisneto de Aristides Tebano). Plínio, em sua *História Natural*, faz referência a um pintor chamado Aristides, todavia, não havia distinção de qual. Cf.: [http://www.treccani.it/enciclopedia/aristeides-1_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/aristeides-1_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/).

²⁸⁶ **Nota da autora:** Giotto di Bondone (1267-1337), mais conhecido como Giotto apenas, foi um pintor, escultor e arquiteto. Conhecido como o máximo protagonista da *civiltà* artística gótica italiana, tendo renovado radicalmente a linguagem figurativa. Cf.: <http://www.treccani.it/enciclopedia/giotto-di-bondone/>; VASARI. *Vidas dos artistas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, p.91-101.

²⁸⁷ **Nota da autora:** Tradução da autora.

natureza, porque poderiam bem pintar as lágrimas do sacerdote²⁸⁸, a dor dos amigos, o choro do irmão, mas não já o afeto do pai. É louvável ainda o *Vulcão de Alcamenes*, o qual mostra bem sobre a vestimenta de ser coxo, mas de tal maneira, porém, que lhes dá graça e parece que se lhes conveça. As quais descrições, astúcias, indústrias e acidentes são comuns, como disso mostram os exemplos, tanto aos escultores como aos pintores.

Têm os pintores e os escultores, como disse Cícero, ainda isto em comum com os bons poetas, que propõem as suas obras em público, de modo que, compreendido o júízo universal, possam melhorá-las, no que fossem repreendidos pelos demais. Donde Apeles, estando diante de suas obras para entender o que delas se dizia, consertou não sei o que em um sapato, tendo compreendido onde um sapateiro o tinha criticado, o qual depois, tomado por esta maior ousadia, o criticou ainda em uma perna, mas foi respondido por Apeles (o que tornou-se depois provérbio): <<Não julgue um sapateiro mais do que pelos sapatinhos>>.

Existem ainda muitas outras semelhanças entre os poetas e os pintores; e, eu por mim, como não tenho dúvida alguma que os pintores se beneficiem grandiosamente com a poesia, assim tenho com certeza que a poesia se beneficie infinitamente dos pintores, donde se narra que Zêuxis, que foi tão excelente, fazia as mulheres grandes e fortes, espelhando-se nisso em Homero; e Plínio narra que Apeles pintou Diana entre um grupo de virgens que sacrificavam, que ele vence os versos de Homero que escreveu isso mesmo. O que se pode ainda ver na loba em que mamavam e lambiam Romulo e Remo, descrita primeiro por Cícero e depois por Virgílio naquele mesmo ato e do mesmo modo que se vê hoje no Capitólio. E eu por mim não duvido que Michelangelo, como imitou Dante na poesia, assim não o tenha imitado em suas obras, não apenas dando a elas aquela grandeza e majestosidade que se vê nos conceitos de

²⁸⁸ **Nota da autora:** Em italiano, *aruspice*: entre os etruscos e os romanos, sacerdote que previa o futuro examinando as vísceras dos animais sacrificados. In: <http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=aruspice>.

Dante, mas empenhando-se ainda de fazer aquilo, ou no mármore ou com cores, que havia feito Dante nas sentenças e com palavras. E quem duvida que, ao pintar o Juízo Final na Capela de Roma, não lhe fosse a obra de Dante, a qual ele têm toda na memória, sempre diante aos olhos? E para não dizer as coisas gerais, quem vê aquele seu Caronte, que não lhe venha imediatamente na mente aquela trindade de Dante?

De olhos em brasa, Caronte os incita;

Lhes acenando todos os recolhe;

Bate co' o remo quando algum hesita²⁸⁹.

Quem não se lembra, quando vê Minós, daquele outro no canto V do Inferno?

Lá está Minós que horrendamente ringe;

As culpas examina já na entrada:

Julga e despacha conforme se cinge²⁹⁰.

E quem vê sua Pietà, não a vê viva em um mármore e verdadeira aquela sentença daquele verso que mostrou Dante não menos pintor do que poeta?

Mortos os mortos pareciam, e os vivos: vivos²⁹¹.

E se alguém ansiasse por ver como se podem descrever as figuras que Michelangelo pinta, não menos poeta que pintor, leia Dante quase por inteiro, mas particularmente o canto X e XII do *Purgatório*. E quem não vê no *Bambino della Madonna* da Capela de São Lourenço expresso no mármore milagrosamente aquelas duas comparações milagrosas? Uma no XXIII do *Paraíso*:

²⁸⁹ **Nota da autora:** Inferno, §109-11, p. 41.

Nota de 1834, p.133: Inferno, Canto III.

²⁹⁰ **Nota da autora:** §1-6, p.49.

²⁹¹ **Nota da autora:** Purgatório, Canto XII, §67-68, p.81.

Nota de 1834, p.133: Purgatório, Canto XXII.

*Qual criancinha que, depois da mama
Pra mãe tendenfo os braços, lhe confia
O alegre agrado que as faces lhe inflama²⁹²;
E outra no XXX:
E, como infante que anelando parte
Para o seu leite, ao despertar em hora
Que do hábito seu demais se aparte²⁹³.*

Mas quem nunca poderá, não digo louvar, mas se maravilhar tanto que baste com o engenho e juízo deste homem, que devendo fazer os sepulcros para o Duque de Nemors e para o Duque Lorenço de Medici, expressos em quatro mármores, o faz tal qual Dante nos versos, o seu altíssimo conceito? Visto que, desejando, pelo quanto eu me estimo, significar que para o sepulcro de qualquer um deles convinha não apenas um hemisfério, mas todo o mundo, em um se colocaria a Noite e o Dia e no outro a Aurora e o Crespúsculo, que lhes colocassem em meio e os cobrisse, como aqueles fazem a terra. Aqual coisa foi igualmente observada em mais lugares por Dante, e especialmente no primeiro canto do *Paraíso*, quando diz:

*Pra lá a manhã, e a tarde aqui trouxera
Aquela foz; quanto á iluminado
Esse hemisfério, escuro e outro volvera²⁹⁴;*

Como declaramos e declararemos outra vez mais amplamente.

E aqui, tendo passado a hora de boa peça²⁹⁵, colocaremos fim a este questionamento, primeiro à bondade de Deus, depois à vossa humanidade rendendo graças infinitas.

²⁹² **Nota da autora:** Paraíso, §121-123, p. 167.

²⁹³ **Nota da autora:** §82-84, p.212

²⁹⁴ **Nota da autora:** §43-45, p.14.

²⁹⁵ **Nota da autora:** *Essendo passata l'ora di buona pezza* (VARCHI, 1834, p.133).

Agradou tanto ao Buonarroti o comentário de Varchi ao seu soneto, que a ele significou a sua satisfação em uma carta endereçada a Luca Martini. A este respeito depois da disputa, que faz o argumento da segunda lição, ele escreve sobre isso em uma outra carta o seu parecer a Messer Benedetto mesmo. Ambas estas cartas foram publicadas por Domenico Maria Manni, que as retirou de um Códice da célebre Livraria Stroziana de Florença. Considero bom conselho o inserir-las aqui com duas notas.

CARTA

DE MICHELANGELO A LUCA MARTINI

Magnífico M. Luca. – Eu recebi de Messer Bartolomeu Bettini uma vossa com um livreto, Comentário de um soneto de minha mão. O soneto vem bem de mim, mas o Comentário vem do céu, e verdadeiramente é coisa admirável, não digo ao juízo meu, mas ao dos homens valentes, e maximamente de Messer Donato Giannotti²⁹⁷, o qual não se sacia de o ler, e a vós é recomendado. Sobre o soneto, eu conheço aquilo que ele é; mas como é, eu não me posso ter que disso eu não me tome um pouco de vanglória, tendo sido causa de tão belo e douto Comentário; e porque no autor desse, sinto, por suas palavras e louvores, de ser aquilo que eu não sou, peço a vós que faças para mim palavras em direção a ele, como se convém a tanto

²⁹⁶ **Nota da autora:** O apêndice com as correspondências de Michelangelo – primeir a Luca Martini e depois a Benedetto Varchi – está presente na edição de 1834. Já na edição de 1549, após o final da segunda lição, temos as *Cartas dos mais excelentes pintores e escultores* (em sequência: Giorgio Vasari; Bronzino; Iacopo de Pontormo; Tasso; Francesco S. Gallo; Tribollo; Benvenuto Cellini e Michelangelo), além de dois sonetos escritos por B. Varchi para Lorenzo Lenzi e Bartolomeo Bettini.

²⁹⁷ **Nota da edição de 1834:** Fala aqui Michelangelo do célebre Estatista Donato Giannotti, sucessor de Maquiavel no cargo de Secretário Florentino; do qual nós recolhemos as obras mais valiosas no tomo VI desta *Biblioteca Enciclopédica*, que compreende os *Escritores Políticos*.

amor, afeição e cortesia. Eu vos peço isso, porque me sinto de pouco valor, e quem é em boa opinião não deve tentar a fortuna, e é melhor calar do que cair do alto. Eu sou velho, e a morte me retirou os pensamentos da juventude; e aqueles não sabem que coisa é a velhice, tenham muita paciência que ela chega, pois antes [ela] não se pode saber. Recomenda-me, como disse, ao Varchi, como seu afeiçoadíssimo e das suas virtudes, e a seu serviço onde quer que eu esteja.

Vosso e ao serviço vosso em todas as coisas a mim possíveis.

MICHELANGELO BUONARROTI. *Em Roma.*

CARTA

DE MICHELANGELO A BENEDETTO VARCHI

M. Benedetto. – Porque nos pareça pelo que eu tenha recebido, como eu tenho, o vosso livreto, responderei qualquer coisa àquilo que me perguntaste, ainda que ignorantemente²⁹⁸. Eu digo que a Pintura me parece mais tida boa quanto mais vai em direção ao relevo, e o relevo mais tido ruim quanto mais vai em direção à Pintura; e, porém, a mim parecia que a Escultura fosse a lanterna da Pintura, e que entre uma e outra tivesse aquela diferença que há do Sol à Lua. Agora, depois que li no seu livreto, onde dizeis que, falando filosoficamente, aquelas coisas que têm um mesmo fim são uma mesma coisa, eu mudei de opinião, e digo que, se maior juízo e dificuldade, impedimento e fadiga não faz maior nobreza, a Pintura e a Escultura são uma mesma coisa, e, porque ela fosse tida assim, não deveria todo pintor fazer menos de Escultura que de Pintura, e o mesmo o escultor de Pintura. Eu entendo Escultura aquela que se

²⁹⁸ **Nota da edição de 1834:** Michelangelo disse aqui falar como ignorante; a mim parece que ele diga mais em poucas palavras, que não disseram tantos eruditos, os quais, não obstante soubessem como havia falado um homem assim grande, quiseram continuar a perder tempo escrevendo sobre uma questão de nenhum pró. Por tal a reviu sempre Michelangelo: então, ainda que sobre isso foi exigido por Vasari, *sorrindo respondeu, que a Escultura e a Pintura têm um fim mesmo dificilmente operado por uma e outra parte*: nem outro poderia tirar disso.

faz por força de levar, e aquela que se faz por meio de pôr é semelhante à Pintura. Basta, que vindo uma à outra de uma mesma inteligência, isto é, Escultura e Pintura, se pode fazer delas uma boa paz conjunta, e deixar tantas disputas, porque delas vai mais tempo que a fazer as figuras. Aquele que escreveu que a Pintura era mais nobre que a Escultura, se ele tivesse assim bem entender as outras coisas que ele escreveu, as teria melhor escrito a minha criança. Infinitas coisas e não mais ditas, nos seria para dizer de semelhante ciência; mas, como disse, necessitaria muito tempo, e eu tenho pouco, porque não só sou velho, mas quase no número dos mortos; porém peço que me tenha por desculpado, e a vós me recomendo; e vos agradeço quanto sei e posso da muita honra que me fez, não conveniente a mim. Vosso

MICHELANGELO BUONARROTI. *In Roma.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. FONTE

VARCHI, B. **Due lezioni**. In: Opere di Benedetto Varchi con le lettere de Gio. Batista Busini, Vol.I. Milão: Nicolò Bettoni e Comp., 1834, pp.98-132.

2. BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Niccolò. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALBERTI, L. B. **Da pintura**. Campinas; São Paulo: Editora da Unicamp, 2009.

AMES-LEWIS, F. **Image and text: The paragone**. In: The intellectual of the Early Renaissance Artist, 2000, pp.291-307.

ANDREONI, A. **La via della dottrina**. Pisa: Edizioni ETS, 2012.

ANGIONI, L (tradução). ARISTÓTELES ÉTICA A NICÔMACO LIVRO VI. Dissertatio [34] 285 – 300, verão de 2011.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

_____. **Metafísica**. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

_____. **De Anima**. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. **Poética**. São Paulo: ArsPoetica Editora LTDA, 1993.

BAROCCHI, P. **Pittura e scultura**. In: *Scritti d'arte del Cinquecento; v. III*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1978.

BARTHES, Roland. A Retórica Antiga. In: COHEN, J. et al. Pesquisas de Retórica. Trad. de Leda P.M. Iruzin. Petrópolis: Vozes, 1975, p.147- 221.

- BAXANDALL, M. **Giotto and the orators, humanists observers of painting in Italy and the and the Discovery of pictorial composition 1350-1450**. Nova York: Oxford University Press, 1971.
- BIGNOTTO, N. **Filósofo e a cidade: O vita civile de Matteo Palmieri**. In: Revista Kléos, no. 4, 2000, pp.97-114.
- BRANCATO, D. **L'epistola dedicatoria 'della consolazione della filosofia' di Benedetto Varchi (1551) fra retorica e politica culturale**. In: Studi Rinascimentali, Rivista internazionaee di letteratura italiana, 1, 2003.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **O filósofo e o pintor: humanismo e anti-humanismo em Leon Battista Alberti**. In: Revista O que nos faz pensar, no.27, Maio de 2010, pp.149-164.
- BONATTO, Michele. **Scrivere bene: A Questão da língua no Cinquecento Italiano**. Porto Alegre: Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul Instituto De Letras, 2018.
- BONNER, Mitchell. **Giambattista Gelli and the Florentine Academy: The Rebellion against Latin**. In: *Italica*; New York, etc. Vol. 55, Ed. 1, (1978): 68.
- CASSIRER, E. **El problema Del conocimiento I**. Fondo de Cultura Economica: Cidade do México, 5ª edição, 1993.
- CASTAGNOLA, Luigi. **Primeiro milênio da língua italiana (960-1960)**. In: *Revista Letras*, vol.12, 1961, pp.130-145.
- CASTIGLIONE, B. **O cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CLEMENTS. R.J. **Michelangelo on effort and rapidity in art**. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol.17, no.3/4 (1954), pp.301-310. Visualizado em: <http://www.jstor.org/stable/750323>. Acessado em: 31 de outubro, de 2017, às 15h59.

CLOSE, A. J. **“Commonplace Theories of Art and Nature in Classical Antiquity and in the Renaissance.”** In: *Journal of the History of Ideas*, v. 30, n. 4 (1969), p. 467-486.

_____. **“Philosophical Theories of Art and Nature in Classical Antiquity.”** In: *Journal of the History of Ideas*, v. 32, n. 2 (1971), p. 163-184.

COCHRANE, E. *Science and humanism in the Italian Renaissance*. In: *The American Historical Review*, vol.81, no.5 (Dez., 1976), pp.1039-1057. Visualizado em: <http://www.jstor.org/stable/1852869>. Acessado em: 10 de setembro, de 2009, às 21:38.

CASTELLI, Patrizia. **L'estetica del Rinascimento**. Bologna: Mulino, 2005.

CLEMENTS, R.J. **Eye, mind and hand in Michelangelo's poetry**. In: *PMLA*, vol.69, no.1 (Mar.,1954), pp.324-336.

CLOSE, A.J. **Philosophical Theories of Art and Nature in Classical Antiquity**. In: *Journal of the History of Ideas*, Vol.32, no.2 (Abril – Junho, 1971), pp.163- 184. Visualizado em: <http://www.jstor.org/stable/2708275>. Acessado em: 19/04/2017, às 13h35.

D'ANGELO, Paolo. **Estetica**. Roma: Editori Laterza, 2011.

DA VINCI, Leonardo. **Trattato della pittura**. Roma: Newton Compton editori, 2015.

D'ESTE, Lauriane Fallay. **Le Paragone. Le parallèle des arts**, Paris, Klincksieck, 1992.

DUNDAS, J. **The Paragone and the Art of Michelangelo in Sixteenth Century Journal**. XXI. No. 1, 1993. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/2541134?seq=1#page_scan_tab_contents, visualizado em 10 de Junho, de 2015.

FARINA, Caterina Mongiat. **Questione di língua. L'ideologia nel dibattito sull'italiano nel Cinquecento.** Ravenna: Longo editore, 2014.

FILHO, Élcio de Gusmão Verçosa. **La concretezza: elementos de uma teoria filosófica da cultura no renascimento de Eugenio Garin.** São Paulo: USP, setembro de 2013.

FURLAN, M. **Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente - Os Romanos.** In: *Cadernos de tradução*, vol. 2, no.8, 2001.

GALAVOTTI, Enrico. **Grammatica e scrittura – dalle astrazioni dei manuali scolastici alla scrittura creativa.** Lulu: stores.lulu.com/galarico, 2011.

GARIN, Eugenio. **Interpretations of the Renaissance.** In: *The Italian Renaissance*, editado e com introdução de Harold Bloom. Nova Iorque: Chealsea House, 2004, pp.103-116.

_____. **L'umanesimo italiano.** Bari: Gius. Laterza & Figli Spa, 2013.

_____. **Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo.** Bari: Bari: Gius. Laterza & Figli Spa, 2007.

GARIN, E.; ROSSI, P. & VASOLI, C. **Testi umanistici sulla retorica. Testi editi e inediti su Retorica e Dialetica di Marco Nizolio, Francesco Patrizi e Pietro Ramo** (Arquivo de Filosofia III), Roma: Bocca, 1953.

GIANNOTTI, A. **La disputa del paragone: arti “sorelle” o “cognate”?**. In: *Vasari – Gli Uffizzi e il Duca*, Floença: Giunti, 2011.

GOLDSTEIN, C. **Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque.** In: *The Art Bulletin*, Vol.73, no.4 (Dez., 1991), pp.641-652.

GOMES, Andrea Cabral de Souza & FIGUEIRA, Fabíola Pereira Rodrigues & ALMEIDA, Luciana Nascimento de. **A história da língua italiana e sua escolha**

dentre tantas possibilidades. Revista linguasagem, v. 22, n. 1 (2015). In: <http://www.linguasagem.ufscar.br/index.php/linguasagem/article/viewFile/33/78>.

HALLIWELL, Stephen. **The Aesthetics of mimesis.** Ancient texts and modern problems, Princeton University Press, 2002.

HECHT, P. **The *paragone* debate: tem illustrations and a comment.** Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, Vol. 14, No. 2 (1984), pp. 125-136. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/3780590?seq=1#page_scan_tab_contents, visualizado em 10 de Junho, de 2015.

HOLANDA, Francisco. **Da Pintura Antiga.** Org. Angel Gonzalez Garcia, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

KALLENDORF, Craig W. (edição e tradução). **Humanist Educational Treatises,** The I Tatti Renaissance Library, Harvard University Press, 2002.

KICKHOFEL, E. H. P. **A ciência visual de Leonardo da Vinci: notas para uma interpretação de seus estudos anatômicos.** In: *Scientiae studia*, v. 9, n. 2, 2011, p. 319-355.

KENNEDY, G. A. **Classical rhetoric & its Christian and secular tradition from ancient to modern times.** Colorado: UNC Press, 1999.

KRISTELLER, Paul Oskar. **Il pensiero e le arti nel rinascimento.** Roma: Donzelli Editore, 2005.

_____. **Humanism and scholasticism in the Italian**

Renaissance. In: *The Italian Renaissance*, editado e com introdução de Harold Bloom. Nova Iorque: Chealsea House, 2004, pp.117-149.

LANHAM. R. A. **A handlist of rhetorical terms.** California: University of California Press, 1991.

- LEE, R.W. **Ut pictura poesis: The humanistic theory of painting**. In: The Art Bulletin, Vol.22, no.4 (Dez., 1940), pp.197-269. Visualizado em: <http://www.jstor/stable/3046716>. Acessado em: 13/03/2013, às 15h36.
- LO ZINGARELLI. Vocabolario della Lingua Italiana. 12ª ed. / Org. Miro Dogliotti e Luigi Rosiello. Bolonha: Zanichelli, 1999.
- MARAZZINI, Claudio. **La lingua Italiana - Profilo Storico**. 2º edição. Bolonha: Mulina, 1994.
- MARNOTO, Rita. **Causa Pública**. Tecniforma – Oficinas Gráficas, SA: Imprensa da Universidade de Coimbra/Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011.
- MONGIAT. Caterina Farina. **Questione di lingua. L'ideologia del dibattito sull'italiano nel Cinquecento**. Ravenna: Angelo Longo editore, 2014.
- MORGANTI, Bianca Fanelli. **Invective contra medicum de francesco petrarca: tradução, ensaio introdutório e notas**. In: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/270227/1/Morganti_BiancaFanelli_D.pdf, Campinas: UNICAMP, 2008.
- NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebello (A). **Arte e Engenho no Tratado da Da Pintura Antiga de Francisco de Holanda**, in *Revista de história da arte e arqueologia*, UNICAMP - no. 19, Jan/Jun de 2013.
- NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebello (B). **Divino Michelangelo, o Apeles moderno**. In *Revista Limiar*, UNIFESP - vol. 2, nº 3, 2º semestre 2014.
- PANCIERA, Elena. **Alle radici dell'Accademia degli Inflammati di Padova: i Discorsi del modo di studiare di Sperone Speroni**. Visualizado em:

https://www.academia.edu/21379978/Alle_radici_dell_Accademia_degli_Infiammati_di_Padova_i_Discorsi_del_mododi_studiare_di_Sperone_Speroni.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte, passado e presente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PINOTTI, Andrea. **Estetica della pittura**. Bologna, Mulino, 2007.

POMMIER, Édouard. **L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento**. Torino, Einaudi, 2007.

QUIVIGER, F. **Varchi and the visual arts**. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol.50 (1987), pp.219-224. Visualizado em: <http://www.jstor.org/stable/751330>. Acessado em: 19 de Agosto, de 2016, às 17h19.

REISCH, G. **Margarita philosophica**. Freiburg im Breisgau: Johann Schottum, 1503.

ROCCO, F. **Hierarchy of the arts in Renaissance Italy**. Visualizado em: https://www.academia.edu/35033086/Hierarchy_of_the_arts_in_Renaissance_Italy.

RONCONI, G. **Le origini delle dispute umanistiche sulla poesia: (Mussato e Petrarca)**. Roma: Bulzoni, 1976.

SAITO, Fumikazu & BELTRAN, Maria Helena Roxo. **Revisitando as relações entre ciência e "techné": ciência, técnica e tecnologia nas origens da ciência moderna**. Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia, 14, 2014, Belo Horizonte, Visualizado em: 18 de Dezembro de 2016. Acessado em: www.14snhct.sbhc.org.br/arquivo/download?ID_ARQUIVO=1824.

SANTOS, Leonel Ribeiro. **Coluccio Salutati: e o paradigma filosófico do humanismo**. In: Revista Portuguesa de Filosofia, t.58, Fasc.4, Filosofia no Renascimento: Autores e Problemas (Out. – Dez. 2002), pp. 773-800.

SCARDAMAGLIA, V. **Benedetto Varchi e Michelangelo “scultore di versi”**. In: *La Rivista*, no.5, 2017. Visualizado em: <https://etudesitaliennes.hypotheses.org/5938>. Acessado em: 5 de março, de 2018.

SIEKIERA, A. **Enciclopedia dell’Italiano** (2011), disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-varchi_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-varchi_(Enciclopedia-dell'Italiano)/), visualizado em 17 de Julho, de 2015.

_____(a). **I lettori di Aritotile nel Cinquecento: I libri e le carte di Benedetto Varchi**. In: *Studi Linguistici Italiani*, Vol.XXXIX, no.2, 2013.

_____(b). **L’eredità del Varchi. In: «Varchi e altro Rinascimento»**. Studi per Vanni Bramanti, a cura di S. Lo Re e F. Tomasi, Manziana, Vecchiarelli, 2013, pp. 145-171; ISBN 978-88-8247-344-0.

SCHULZ, Benilde Socreppa. **Portuguesismos e o vocabolario degli accademici della Crusca**. In: *Revista Trama* no.12, vol. 6, 2º Semestre de 2010, pp. 27 – 37. Visualizado em:

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/5116/4121>. Acessado em: 12 de janeiro de 2019, às 23:14.

SKINNER, Q. (Eds.). **The Cambridge history of Renaissance philosophy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 57-74.

_____. **Le filosofie del Rinascimento**. Milão: Bruno Mondatori Editori, 2002.

VARCHI, B. **Divisione della filosofia; Del metodo; Dei prolegomeni o Precognizioni**. In: *Opere di Benedetto Varchi (Vol.II)*. Trieste: Lloyd Austriaco, 1859, pp.794-6; 796-800; 805-11.

_____. **L’Herculano**. Edição crítica de Antonio Sorella. Pescara: Libreria dell’Università Editrice, 1995.

_____. **Scritti grammaticali**, org. de A. Sorella, transcrição e notas de A. Civitareale. Pescara: Libreria dell'Università, 2007.

VASARI, Giorgio. **Vida dos Artistas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

VASARI, G. **Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori**, 1550 e 1568. A cura di R. Bettarini e P. Barocchi. Firenze: Sansoni, 1987.

VASOLI, C. **The Renaissance concept of philosophy**. In: SCHMITT, C. B.,

VILA-CHÃ, J. J. **“Renascimento, Humanismo e Filosofia: Considerações sobre alguns Temas e Figuras.”** In: *Revista Portuguesa de Filosofia*, t. 58, fasc. 4 (2002), p. 739-771.

VENTURA, Rejane Maria Bernal. **Lodovico Dolce e uma crítica às Vite de Giorgio Vasari**. In: *Revista História da historiografia*. Ouro Preto, número 9, agosto de 2012, pp.72-87

WILLIAMS, Robert. **Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From Techne to Meta techne**, Cambridge University Press, 1997.

WITT, Ronald G. **In the Footsteps of the Ancients: The Origins of Humanism from Lovato to Bruni**. Brill: Leiden, 2011.