

Uma teurgia artística: a *Idea del tempio della pittura* de Giovanni Paolo Lomazzo (1590)

An artistic theurgy: the *Idea del tempio della pittura* by Giovanni Paolo Lomazzo

Thainan Noronha de Andrade¹

RESUMO

Publicado em 1590, *Idea del tempio della pittura* de Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592) emerge como uma obra de grande importância dentro da teoria da arte do século XVI, sendo o primeiro tratado italiano sobre a pintura a integrar sistematicamente a filosofia oculta renascentista como seu plano de fundo conceitual. O presente artigo discute o contato de Lomazzo com estes princípios filosóficos e como foram adaptados. Em seu Templo alegórico da pintura, o autor reúne uma série de conceitos responsáveis por fundamentar a operação pictórica: a origem divina da pintura; a diversidade de estilos, representada pelos governadores da pintura, os quais, por sua vez, são personificações de influências planetárias; o conceito de *Ideia*, segundo o qual a concepção artística ocorre na imaginação do artista, cuja representação visível é uma mera manifestação de um conceito transcendente; a expressão dos movimentos da alma enquanto método que visa atrair forças cósmicas e provocar fascinação no observador, transformando a imagem em uma espécie de talismã; e a concepção neoplatônica de imagem, segundo a qual a beleza material apresentada pela obra de arte tem uma função de elevação espiritual. Unificando tais ideias, Lomazzo contribuiu para valorização da pintura enquanto atividade intelectual, situando-se em um contexto mais amplo, caracterizado pela difusão da filosofia neoplatônica nas ideias estéticas do século XVI.

Palavras-chaves: Filosofia oculta; Giovanni Paolo Lomazzo; neoplatonismo;

ABSTRACT

¹ Doutorando em História pela Universidade Federal de Minas Gerais; Mestre em História pela mesma instituição (2019). <https://orcid.org/0000-0002-2485-3580> / thainan.noronha@outlook.com. O presente estudo contou com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Published in 1590, Giovanni Paolo Lomazzo's (1538-1592) *Idea del tempio della pittura* emerge as a work of major importance within 16th century art theory, being the first Italian treatise about painting to integrate the Renaissance occult philosophy systematically as its conceptual framework. This study discusses Lomazzo's contact with these philosophical principles and how they were adapted. In his allegorical Temple of painting, the author gather a series of concepts responsible to ground the pictorial operation: painting's divine origin; the diversity of styles, represented by the governors of painting, which, in turn, are personifications of planetary influences; the concept of *Idea*, according to which the artistic conception occurs in the artist's imagination, whose visible representation is nothing but a manifestation of a transcendent concept; the expression of the soul's movements as a method of attracting cosmic forces and inducing fascination on the viewer, transforming the image into a kind of talisman; and the Neoplatonic concept of image, according to which material beauty presented by the art work has a function of spiritual elevation. Unifying such ideas, Lomazzo contributed to the valuation of painting as an intellectual activity, standing in a wider context, characterized by the diffusion of Neoplatonic philosophy in the aesthetic ideas of the 16th century.

Keywords: occult philosophy; Giovanni Paolo Lomazzo; Neoplatonism;

INTRODUÇÃO

Nos últimos dez anos de sua vida, Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592) publicaria seus dois escritos mais famosos dedicados à teoria da arte: seu monumental *Trattato dela arte de la pittura*, editado em 1584 e o intrincado *Idea del tempio della pittura*, de 1590². O último tratado, cuja relação com a filosofia

² Estes dois tratados possuem as ideias essenciais de Lomazzo sobre a arte. Além destes, merecem destaque sua primeira obra escrita conhecida, intitulada *Libro de' sogni* (1563), escrita em sua juventude, a qual apresenta seus interesses e referencias iniciais. Mais tarde, produziria seu *La forma dele muse* (1591), um addendum ao *Trattato*. Seu *Rime ad imitazione de i grotteschi* (1587) mostra seus artistas prediletos, assim como seu *Rabisch* (1589).

oculta³ quinhentista (e, por extensão, com o neoplatonismo⁴ florentino) é objeto de análise do presente estudo, foi formado a partir da compilação dos trechos derivados do primeiro, para o qual serviria como introdução ou fundamento teórico⁵.

A escrita do texto foi fruto de diversas vicissitudes da vida do autor. Em 1572, aos trinta e três anos, Lomazzo torna-se cego, acontecimento que significou o fim de sua carreira artística, levando-o a dedicar-se apenas à sua carreira de tratadista⁶. Como resultado, por um lado, Lomazzo foi incapaz de ter contato com obras de arte produzidas após este período, motivo pelo qual suas opiniões acerca das produções subsequentes de seus contemporâneos não devem ser tomadas como um testemunho verossímil das visões artísticas de sua época; por outro, as discussões

³ O termo, cunhado por Heinrich Cornelius Agrippa, consiste em um corpo sincrético de crenças fundamentadas no neoplatonismo florentino, orientado na crença na existência de verdades metafísicas, ocultas ao mundo sensível, pertencentes a realidades celestiais e divinas. Embora expressas de modo diverso, estas verdades permeiam as Escrituras, a teologia cristã e a filosofia pagã. O universo concebido como um sistema simbólico composto por planos ontológicos hierarquicamente posicionados, formado por correspondências entre todos os seus níveis de realidade, sendo possível atrair um elemento superior por meio de sua expressão inferior. Por meio da magia, a manipulação das forças divinas nos planos físico, celestial e intelectual, Agrippa acreditava ser possível ao homem não apenas atrair benefícios das esferas superiores, mas também elevar a alma humana ao divino, culminando em uma união mística com Deus. Além da magia, a filosofia oculta abarcava campos do saber como a alquimia e a Kabbalah. Cf. AGRIPPA, Heinrich Cornelius. *De occulta philosophia libri tres*. Edited by Perroni Campagni. Leiden; New York: E.J. Brill, 1992; HANEGRAAFF, Wouter. *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p. 178 s.

⁴ O neoplatonismo, considerado a última expressão do saber pagão da Antiguidade, consiste em um corpo de doutrinas baseado na interpretação da obra de Platão (428/427-348-347 a. C.), sendo uma síntese de diversas correntes de pensamento que floresceram durante a primeira fase do período helenístico, de elementos da filosofia greco-judaica ao neopitagorismo e o médio-platonismo, um intermediário entre o pensamento platônico original e as reinterpretações neoplatônicas. A filosofia neoplatônica foi sistematicamente formulada por Plotino (204/5 d.C.-270 d.C.), desfrutando, a partir de então, de ampla e longa influência na filosofia ocidental. NETTO, João Paixão; MACHADO, Alda da Anunciação (Trads.). *Lexicon: dicionário teológico enciclopédico*. São Paulo: Edições Loyola, 2003, p. 523-524.

⁵ CHAI, Jean Julia. Introduction. In: LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Idea of the temple of painting*. Edited and translated by Jean Julia Chai. University Park: Pennsylvania State University Press, 2013, p. 4; ACKERMAN, Gerald M.. Lomazzo's treatise on painting. *The Art Bulletin*, vol. 49, nº 4, 1967, p. 317-326; KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível: Escritos sobre o Renascimento e a arte moderna*. Tradução de Cely Arena. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 163.

⁶ O acontecimento é descrito pelo autor em sua autobiografia anexa às suas *Rime*. Cf. LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Rime: nelle quali ad imitatione de i Grotteschi usati da pittori, ha cantato le lodi di Dio, & de le cose sacre, di Prencipi, di Signori, & huomini letterati, di pittori, scoltori & architetti*. In Milano: Per Paolo Gottardo Pontio, 1587, p. 539.

presentes em seus escritos foram delimitadas ao contexto da teoria da arte de meados do século XVI, dialogando com as obras de autores como Giorgio Vasari (1511-1574), Pietro Aretino (1492-1556), Lodovico Dolce (1508/10–1568), Anton Francesco Doni (1513-1574), Daniele Barbaro (1513-1570) e Benedetto Varchi (1503-1565)⁷.

Portanto, a produção teórica de Lomazzo dirigia-se a um contexto teórico e artístico já ultrapassado em relação às novas discussões e desenvolvimentos estéticos que se instalaram no círculo artístico milanês nas últimas décadas do século XVI, motivo pelo qual sua produção teria sido tida como antiquada por seus contemporâneos, contribuindo para sua falta de influência e obscuridade⁸. Paralelamente, o fundamento filosófico do sistema estético de Lomazzo, sintetizado e exposto em sua forma final em seu *Idea del tempio della pittura*, também remonta a desenvolvimentos intelectuais anteriores, sobretudo às obras de Marsílio Ficino (1433-1499) e Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535), dos quais extrairia noções importantes, convertendo-as em princípios fundamentais da arte da pintura.

O presente artigo consiste em uma reflexão acerca do contato de Lomazzo com estas concepções, situando-o dentro de um contexto mais amplo de recepção de ideias esotéricas pela teoria da arte, as quais foram utilizadas como ingredientes para a construção de uma sólida base filosófica para as artes representativas, validando-as como atividades intelectuais de prestígio. Neste cenário, o tratado de Lomazzo destaca-se por ser o primeiro tratado em solo italiano a instituir um completo sistema artístico inspirado por estes princípios metafísicos, constituindo assim um importante testemunho deste processo de apropriação e transformação conceitual.

O TEMPLO DA PINTURA

⁷ CHAI. Introduction, p. 6.

⁸

Em seu *Idea del tempio della pittura*, Giovanni Paolo Lomazzo concebe seu sistema artístico na forma de um edifício alegórico, o Templo da Pintura, estruturado segundo influências planetárias que regem os diferentes aspectos da prática pictórica. O Templo já é mencionado no Prefácio da obra, no qual o teórico também estabelece um paralelo entre o artista e a divindade. Deus é o primeiro pintor, o qual “[...] embelezou e adornou não apenas o universo, mas também o pequeno mundo [microcosmo] que criou à sua própria semelhança, colorindo os céus, estrelas, o sol, a circunferência da terra, as águas e todas as superfícies dos elementos com cores belas e atrativas.”⁹. A pintura é o meio sublime escolhido por Deus, entre todos os outros, para demonstrar ao homem sua glória, onipotência e fazê-lo participante de tudo que é belo e bom na criação¹⁰.

O enquadramento cosmológico e metafísico norteador do tratado é exposto logo no início do tratado: o universo é a obra de arte divina, a pintura é o método de criação utilizado pelo próprio Deus, o qual foi herdado pelo homem, a maior das criações e mais perfeito que o próprio mundo¹¹. O ser humano, portanto, é um *Deus in terris*, um microcosmo: reunindo em si mesmo o corpo terreno, composto pelas mesmas virtudes, proporções e correspondências com as quais o mundo foi

⁹ LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Idea del tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo*: nella quale egli discorre dell'origine, & fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura. In Milano: Paolo Gottardo Ponto, 1590, p. 1: “[...] abbelli et ornò non solo l'universo, mà anco il picciolo mondo, che credò à sembianza sua, colorando i cieli, le stelle, il Sole, la circonferenza della terra, l'acque, e tutti gli estremi de gli elementi, co' vaghi, e leggiadri colori elementari”. (todas as traduções subsequentes são do autor, exceto quando indicado). O *topos* do “Deus pintor” não era uma novidade nos tempos de Lomazzo. Partindo da tradição platônica do *Deus artifex* do *Timeu*, esta noção desfrutou de grande fortuna no decorrer da Antiguidade e Idade Média. A teoria da arte, desde a primeira metade do século XVI já havia se apropriado deste tema, especialmente no *Dialogo di Pittura* do veneziano Paolo Pino (1548) e, além dos alpes, em *Da Pintura Antigua* (1548) do teórico português Francisco de Holanda, tornando-se um *topos* para a defesa da dignidade da pintura. Cf. PLATÃO. *Timeu e Critias*. Tradução do grego, introdução, notas e índices de Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011; PINO, Paolo. *Diálogo sobre a Pintura*. Tradução, apresentação e notas de Rejane Bernal Ventura. São Paulo: Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, 2002, p. 65; HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angelo Gonzáles Garcia. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983, I, p. 22. Sobre o tema do “*Deus artifex*” cf. ØSTREM, Eyolf. *Deus artifex and Homo creator: Art Between the Human and the Divine*. *Creations*, 2007, p. 15–48, especialmente p. 17 s..

¹⁰ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, I, p.1.

¹¹ *Ibidem*, II, p.6.

construído¹², e uma alma imortal que é reflexo da própria divindade, exercendo sobre o mundo seu poder, concedido pelo próprio Criador.

Por consequência, o Templo da Pintura é uma imagem alegórica das forças metafísicas que compõem e organizam o mundo e, ao mesmo tempo, o artista, sendo a estrutura que fundamenta a arte da pintura, o instrumento da criação divina. A configuração do edifício é descrita no capítulo IX do tratado, no qual Lomazzo deixa clara sua adoção do neoplatonismo como plano de fundo conceitual. Em primeiro lugar, Lomazzo admite ter se inspirado no Teatro de Giulio Camillo (1480-1544), ainda que seu Templo seja mais modesto¹³. Entretanto, apesar da diferente complexidade entre os dois edifícios alegóricos, ambos possuem como objetivo o de servir como um símbolo microcômico do universo. Em Camillo, o Teatro teria a função de servir como um meio de conhecimento universal, através do qual o espectador penetraria nos mistérios da criação e ativaria virtudes ocultas na alma humana, levando à uma ascensão espiritual¹⁴. Em Lomazzo, por outro lado, o Templo simboliza a totalidade da arte da pintura, auxiliando o artista, por um lado, em seu processo de autoconhecimento, e de outro, fornecendo-lhe ferramentas conceituais com as quais garantiria a beleza artística em consonância com os influxos astrais que sustentam o Templo. Assim, em ambos os edifícios, os sete influxos planetários ocupam uma posição canônica e arquetípica, enquanto estruturadores e regentes destes símbolos universais.

Em sua descrição dos “sete governadores da pintura”, o autor revela, primeiramente, como estas forças se originaram. A beleza primordial, como uma luz emanada da divindade, incide sobre a esfera angélica (o mundo intelectual) e, em seguida, sobre os corpos astrais, o reino da alma, onde é subdividida em diversas influências de acordo com os corpos astrais¹⁵. Mais adiante, no capítulo XXVI de *Idea*, Lomazzo, aprofunda sua concepção de beleza, definindo-a como

¹² Ibidem, II, p.6.

¹³ Ibidem, IX, p.39-40.

¹⁴ CAMILO, Giulio; ALMEIDA, Milton Jose de (Ed.). *O teatro da memória de Giulio Camillo*. Campinas: Editora UNICAMP; Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005. p. 217-315. Cf, ainda, a introdução de Milton José de Almeida para a obra de Camillo, p. 11-95.

¹⁵ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, IX, p.39-40.

uma vívida graça espiritual que, com seu divino raio, primeiro incide sobre os anjos, onde podem ser vistas as figuras de cada esfera, chamadas exemplares ou *Ideias*. Estas *Ideias* são impressas nas almas, onde passam a ser chamadas de razões ou noções, e, finalmente na matéria, são chamadas de imagens ou formas. Esta beleza emana da face de Deus em três espelhos, arranjados em ordem: anjo, alma e corpo. A luz brilha mais intensamente no primeiro estágio, visto que é o mais próximo de si e, gradualmente, perde seu brilho conforme é refletida pelos outros graus, sendo pouco brilhante na matéria. Não sujeitos às ações do corpo, os anjos contemplam diretamente a beleza de Deus. A alma, no entanto, enclausurada pelo corpo, esquece a beleza essencial contida dentro de si mesma, e adapta sua natureza à do corpo, ao serviço do qual se dedica¹⁶.

A alma, criada com a condição de ser encerrada em um corpo terreno, inclina-se ao ministério corpóreo. Encarregada desta inclinação, esquece-se daquela beleza que oculta em si mesma e, uma vez que está envolta pelo corpo terreno, colocando tudo a serviço deste corpo, acomodando os sentidos e, as vezes, até mesmo a razão. É por isso que ela não percebe aquela beleza que brilha continuamente dentro de si até que o corpo já tenha crescido e a razão despertado, com a qual, aos olhos, reluz sobre a máquina do mundo e lá vive¹⁷.

A descrição de Lomazzo é quase uma paráfrase daquela efetuada por Marsílio Ficino em seu *Comentário ao Banquete de Platão* (escrito em 1469, mas publicado junto de sua tradução da obra completa do filósofo grego em 1484), a qual, por sua vez, também é citada no capítulo XI do primeiro livro de *De occulta philosophia* de Heinrich Cornelius Agrippa, provável fonte imediata de Lomazzo¹⁸. Em Ficino, a passagem, contida no quinto discurso da obra, é particularmente interessante por conter uma figura de linguagem que provavelmente chamaria a atenção do teórico milanês. Ficino descreve como, logo que a esfera angélica e a alma do mundo nasceram da divindade, o poder divino, que paira sobre todas as coisas,

¹⁶ Ibidem, XXVI, p.83-84.

¹⁷ Ibidem, XXVI, p.83-84: “E l'animo creato con questa conditione che sia circondato dal corpo terreno, al ministerio corporale declina. Dalla quale inclinazione gravato, mette in oblio questa bellezza che hà in se nascosta, & tutto da poi ch'è involto nel corpo terreno s'impiega all'uso d'esso corpo, accommodandovi il senso, & alle volte la ragione ancora. E di que è ch'egli non risguarda questa bellezza che in lui di continuo risplende in fino che il corpo non è già cresciuto, & la ragione svegliata, con la quale considera quella che à gli occhi de la machina del mondo riluce, & in essa soggiorna”.

¹⁸ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, 11, p. 107.

beneficamente incidiu sobre eles, como seus filhos, a luz na qual encontra-se o poder fecundo capaz de criar todas as coisas. Nestes dois, por estarem mais próximos de si, “pintou” (*pinxit*) o padrão e a ordem da totalidade do mundo de modo mais exato que no mundo da matéria.

Por esta razão, esta pintura do mundo que discernimos, brilha de modo completo e superior sobre os anjos e almas. Neles, portanto, são as imagens de cada esfera: do sol, da lua e das demais estrelas, e também dos elementos, pedras, arvores, e de cada um dos animais. Estas pinturas, entre os anjos, são chamadas de exemplares e Ideias; entre as almas, de razões e noções; no mundo material, são chamadas pelos platônicos de formas e imagens; sendo claras no orbe, mais claras na alma e claríssimas na mente angélica¹⁹.

Assim, o único rosto de Deus se reflete em três espelhos diferentes colocados em ordem, a mente angélica, a alma e o corpo do mundo. Naquele que está mais próximo se reflete claramente, no seguinte de maneira mais obscura e no último de modo ainda mais obscuro. Na mente angélica, desimpedida pela agência do corpo, reflete sobre si mesma, onde vê o rosto de Deus esculpido em seu próprio interior que, ao ser vislumbrado é imediatamente admirado, ao qual os anjos avidissimamente se unem por toda a eternidade. A alma, por sua condição inata, encerrada pelo corpo terreno, declina à função gerativa, tendo sua atenção presa no mundo material²⁰.

Ao refletir por estes “espelhos”, Lomazzo prossegue, a luz divina subdivide-se em sete e, por extensão, passa a existir uma beleza lunar, uma marcial, uma saturnina etc... cada uma de perfeição relativa, mas, tomadas em conjunto, compõe a beleza única e absoluta. Estas influências sustentam e governam o mundo, como sete colunas, cada uma recebendo sua luz de Deus, a luz primordial, emanando sobre todas as coisas criadas. Do mesmo modo o Templo da Pintura possui sete governadores que regem, igualmente, sete colunas²¹. Lomazzo baseia-se na ideia,

¹⁹ FICINO. *Commentary on Plato's Symposium*, V, 4, p.68: “Quamobrem haec mundi pictura quam cernimus, universa in angelis et animis lucet expressior. In illis enim sphaerae cuiusque figura, solis, lunae, et siderum reliquorum, elementorum quoque, lapidum, arborum, animalium-singulorum. Picturae huiusmodi in angelis, exemplaria et ideae; in animis, rationes et notiones; in orbis materia, formae atque imagines a Platonicis nominantur; claræ quidem in orbe, clariores in animo, in angeli mente clarissimae”.

²⁰ *Ibidem*, V, 4, p.68-69.

²¹ LOMAZZO. *Idea del tempio della*, IX, p.39-40.

promovida por Ficino e Agrippa, de que todos os elementos do mundo sublunar foram criados pela agência dos céus e dos planetas.

Ficino, em seu *De vita coelitus comparanda*, descreve como a Alma do Mundo, por intermédio das estrelas e formas celestiais, imprime sobre a matéria suas razões seminais, as quais penetram na matéria como *formas* no processo de criação das coisas inferiores²². Seguindo o mesmo argumento, Agrippa afirma que “tudo aquilo que se encontra no mundo inteiro é produzido de acordo com o domínio dos planetas e, de acordo com eles, cada virtude é atribuída e disposta”²³. O autor dedica o capítulo LIX do Livro II, *De septem mundi gubernatoribus planetis eorundemque variis nominibus magicis sermonibus deservientibus* (*Sobre os sete governadores do mundo, os planetas e seus vários nomes servindo às invocações mágicas*) somente à descrição das influências dos governadores. De Agrippa, além do modelo cosmológico, o teórico milanês teria adotado o termo “governadores” para referir-se às sete forças planetárias, atribuindo as características de cada planeta ao respectivo artista com o qual mantêm afinidade²⁴.

Em *Idea*, estes governadores encontram-se em círculo, dispostos como colunas, equidistantes entre si sobre seus pedestais, nos quais são gravadas suas características opostas. Acima deles estão posicionados a arquitrave, o friso e a cornija, todos também em círculo divididos em sete partes. A abóbada possui uma lanterna com sete aberturas, pelas quais a luz divina e o esplendor descem iluminando todo o templo que também apresenta sete paredes iguais, cada uma correspondendo a um governante²⁵. No piso do templo estão as espécies e partes do primeiro componente da pintura, o discernimento (*discretione*), que abarca todas as espécies e partes dos sete outros componentes. As paredes são subdivididas, a seguir, em sete regiões, cada uma atribuída a cada planeta e governador. A primeira consiste nas sete proporções, logo acima do piso; seguida

²² FICINO, *Three Books on Life*, III.1, p.246; 2, p.248-250

²³ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, XXX, p. 142-143: “Praeterea quicquid in toto mundo reperitur iuxta planetarum dominia afficitur virtutemque sortitur”. Ver ainda: I, 1, p. 85-86; 8, p. 101; I, 11, p. 107; II, LVII, p. 386.

²⁴ *Ibidem*, LIX, p. 389-393.

²⁵ LOMAZZO. *Idea del tempio della*, IX, p.39-40.

pelos sete movimentos, os sete tipos de cores; sete tipos de luzes; sete perspectivas, esta última estendendo-se até a arquitrave acima da cabeça dos governadores. A estas partes teóricas seguem-se duas partes práticas, que incluem sete tipos de composição; e, finalmente, mais alto, os sete tipos de forma, ocupando toda a região da abóboda até o óculo por onde a luz desce, iluminando todo o edifício²⁶.

O primeiro governador, cuja estatua é feita de chumbo, é Michelangelo Buonarroti, pintor, escultor, arquiteto e poeta, um “imitador de Dante”²⁷. Lomazzo segue a associação do metal ao planeta Saturno, contida tanto na obra de Marsilio Ficino quanto de Agrippa, recorrendo aos mesmos textos para os metais dos governadores subsequentes. A fonte última destas descrições, por sua vez, são as prescrições contidas no *Picatrix*²⁸. Segundo o tratado medieval, Saturno representa a virtude retentiva²⁹, regendo os conhecimentos profundos, as causas e raízes das coisas e seus efeitos, a comunicação de maravilhas e a compreensão de propriedades profundas e ocultas, qualidades vinculadas por Lomazzo a Michelangelo³⁰. Seu pedestal contém, esculpido, artistas que são seus opostos: petulantes, ansiosos, tediosos, melancólicos, tristes, teimosos, rígidos, desesperados, falsos, invejosos e similares³¹. Suas proporções são saturninas, compondo figuras cujas cabeças e pés

²⁶ Ibidem, IX, p.41.

²⁷ Ibidem, IX, p.42.

²⁸ Originalmente escrito em árabe por volta de meados do século XI d. C., *Ghayat al-hakīm* (*O Objetivo do sábio*), recebeu o nome de *Picatrix* quando de suas traduções castelhana e latina no século XIII, a pedido de Alfonso X, rei de Leão e Castela, tornando-se conhecida pelo ocidente europeu. A obra consiste em um tratado enciclopédico de conhecimento mágico segundo um plano de fundo metafísico neoplatônico, reunindo, entre outras fontes, textos árabes sobre hermetismo, astrologia, alquimia e magia produzidos no Oriente Próximo entre os séculos IX e X d. C.. cf. AGRIPPA, Heinrich Cornelius. *De occulta philosophia libri tres*. Edited by Perroni Campagni. Leiden; New York: E.J. Brill, 1992, I, XXV, p. 137-138; FICINO, Marsilio. *Three Books on Life*. A critical Edition and Translation with Introduction and Notes by Carol V. Kaske and John R. Clark. Tempe, Arizona: Arizona State University, 1998, III, 2, p.252; PINGREE, David (Ed.). *Picatrix: Ghayat al-hakīm*. London: The Warburg Institute - University of London, 1986, III, 1, p. 91. Sobre o *Picatrix*, cf. PINGREE, David. Some of the Sources of the *Ghayat al-hakīm*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 43, 1980, p. 1-15.

²⁹ Lomazzo menciona esta qualidade no capítulo 33 de seu tratado, revelando como o planeta concedeu a Michelangelo os “*moti recettivi*”. Cf. LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XXXIII p.131.

³⁰ PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, III, 1, p. 91: “Saturnus est minera virtutis retentive. Et habet aspectum in scienciis profundis. et in scienciis legum, et in petendo causas et radices rerum et suorum effectuum, et in loquendo mirabilia. et in sciendo proprietates profundas et secretas”.

³¹ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, IX, p.42-43. Os vícios relacionados aos influxos dos governadores correspondem às depravações das influencias planetárias contidas no capítulo

são pequenos, com longos braços, articulando seus membros de acordo com profundas reflexões e os formando com amplos e maravilhosos relevos de acordo com a extensão de seus grandes músculos, respeitando as leis do *disegno* e anatomia³².

Michelangelo expressava movimentos de profunda contemplação, inteligência, graça, *giudizio*, sólida reflexão e propósitos sábios e inabaláveis³³; suas cores eram usadas a serviço da inspiração e profunda ciência do *disegno*, ignorando as cores apropriadas e seguindo apenas sua intuição e capricho³⁴. Sua manipulação da luz é terrível (*terribile*), desvanecendo-se delicadamente em volta dos contornos por algum artifício, fazendo os músculos e seu relevo parecerem ser modelados em profundidade³⁵. Na perspectiva, quinta e última parte teórica da pintura, Michelangelo é “*stupendissimo*”, formando escorços maravilhosos, desconcertando o observador por seus contornos, sombras, reflexões e seu artifício incompreensível³⁶.

Na composição, Buonarroti destacou-se pelo arranjo dos corpos e seus membros, de modo que mesmo as figuras pequenas aparentem ser grandes e bem proporcionadas, com suas dimensões adequadas, expressando um ar ameaçador, poderoso e cheio de gravidade nas expressões faciais, provocando temor no observador³⁷. Finalmente, a forma dada a Michelangelo é a de um dragão, associado a Saturno, cuja natureza é aterrorizante, morosa e prudente. A forma terrível de suas figuras deriva de seu profundo conhecimento da anatomia, compreensível a pouquíssimas pessoas. Ela parece vagarosa, mas repleta de

XXXIX do terceiro Livro de Agrippa. Cf. AGRIPPA. *De occulta philosophia*, III, XXXVIII, p. 518.

³² LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, IX, p.44.

³³ Ibidem, p.46. Este capítulo, sobre os sete tipos de movimento, é quase uma transcrição das qualidades planetárias atribuídas por Heinrich Cornelius Agrippa no capítulo XXXVIII do terceiro livro de seu *De occulta philosophia*, uma relação também identificada por Robert Klein em 1959. Cf. AGRIPPA. *De occulta philosophia*, III, XXXVIII, p. 515-517; KLEIN. *A forma e o inteligível*, p. 154. Para uma discussão sobre as implicações teóricas desta relação, cf. a seguir.

³⁴ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XIII, p.47.

³⁵ Ibidem, XIV, p.51.

³⁶ Ibidem, XV, p.52.

³⁷ Ibidem, XVI, p.53.

dignidade e majestade, possuindo um ar melancólico e se expressa de modo semelhante à daqueles dedicados ao estudo e contemplação³⁸.

O segundo governador é Gaudenzio Ferrari, personificando a influência de Júpiter no Templo da Pintura, cuja estátua feita de estanho. Nascido em Valduggia, era pintor, modelador de argila, arquiteto, filósofo natural, mestre da perspectiva, poeta e musicista proficiente em lira e flauta. Os pintores que lhe opõe, em seu pedestal, são avarentos, tirânicos, vis e abjetos³⁹. Do planeta, enquanto fonte da virtude aumentativa, Lomazzo elenca a afinidade com a sabedoria e a filosofia⁴⁰. Ferrari segue as proporções de Jupiter, dando graça e dignidade aos corpos, formando-os com delicados músculos correspondentes à natureza jovial⁴¹. O artista exibia movimentos de religiosa majestade, prudência, temperança, piedade, justiça, graça, fé, equidade e clemência⁴², e utilizava as cores como um ornamento, habilidoso em reproduzir todo tipo de tecidos e vestimentas de modo incomparável, fazendo também cavalos, camelos e outros animais tão graciosamente que ele parecia ter nascido apenas para isso, também representando cabelos de maneira amável⁴³.

A luz de Gaudenzio é ampla e regular, com a qual mostrou o que até então era desconhecido: como expressar, na figura dos santos, a contemplação das coisas celestes e a emoção da alma devota inteiramente a adoração de Deus⁴⁴. Na perspectiva, o pintor mostrou-se especialmente talentoso, expressando-a com tal facilidade e arte que suas obras aparentam não terem sido feitas com nenhum artifício, tamanha sua naturalidade e disposição, embelezando tudo com uma nobre beleza e graça⁴⁵. demonstrou sua habilidade compositiva ao retratar ciganos,

³⁸ Ibidem, XVII, p.57. O dragão, atribuído a Michelangelo, figura entre os animais saturninos expostos por Agrippa e Ficino. AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, XXV, p. 137-138;

FICINO, *Three Books on Life*, III.18, p.336; PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, II, 10, p. 65.

³⁹ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, IX, p.42; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, XXVI, p. 138, III, XXXIX, p. 518; PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, III, 1, p. 92.

⁴⁰ PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, III, 1, p. 92: “Iupiter est minera virtutis augmentandi [...] Et habet sapienciam, philosophiam et interpretaciones somniorum”.

⁴¹ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XI, p.44-45.

⁴² Ibidem, XII, p.46.

⁴³ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XIII, p.48.

⁴⁴ Ibidem, XIV, p.51.

⁴⁵ Ibidem, XV, p.52.

mouros, pastores, crianças, idosos, peras, cavernas, pedras, a divindade, santos e santas, especialmente em suas expressões de divindade, superando todos aqueles que o precederam e aqueles que lhe sucederam. Lomazzo também elogia sua habilidade de representar os *motti* de suas figuras⁴⁶. Finalmente, a forma de Gaudenzio é a de uma águia, animal que naturalmente voa acima dos outros pássaros e possui uma visão afiada. O artista teria dado a expressão suprema da beleza nos rostos de suas figuras, indo mais fundo que qualquer um antes dele nesta pratica⁴⁷.

A estátua do terceiro governador é feita de ferro, regido por Marte⁴⁸, representando Polidoro da Caravaggio, devido à fúria e ferocidade que dá a suas figuras. Seus opostos, esculpidos em seu pedestal, são impetuosos, arrogantes, audaciosos e obstinados⁴⁹. Suas proporções marcianas são amplas, extraordinárias e ousadas, similares àquelas das principais figuras antigas vistas em Roma⁵⁰; e seus movimentos, de incontestável veracidade, força espiritual, animosidade, potencia ativa e de imutável veemência da alma⁵¹. Polidoro introduziria a coloração em *chiaroscuro* e a imitação do mármore, bronze, ouro e outros metais, bem como pedras e tudo aquilo que o pintor viesse a fazer. O artista foi o único a representar, de todo modo possível, as poses e gestos de todas as principais, estatuas antigas encontradas em Roma, assim como jogos, sacrifícios, triunfos, batalhas e troféus, escolhidos por serem os temas mais difíceis na arte. Polidoro também foi um grande inventor de grotescos e grande habilidade em executar aparatos militares como armas, escudos e outros acessórios bélicos⁵².

⁴⁶ Ibidem, XVI, p.53-54.

⁴⁷ Ibidem, XVII, p.57. Sobre a águia como animal jovial, cf. AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, XXVI, p. 139; PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, Introduction, lviii; II, 10, p. 65-66, 68;

⁴⁸ Segundo o *Picatrix*, Marte é a fonte da virtude atrativa. Cf. PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, III, 1, p. 92.

⁴⁹ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, IX, p.42; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, XXVII, p. 139-140; III, XXXIX, p. 518.

⁵⁰ Ibidem, XI, p.45.

⁵¹ Ibidem, XII, p.46.

⁵² Ibidem, XIII, p.49-50.

A luz explorada em suas obras é afiada, poderosa e marcial⁵³, compreendendo a perspectiva de uma maneira mais profunda, representando as figuras do ponto de vista do observador⁵⁴. Na composição, Polidoro empregava uma “*terribilità*”, tal como vista nas obras sobre fachadas de Roma e Nápoles, expressando as tendências usadas pelos antigos, também utilizando, conforme o caso, caprichos e extravagâncias⁵⁵. Por último, Lomazzo atribui a Polidoro a forma de um cavalo, um animal orgulhoso e aterrorizante, assim como a forma adotada pelo artista ao pintar temas antigos, ao estudo dos quais dedicou-se inteiramente. Lomazzo considera ser possível afirmar que Polidoro teria sido o verdadeiro pintor de antiguidades, não apenas igualando os antigos artistas, mas superando-os⁵⁶.

O quarto governador do Templo da Pintura é Leonardo da Vinci, cuja estátua é feita de ouro, sinalizando a natureza solar⁵⁷ de sua arte, manifesta no esplendor e na harmonia de seu uso da luz⁵⁸. Leonardo é descrito como pintor, escultor em bronze e modelador de argila, especialista em todas as artes liberais, proficiente tocador de lira, poeta e matemático. Seus opositos são imperiosos, ambiciosos e orgulhosos⁵⁹. Suas proporções solares fazem de Leonardo um especialista no estudo das proporções e da anatomia, não sendo superado por ninguém a não ser Apolo, deus e governante das ciências⁶⁰. Seus movimentos mostram a nobreza da alma, facilidade, clareza de imaginação, compreensão, pensamento, e a maturidade de reflexão combinada com a beleza das faces, justiça, razão, julgamento em discernir aquilo que é apropriado do que não é, a altura da luz, a

⁵³ Ibidem, XIV, p.51.

⁵⁴ Ibidem, XV, p.52.

⁵⁵ Ibidem, XVI, p.54.

⁵⁶ Ibidem, XVII, p.57; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, XXVII, p. 139-140;

⁵⁷ O Sol é descrito no Picatrix como luz e governador do mundo, a fonte da virtude generativa, regendo a filosofia, a divinação e a exposição da jurisprudência. PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, III, 1, p. 93.

⁵⁸ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, IX, p.42-43. Sobre os atributos solares de Leonardo, cf. AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, XXIII, p. 131-4; III, XXXIX, p. 518; FICINO, *Three Books on Life*, III.13, p.308; 16, p.326; 18, p.336; ; PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, III, 1, p. 93.

⁵⁹ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, IX, p.42-43.

⁶⁰ Ibidem, XI, p.45.

infâmia da escuridão da ignorância, a profunda glória da verdade e a caridade, a rainha de todas as virtudes⁶¹

Seu uso de cor caracterizava-se pelo emprego de tintas a óleo⁶² e sua manipulação da luz, cuja intensidade era sempre temperada, demonstrava sua tentativa de fazer a escuridão mais intensa de modo a revelar seus limites, atingindo tudo o que a natureza pode atingir. Nesta parte, Lomazzo considera Leonardo como insuperável, de modo que é possível considerar sua luz como divina⁶³. Na perspectiva, Leonardo era mais do que excepcional, mas único, tal como seria visto em seus escritos e obras⁶⁴. Sua composição teve como foco a expressão da divindade de Cristo e da virgindade da Virgem, as cabeças dos anjos e a confecção de retratos. O artista também se destacou na composição de movimentos, expressando-os em rostos de forma tão habilidosa que as figuras aparentam sorrir e chorar, cujo artifício não é apenas inimitável, mas incompreensível. O mesmo talento é visto na composição naturalista de cavalos e na execução de figuras monstruosas, como se tivesse imaginando-as em seu gênio “que continuamente olhava em direção à divindade”⁶⁵. Como forma, Leonardo recebe o leão, cuja nobreza o destaca dentre os demais. Assim como o leão assusta os outros animais, Leonardo atemoriza todo aquele que olha suas obras e deseja imita-las, fruto de seu conhecimento das artes superiores e a correta combinação destas⁶⁶.

O quinto governador, regido por Vênus⁶⁷, feito de cobre, enfatizando a bondade, amabilidade, graça e amistosidade de Rafael Sanzio de Urbino, pintor e arquiteto. Seus opostos, esculpidos em seu pedestal, são traidores, insidiosos, arrogantes e grosseiros⁶⁸. Rafael segue as proporções de Vênus como mais racionais e

⁶¹ Ibidem, XII, p.46-47; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, III, XXXVIII, p. 515.

⁶² LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XIII, p.49-51.

⁶³ Ibidem, XIV, p.51.

⁶⁴ Ibidem, XV, p.52.

⁶⁵ Ibidem, XVI, p.54: “*che nella Divinità continuamente rimirava*”.

⁶⁶ Ibidem, XVII, p.57.

⁶⁷ Vênus é a fonte do poder do sabor, sendo associada assim aos prazeres dos sentidos.

PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, III, 1, p. 93.

⁶⁸ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, IX, p.43; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, XXVIII, p. 140; III, XXXIX, p. 518; PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, Appendix 14, p. 240. O *Picatrix* prescreve como metais adequados na confecção de um anel de Vênus o cobre (*cuprum*)

apropriadas ao homem, dentre todas as proporções. Remetendo novamente a Agrippa, Lomazzo afirma que, por esse motivo, os antigos matemáticos babilônicos, ao atribuírem cada animal a um planeta, dedicaram o homem à deusa, devido à sua razão⁶⁹. O artista de Urbino representava movimentos de ardente amor, esperança, doçura, suavidade, bondade, desejo, ordem, concupiscência, beleza universal, desejo pela propagação⁷⁰ e a grandeza do mundo, expressando divindade e majestade em todas as coisas⁷¹.

No uso das cores, Rafael foi aquele que demonstrou sua aplicação com maior racionalidade, sempre fazendo o drapejado mais escuro que a pele, dotando ambos com beleza e relevo, seguindo o *disegno*. Rafael também era admirado por sua nobreza, beleza e graça, como visto em seus cavalos e outros animais, edifícios, drapejados e cabelos em diferentes movimentos⁷². A luz de suas pinturas era suave e amável, fazendo suas figuras parecerem belas, elegantes e envolvidas por contornos com tal relevo que pareciam voltarem-se sobre si mesmas, possuindo uma graça característica que ninguém mais era capaz de representar⁷³. Na perspectiva, em sua capacidade de posicionar cada coisa de acordo com sua ordem correta, habilidade vista tanto na arquitetura quanto em suas pinturas, posicionadas de acordo com o ponto de vista adequado⁷⁴.

No aspecto compositivo, Rafael, o maior compositor de belas mulheres, representou a realidade com tamanha habilidade na utilização de cores e na composição que outros artistas e a própria natureza jamais poderão chegar à sua altura. “Ele tinha um talento especial e graça de exprimir em seus rostos a beleza,

ou o bronze (*aes*), no entanto, a palavra latina para o bronze também é usada para se referir ao cobre.

⁶⁹ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XI, p.44-45; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, III, XLIX, p. 553.

⁷⁰ Jean Julia Chai pontua que o trecho, no original, “[...] *del desiderio, del avvertimento*” é, provavelmente, um erro de “*del desiderio del incremento*”, visto que na descrição original de Agrippa lê-se: “desejo de incremento e de sua própria propagação” (*incrementi desiderium et suimet propagatio*). CHAI, Jean Julia. Introduction, p. 214, n 4.

⁷¹ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XII, p.47; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, III, XXXVIII, p. 515.

⁷² LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XIII, p.49-51.

⁷³ Ibidem, XIV, p.51-52.

⁷⁴ Ibidem, XV, p.52.

gentileza, graça e o encanto, e a elegância adequada aos jovens, exprimindo neles as verdadeiras Ideias, não como um semideus, mas como um deus na arte de seu tempo [...]”⁷⁵. Por fim, sua forma corresponde ao homem, um animal racional, pois era extremamente racional no uso da forma e, sobretudo, expressava em suas pinturas a majestade benevolente e agradável característica do ser humano, qualidades que o artista exibia em suas maneiras amáveis e humanas, dedicando-se a escrita de *capitoli* e poesia amorosa, sendo seguido por seus colegas pintores como uma espécie de oráculo⁷⁶.

A estátua do sexto governador é feita de mercúrio, representando a aguçada prudência de Andrea Mantegna, e seus opositos são enganadores, corruptos e perigosos⁷⁷. No *Picatrix*, fonte última das descrições de Lomazzo (por intermédio de Ficino e Agrippa) Mercúrio rege a virtude intelectual⁷⁸. Ficino atribui à sua influência a capacidade de “miraculosamente, tornar a mente mais lenta ou mais rápida, enfraquecê-la ou fortalecê-la, irritá-la ou acalmá-la”⁷⁹. O teórico milanês parte destas características em suas atribuições a Mantegna, cujas proporções são tidas como mercuriais, sendo gracioso, elegante e profundo nesta maneira⁸⁰. Os movimentos de suas figuras são dotados de prudência, vivacidade de ação, firmeza, clara argumentação, conhecimento rigoroso, da agudez de seu engenho, razão discursiva, do luto, da mobilidade veloz e autocontrole⁸¹.

Em seu uso de cores, Mantegna exibia diligência e afiado gênio inventivo, superando a todos neste sentido⁸²; e sua iluminação, meticulosa, ainda que

⁷⁵ Ibidem, XVI, p.55: “*Hà havuto particular talento & gratia d'esprimere nelle faccie la venustà, la gentilezza, la leggiadria, & i garbi dovuti ne i giovani, e d'imprimere in loro le vere Idee, si che non un semideo, mà un Dio dell'arte à suoi tempi [...]*”.

⁷⁶ Ibidem, XVII, p.58-59.

⁷⁷ Ibidem, IX, p.43; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, XXIX, p. 141-142; III, XXXIX, p. 518-519; FICINO, *Three Books on Life*, III.2, p.250; PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, III, 1, p. 94.

⁷⁸ PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, III, 1, p. 94. Sob seu domínio, Mercurio tem a aprendizagem, sabedoria, dialética, gramática, filosofia, geometria, astrologia, geomancia, entre outras.

⁷⁹ FICINO. *Three Books on Life*, III.11, p.292: “[...] *obtundere ingenium vel acuere, debilitare sive corroborare, vexare vel sedare mirifice possit*”.

⁸⁰ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XI, p.45.

⁸¹ Ibidem, XII, p.46-47; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, III, XXXVIII, p. 515.

⁸² LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XIII, p.50.

harmoniosamente graciosa e com reflexos melodiosos⁸³. Na perspectiva, foi pioneiro ao abrir os olhos de todos para esta arte, pois percebera que, sem a perspectiva, a pintura não é nada. Mostrou, assim, como fazer todas as coisas corresponderem com o ângulo sob o qual são vistas⁸⁴. O artista apresentou, ainda, grande precisão em seu uso da composição, como se a natureza tivesse o criado apenas para este propósito, sendo igualmente excepcional em compor emoções⁸⁵. A forma de Mantegna é simbolizada pela serpente, um animal prudente, correspondendo à natural prudência do artista e sua forma. Sua excelência na pintura lhe fez com que fosse elevado a cavaleiro pelo marques de Mântua, e sua própria expressão revela uma acuidade e uma sede de conhecer a verdade, motivação que pode ser vista em suas obras⁸⁶.

Por fim, a estátua do último governador, Tiziano Vecellio, é feita de prata, revelando a temperança lunar do pintor, cujos opositores são instáveis, hesitantes, e ignorantes do “[...] verdadeiro conhecimento das coisas naturais”⁸⁷. A atribuição de Lomazzo vincula-se com a atribuição da Lua, considerada como a receptora dos influxos celestes e a fonte das virtudes naturais⁸⁸. Desta influencia planetária seriam as proporções adotadas pelo artista, as quais variavam acordo com diferentes temas naturais que representava⁸⁹. Seus caracterizavam-se pela harmonia universal, fecundidade, força para agir e realizar grandes feitos, temperança com a atitude dos homens mais nobres e outros movimentos mais sutis⁹⁰.

Para Lomazzo, na manipulação das cores, assim como o sol brilha entre pequenas estrelas, Tiziano brilha não apenas entre os italianos, mas entre todos os pintores do mundo, tanto por suas figuras quanto por suas paisagens, rivalizando Apeles.

⁸³ Ibidem, XIV, p.52.

⁸⁴ Ibidem, XV, p.52-53.

⁸⁵ Ibidem, XVI, p.56.

⁸⁶ Ibidem, XVII, p.58-59.

⁸⁷ Ibidem, IX, p.43: “[...] vera cognitione delle cose naturali”; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, XXIV, p. 134-136; III, XXXIX, p. 519; PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, III, 1, p. 95.

⁸⁸ PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, III, 1, p. 95.

⁸⁹ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XI, p.45.

⁹⁰ Ibidem, XII, p.47; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, III, XXXVIII, p. 515.

Na representação humana, suas figuras possuem tamanha beleza e graça que parecem reais e vivas. O artista obteve o mesmo sucesso ao representar diferentes tecidos, drapejados, armaduras, escudos, e outras coisas com cores tão brilhantes que a realidade foi superada. Há tamanha naturalidade na aparência de mechas de cabelo, suor dos homens e mulheres, idosos ou jovens, e nas expressões de sentimentos que nada mais pode-se esperar das mãos e arte de um homem⁹¹. A luz de Tiziano era intensa e impressionante e, por sua paixão e grandiosidade, ele, dentre todos, recebeu a palma por dar relevo aos objetos, ainda que permanecesse muito atrás dos demais em termos de *disegno* e contorno⁹².

Na técnica perspetiva, Tiziano foi auxiliado por modelos de madeira, argila e cera, dos quais derivava as posturas de suas figuras, colocando-as à curta distância e em ângulos obtusos, fazendo as figuras parecerem maiores e terríveis⁹³. Sua composição é dotada de tal majestade e beleza que superou em muito a natureza (*di gran lunga avanza la natura*), de onde vem a ousadia e o relevo observado em suas obras⁹⁴. Por fim, sua forma é a de um boi, animal que trabalha continuamente, vinculando-se à prática e método de trabalho do artista, que faz sua personalidade transparecer em suas obras como o reflexo de um homem que olha a si mesmo em um espelho d'água⁹⁵.

Com essas atribuições, Lomazzo expõe, de forma de uma alegoria, como a luz divina é subdividida em sete cores e influências durante seu processo emanativo pelos planos ontológicos, descrevendo como o esplendor que incide sobre o óculo do Templo é convertido em sete diferentes de luzes, das quais cada governador é a manifestação. Assim, do mesmo modo que, segundo a metafísica neoplatônica, cada um dos regentes planetários é responsável por criar e administrar o universo físico, de modo semelhante os governadores do Templo exercem seu domínio sobre cada estilo ou aspecto da arte pictórica⁹⁶.

⁹¹ Ibidem, XIII, p.50.

⁹² Ibidem, XIV, p.52.

⁹³ Ibidem, XV, p.53.

⁹⁴ Ibidem, XVI, p.56.

⁹⁵ Ibidem, XVII, p.59.

⁹⁶ Ibidem, IX, p.39-40.

A este paralelo vincula-se, em último nível, a teoria neoplatônica das correspondências universais. Segundo esta ideia, todos os elementos mundanos encontram-se também no reino celeste em um estado mais elevado e no reino intelectual em seu estado perfeito; de modo semelhante, tudo o que é derivado das *Ideias* divinas encontra-se em um estado menos elevado na esfera da alma e em seu estado mais inferior no mundo da matéria⁹⁷. Marsilio Ficino seria o grande promotor desta noção, revelando que

a máquina do mundo é tão conectada consigo mesma, que não apenas as coisas celestes estão na terra em uma condição terrena, e, opostamente, as terrenas no céu em dignidade celeste; mas também na Vida oculta do mundo e na Mente, rainha do mundo, as coisas celestes existem, como propriedade e dignidade vital e intelectual. Por isso, portanto, muitos confirmam que a doutrina mágica de que por meio das coisas inferiores, simpáticas às superiores, é possível aos homens, em tempos oportunos, atrair de um certo modo as coisas celestes, e também, por meio das celestes, conciliar conosco as coisas supracelestes ou mesmo atraí-las a nós diretamente”⁹⁸.

A mesma teoria é retomada por Agrippa, algumas décadas mais tarde, que considera a doutrina das correspondências como o fundamento da própria magia, servindo de fonte imediata para Lomazzo⁹⁹. Estas especulações, difundidas pelos magos renascentistas, consistem em interpretações da noção de teurgia (θεουργία) ou “obra divina”, desenvolvida por filósofos neoplatônicos da Antiguidade Tardia com base nos *Oráculos Caldeus*¹⁰⁰, sendo primeiramente integrada à filosofia de Jâmblico (ca. 245 – ca. 325 d. C.)¹⁰¹. Jâmblico define a teurgia como um processo

⁹⁷ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, 8, p. 101; XXXVII, p. 153;

⁹⁸ FICINO, *Three Books on Life*, III.15, p.318: Hanc mundi machinam ita secum connexam, ut et in terriis coelestia sint conditione terrena et in coelo vicissim terrestria dignitate coelesti, et in occulta mundi vita menteque regina mundi coelestia insint, vitali tamen intellectualique proprietate simul et excellentia. Per haec insuper confirmant nonnulli etiam illud magicum: per inferiora videlicet superioribus consentanea posse ad homines temporibus opportunis coelestia quodammodo trahi, atque etiam per coelestia supercoelesti nobis conciliari vel forsan prorsus insinuari.

⁹⁹ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, 1, p. 85-86; XXII, p. 128; XXXVII, p. 154.

¹⁰⁰ O termo surge pela primeira vez nos *Oráculos Caldeus*, texto atribuído a Juliano, o Caldeu e seu filho, Juliano, o Teurgo, ativos no século II d. C.. A obra, que sobrevive apenas em fragmentos, seria diligentemente estudada e reverenciada por filósofos como Jâmblico e Proclo, e considerada como texto fundamental ao lado da obra do próprio Platão. Sobre os *Oráculos*, cf. MAJERCIK, Ruth (Ed.). *The Chaldean Oracles*. Text, Translation, and Commentary by Ruth Majercik. Leiden: Brill, 1989, p. 1-46.

¹⁰¹ A teurgia seria sistematicamente desenvolvida por Proclo (412-485 d. C.) e a Academia neoplatônica de Atenas, estabelecida no século V d. C. por Plutarco de Atenas (ca. 350-432), e seria integrada a tratados de magia árabes medievais pela incorporação e tradução das obras de

mágico e ritualístico de salvação da alma humana, capaz de levar à sua união com Deus. Por estes ritos, o mago é capaz de atrair forças divinas através da combinação e manipulação de símbolos e elementos com os quais estas divindades guardam uma afinidade essencial¹⁰².

Esta afinidade é resultante do processo emanativo a partir do divino, segundo o qual o superior cria o inferior à sua própria imagem, deixando sobre ele seu próprio vestígio, que pode ser ativado para atrair virtudes de sua emanação superior por consonância. Aplicado a todo o cosmo, esta noção considera o mundo como um grande sistema de correspondências¹⁰³. Em Lomazzo, a teoria das correspondências é vista na vinculação entre as influências planetárias (representadas pelos governadores da pintura), as “partes” da arte regidas por elas, o próprio pintor, composto pelos mesmos princípios que regem o cosmo, criando, assim como aquele, por intermédio das forças celestes, e a obra de arte, na qual estes influxos são atraídos, manifestos materialmente e capazes exercer poder sobre o observador. Sobre estas especulações assenta-se a capacidade mágica que a obra de arte adquire na teoria de Lomazzo.

O ARTISTA COMO MAGO

Em Lomazzo, os governadores assumem uma posição canônica enquanto arquétipos ou divindades artísticas, os quais todo pintor deve esforçar-se por estudar e compreender, descobrindo assim seu próprio estilo, derivado de algum destes sete modelos. Reconhecendo seu próprio estilo, pertencente a um

Proclo na filosofia islâmica, como o *Liber de Causis*, composto por extratos dos *Elementos de Teologia* de Proclo. WALLIS. *Neo-platonism*, p. 107-108, 124-125, 163; LLOYD, A. C.. *The later neoplatonists*. In: ARMSTRONG, A. H.. *The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1967, p. 306.

¹⁰² IAMBLICHUS. *De Mysteriis*. Translated with an Introduction and Notes by Emma C. Clarke, John M. Dillon and Jackson P. Hershbell. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003, II.11, p. 115. Para Proclo, a teurgia se tornaria

¹⁰³ FICINO, *Three Books on Life*, III.1, p.244. A descrição de Ficino, no entanto, considera a possibilidade apenas de atrair forças da esfera da Alma, distanciando-o de Agrippa, que acredita na possibilidade de também absorver influxos do mundo Intelectual ou Angélico. Cf. AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, 1, p. 85-86; III, XXXVIII, p. 515.

determinado governador, o artista deve praticar e desenvolver seu talento natural dentro desta *maniera*, assegurando-lhe o sucesso artístico e a beleza¹⁰⁴.

No entanto, como Jean Julia Chai pontua, os governadores não devem ser copiados livremente, mas sim servirem como guias para que o artista identifique seu próprio temperamento e estilo. Imbuídos com a mesma emanção celeste, todos os artistas devem buscar sua própria configuração única de influencias planetárias, as quais os capacitarão a melhor conhecer a si mesmos e a produzir uma arte que expresse suas personalidades espontaneamente¹⁰⁵. Neste ponto, o discernimento, ocupando o pavimento do Templo da Pintura, é de fundamental importância, enquanto método para articular as diversas partes da pintura entre si, de modo a produzir uma obra de arte bela e coerente.

O discernimento consiste na preparação e ordenamento do todo, sendo a primeira e principal parte da pintura. Localizada no pavimento do Templo, dispõe todas as demais partes da maneira mais bela e racional, de acordo com a ordem e natureza de cada uma. Ela fornece o método e a instrução para a composição e unificação das partes, para que elas se comportem como um único corpo, sem a qual cada obra permaneceria desconexa¹⁰⁶. Através dele, somente, é possível conhecer com profundidade aquilo que se executa, e de seu conhecimento se chega à pureza da inteligência, à estabilidade do juízo (*giudicio*) e ao modo de operar verdadeiro e racional¹⁰⁷.

Associado ao discernimento encontra-se a fundação de todas as partes da pintura, sendo a sólida base sobre a qual tudo se sustenta e de onde toda a beleza deriva, chamada pelos gregos de *euritmia*, conhecida como *disegno*, penetrando todas as coisas de acordo com as espécies e partes do discernimento¹⁰⁸. O *disegno* ou *euritmia*

[...] Não é nada além do que a beleza e graça suprema gerada em um corpo bem proporcionado. É a proporção que introduz a beleza,

¹⁰⁴ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, II, p.10-11.

¹⁰⁵ CHAI. Introduction, p. 27.

¹⁰⁶ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XVIII, p.61.

¹⁰⁷ Ibidem, III, p.12

¹⁰⁸ Ibidem, X, p.43-44.

utilidade, acomodação, e ornamento primeiro nos corpos naturais, como, entre os animais racionais, nas mulheres e crianças; entre os animais irracionais, nos cavalos e outros quadrúpedes, pássaros, dragões e monstros [...] Secundariamente, a proporção demonstra esta beleza mesmo em corpos e objetos artificiais, como edifícios – templos, palácios, teatros, e toda obra arquitetônica, mesmo nas militares, cujas construções, ainda que grandes ou modestas, são racionalmente construídas. Da mesma procede igualmente a proporção das roupas, armas, instrumentos de defesa e deleite, e em várias outras coisas que podem deleitar os olhos e gerar prazer¹⁰⁹

Mais adiante, Lomazzo refere que esta proporção é “aquela coisa incorpórea” (*quella cosa incorporale*) que, nos corpos, unifica todos os membros e nasce de suas partes. “Essa proporção, embora em potencia seja a mesma, pode ser conhecida e constituída de muitos modos, dependendo da natureza da beleza a qual serve na pintura para representar a verdade que se considera nos corpos”¹¹⁰. O discernimento, deste modo, serve como meio através do qual o artista manipula estes diferentes influxos planetários e estilos, garantindo a correta aplicação do *disegno* na obra de arte com o fim de produzir a beleza artística, a qual deve ser o mais próximo possível de sua *Ideia* no intelecto divino. Para isso, o objeto deve ser adequadamente preparado, uma teoria que Lomazzo também busca na metafísica da luz de Marsílio Ficino.

No capítulo XXVI de *Idea*, após descrever como a beleza, a graça viva e espiritual que emana da face de Deus, cria todas as coisas em seu processo de emanção até dar origem à matéria, produzindo as *Ideias* no mundo angélico, as razões seminais na alma e as formas na matéria, Lomazzo faz um adendo sobre as condições pelas quais essa beleza é manifesta no mundo terreno.

¹⁰⁹ Ibidem, XIX, p.67-68: “[...] non è altro, che quella somma bellezza, & venustà che procede in qualunque corpo conveniente à lei. E questa proportione e quella che introduce la bellezza, l'utile, il commodo, & l'ornato primamente ne i corpo naturali come fra gli animali ragionevoli nelle donne, & ne i fanciulli, & fra gli irragionevoli nel cavallo, & negli altri quadrupedi, ne gli ucelli, ne i draghi ne i mostri [...] Secundariamente dimostra ancora questa bellezza ne i corpi, & nelle cose Artificiali, come sono fra gli edificii, ne i tempii, ne i Palazi, ne i Teatri, & in tutte l'opere dell'architettura, anco Militare, per cui tutte le fabbriche si fanno con ragione per grandi, & vili che siano. Da lei parimente procede la proportione de gli habiti, armi, stromenti, cosi di difesa, come di diletto, & di quante altre cose possono à questi nostri occhi gradire & porger diletto.”

¹¹⁰ Questa se ben in potenza è una medesima in molti modi si può conoscere, & instituire disguardando la natura della bellezza à ch'ella serve nelle pitture, per rappresentare il vero che si considera ne i corpi.

A alma, criada com a condição de ser encerrada em um corpo terreno, inclina-se ao ministério corpóreo. Encarregada desta inclinação, esquece-se daquela beleza que oculta em si mesma e, uma vez que está envolta pelo corpo terreno, colocando tudo a serviço deste corpo, acomodando os sentidos e, as vezes, até mesmo a razão. É por isso que ela não percebe aquela beleza que brilha continuamente dentro de si até que o corpo já tenha crescido e a razão despertado, com a qual, aos olhos, reluz sobre a máquina do mundo e lá vive¹¹¹.

Como em outros trechos, a passagem de Lomazzo é uma citação do *Comentário ao Simpósio* de Ficino. Presa no corpo terreno, refere o filósofo florentino, a alma serve e acomoda-se às necessidades do corpo, fazendo com que a razão se torne acostumada a esta condição. Assim, ela é incapaz de perceber a luz do rosto divino, a beleza interior, também chamada de “tesouro oculto” (*thesaurum absconditum*) que sempre incide sobre si até que o corpo amadureça e, com a razão despertada, contemple com seu pensamento o rosto de Deus que reluz na máquina do mundo e em seu interior¹¹². Com base nesta passagem, Lomazzo conclui que “a beleza do corpo não seria nada além de uma certa ação, uma vivacidade e graça que brilha no corpo a partir da influência de sua *Ideia*, descendo somente sobre a matéria extremamente bem preparada”¹¹³.

A preparação do corpo para a recepção desta *Ideia* se dá com a ordem, medida e o aspecto. A ordem consiste nas diferenças entre as partes, a medida na quantidade e o aspecto nas linhas e nas cores. Cada parte do corpo precisa estar em seu lugar correto. Estas três coisas, embora na matéria, não fazem parte do corpo. A ordem entre as partes não é ela mesma uma parte, pois encontra-se espalhada em todas as partes, sendo, portanto, uma distância que estas mantem entre si. As linhas, da mesma maneira, não podem ser corpóreas, pois faltam largura e profundidade,

¹¹¹ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XXVI, p.83-84: “*E l'animo creato con questa conditione che sia circondato dal corpo terreno, al ministero corporale declina. Dalla quale inclinatione gravato, mette in oblio questa bellezza che hà in se nascosta, & tutto da poi ch'è involto nel corpo terreno s'impiega all'uso d'esso corpo, accommodandovi il senso, & alle volte la ragione ancora. E di que è ch'egli non risguarda questa bellezza che in lui di continuo risplende in fino che il corpo non è già cresciuto, & la ragione svegliata, con la quale considera quella che à gli occhi de la machina del mondo riluce, & in essa soggiorna.*”

¹¹² FICINO. *Commentary on Plato's Symposium*, V, 4, p.68-69.

¹¹³ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XXVI, p.84: “*Finalmente la bellezza del corpo non è altro, che un certo atto, vivacità, & gratia che in lui risplende per lo influsso della sua Idea, il quale non fiscende nella materia se ella non è attissimamente preparata. E tal preparatione del corpo vivente, in tre cose si compisce che sono ordine, modo & specie*”; FICINO. *Commentary on Plato's Symposium*, V, 6, p.70-71.

assim a medida não é uma quantidade, mas o limite da quantidade. O aspecto também compartilha da imaterialidade, visto que se encontra na harmonia entre as luzes, sombras e linhas. Assim, a beleza essencial é tão afastada da matéria que, se não fosse pelo intermédio destes três elementos também imateriais, como preparadores para sua descida, jamais seria possível ao corpo material recebe-la¹¹⁴.

A base destas preparações é o equilíbrio entre os quatro elementos que compõe o corpo, que o torna similar aos céus, cuja substancia é bem equilibrada. “E quando o corpo não se rebela contra a formação da alma por qualquer excesso humoral, os esplendores celestes facilmente aparecem no corpo, como nos céus e naquela forma perfeita do homem, a qual possui a alma em uma matéria pacífica e obediente”¹¹⁵. Por meio destes elementos e a ação das influências planetárias sobre eles, os corpos possuem diferentes constituições.

Visto que o fogo é principalmente quente e seco, o primeiro responsável pela expansão e o segundo pela rigidez, corpos de Marte possuem membros amplos e protuberantes, peludos e ásperos; O ar, por ser húmido e quente (calor obtido por sua proximidade ao fogo) provoca menos expansão, levando os corpos joviais a terem membros não tão grandes quanto os marcianos, mas moderados, suaves ao toque e proeminentes; A água, por ser úmida e fria, sua frieza faz com que os membros sejam rígidos, enquanto a umidade amacia, fazendo com que os corpos lunares sejam menores que os joviais, mas desproporcionados, duros e frágeis; os corpos saturninos são secos e frios, fazendo com que apresentem extrema dureza, (superior à marciana) e membros finos e alongados. Da combinação destes atributos provem os outros corpos¹¹⁶.

Os corpos solares compartilham algumas afinidades com os saturninos, possuindo membros mais suaves que os marcianos, mas mais ásperos e menores que os

¹¹⁴ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XXVI, p.84-85; FICINO. *Commentary on Plato's Symposium*, V, 6, p.70-71.

¹¹⁵ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XXVI, p.85: “*Et quando non si ribella dalla formatione dell'anima per qualche asorbitanza di humori, facilmente i celesti splendori appareranno nel corpo simile al cielo, & quella perfetta forma dell'huomo, la qual possiede l'animo nella materia pacifica, & ubidiente*”.

¹¹⁶ *Ibidem*, XXVI, p.85-86.

joviais; Vênus, por aproximar-se da natureza jovial, rege corpos amplos, bem proporcionados e delicados, com belíssimos membros, dada sua natureza úmida e quente; Corpos mercuriais, por sua vez, derivam suas formas da natureza de mercúrio. Assim, a beleza depende destas qualidades ativas e passivas, devendo ser expressa em obras nas quais as proporções e membros devem ser tomadas do exemplo da alma, cuja matéria tenha sido bem disposta à gravidade sobre Saturno, à magnificência e alegria de Jupiter, à força e valor de Marte, à nobilidade e dominação solar, ao prazer sob Vênus, à inteligência e astúcia sob Mercúrio e à clemência sob a lua¹¹⁷.

Portanto, as influências planetárias, além de constituírem modelos canônicos para a prática da pintura, manifestam também os diversos tipos de qualidades responsáveis por preparar a obra de arte para atrair e manifestar a beleza suprassensível. Este processo é articulado pelo discernimento do artista, que realiza na matéria o *disegno* adequado, que Lomazzo identifica com a própria configuração através da qual a *Idea* é expressa na matéria¹¹⁸. A prática do discernimento leva à compreensão da importância de conhecer a si mesmo e a dimensão da autoridade e grandeza na perfeição da pintura. Esse entendimento possibilita atrair, nas partes da mente da recebidas de Deus, a beleza e a profundidade das *Ideias* que lá chegaram por uma via direta até a *Ideia* suprema, a qual mais claramente é representada quanto mais puro o artista se faz, penetrando em seus recintos e abandonando as sombras escuras da ignorância¹¹⁹.

Assim, para Lomazzo, a grandeza e dignidade da arte são capazes de atrair as faculdades divinas da mente, a beleza e a profundidade das *Ideias* que chegam ao mundo sensível por meio de caminhos que conduzem à *Ideia* supraceleste¹²⁰. A pintura emerge como o principal modo de embelezamento de todas as coisas, despertando e elevando a mente na contemplação do que é representado e identificando a beleza oculta em todas as coisas, sem a qual

¹¹⁷ Ibidem, XXVI, p.86.

¹¹⁸ Ibidem, III, p.12; X, p.43-44; XIX, p.67-68.

¹¹⁹ Ibidem, III, p.12

¹²⁰ Ibidem, III, p.12

nunca seria possível conhecer, de acordo com os princípios que acima de tudo nutrem e deleitam nosso intelecto, a verdadeira beleza de uma mulher ou homem – retratada a partir da beleza do próprio Deus – contendo em si, como um compendio, toda a proporção e harmonia do mundo.¹²¹

O artista, por outro lado, torna-se uma espécie de mago, capaz de manipular os influxos planetários com o propósito de atrair e manifestar na obra de arte a beleza eterna. Consciente das diversas *manieras* e dotado do discernimento, previamente à execução da obra de arte, o artista concebe, em sua imaginação, uma *Ideia* daquilo a ser representado¹²². Assim como Deus engendrou, em sua Mente, as *Ideias* de toda a criação¹²³, o artista deve conceber a *Ideia* da obra de arte, tornando-se um *deus in terris*: exercendo, através da pintura, a mesma ação desempenhada pelo Criador ao criar o mundo. Tamanha importância é atribuída à pintura, que Lomazzo chega a afirmar, recorrendo à autoridade de Hermes Trismegisto, que a pintura seria a origem da religião¹²⁴.

A existência das *manieras* planetárias, no entanto, não significa que a criação artística, ou seja, a concepção da *Ideia*, deva ser limitada, sendo noções integradas dentro da metafísica neoplatônica. O estilo pessoal, para Lomazzo, não possui uma natureza contingente, cuja influência deve ser refinada e purificada no processo de concepção da *Idea*. Ao contrário, o estilo pessoal deriva das influências planetárias, cuja natureza é suprasensível e constitui a própria essência do pintor e, por conseguinte, é um componente da sua *Ideia*. É com base nesta noção que Lomazzo afirma em diversos trechos que o artista deve conhecer seu estilo pessoal, de modo a produzir obras coerentes com sua própria natureza, o que inclui suas inspirações¹²⁵. O homem, enquanto herdeiro de Deus e microcosmo formado pelas mesmas leis que compõe o cosmo, se utiliza das mesmas forças para emular o ato criativo do criador¹²⁶. Agrippa, importante fonte de Lomazzo, afirmaria a esse

¹²¹Ibidem, VII, p.30-31: Non conoscerà mai per le sue cause, quale sia la vera bellezza in una donna, & in un huomo, ch'è ritratta da quella dell'istesso Iddio, & contiene in sè, come compendio, tutta la proportione, & l'armonia del mondo.

¹²² Ibidem, XXXI, p.112.

¹²³ Ibidem, XXXII, p.116-117.

¹²⁴ Ibidem, VI, p.23; XXVI, p.89-90.

¹²⁵ Ibidem, II, p.10-11.

¹²⁶ Ibidem, I, p.1-2; II, p. 6-7; XXVI, p.85-86.

respeito que a natureza do homem revela a “mais completa imagem de todo o universo” (*totius universi completissima imago*), contendo em si mesma toda a harmonia celeste e na qual os sinais e caracteres de todas as estrelas e influxos celestes são encontrados¹²⁷. Em Lomazzo, a *Ideia* formada por influxos cósmicos tem como o principal propósito o de manifestar materialmente a beleza eterna.

Para garantir que a beleza possa ser apropriadamente impressa na obra de arte, é preciso que o pintor, como o filósofo, contemple e resgate a luz divina que se esconde sobre a matéria. Tal tarefa, para Lomazzo, é difícil, pois a alma, uma vez presa ao corpo, esquece sua origem divina. O artista, então, para tornar-se apto a contemplar a beleza eterna e imaterial, precisa despertar as faculdades ocultas de sua alma, tornando-a capaz de reconhecer a razão e os reflexos das *Ideias* dentro de si mesma e, por consequência, por trás do véu da natureza, a qual, para Lomazzo, torna-se suspeita e imperfeita (pois frequentemente produz imperfeições), escondendo a perfeição da verdadeira beleza, que deve ser buscada intelectualmente pelo artista¹²⁸.

Neste sentido encontra-se a definição de Agrippa sobre a prática da magia:

A faculdade mágica é composta de vários poderes, repleta dos mais elevados mistérios e consiste na mais profunda contemplação das coisas mais secretas, incluindo a natureza, a potência, a qualidade, a substância e a virtude, assim como o conhecimento de toda a natureza, instruindo-nos sobre como as coisas se diferenciam e concordam entre si, produzindo assim maravilhosos efeitos ao unir as virtudes das coisas pela aplicação de uma em relação à outra até uma adequada congruência, pareando e tecendo aquilo que é inferior com as forças e virtudes do que é superior. Esta é a ciência perfeitíssima e suprema, a mais santa e elevada filosofia, e, finalmente, a consumação absoluta da mais nobre filosofia¹²⁹.

¹²⁷ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, XXXIII, p. 148.

¹²⁸ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XXVI, p.89-90.

¹²⁹ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, 2, p.86. “Magica facultas, potestatis plurimae compos, altissimis plena mysteriis, profundissimam rerum secretissimarum contemplationem, naturam, potentiam, qualitatem, substantiam et virtutem totiusque naturae cognitionem complectitur et quomodo res inter se differunt et quomodo conveniunt nos instruit, hinc mirabiles effectus suos producens, uniendo virtutes rerum per applicationem earum ad invicem et ad sua passa congruentia, inferiora superiorum dotibus ac virtutibus passim copulans atque maritans: haec perfectissima summaque scientia, haec altior sanctiorque philosophia, haec Denique totius nobilissimae philosophiae absoluta consummatio.”

Lomazzo concebe a pintura em termos semelhantes, uma arte encarregada de representar as coisas sobre o plano do melhor e mais belo modo possível, o que é atingido pela articulação dos diferentes estilos, representados pelos governadores que, por sua vez, são manifestações de influências planetárias. Estas são atraídas para a matéria bem preparada, construindo uma afinidade com a força de Deus e a *Ideia*, proveniente da esfera angélica, ao conectar-se com as razões, as impressões das *Ideias* na Alma, realizando assim a beleza metafísica¹³⁰. A obra de arte torna-se uma espécie de talismã, através do qual as forças planetárias são atraídas e provocam efeitos sob o espectador por meio da teoria dos *motti*, os movimentos figurativos que expressam as paixões da alma.

Lomazzo define o movimento na pintura, sua segunda parte, como aquilo que induz os observadores a comoverem-se e apaixonarem-se de modos diversos, levando-os ao riso, à dor, audácia, estupor, ao maravilhamento, horror, luxúria e outras emoções (*affetti*) da alma e, em suma, incita e comove a todos com tudo aquilo que é representado. Maior será a força e o efeito na pintura quanto mais o pintor souber escolher os melhores movimentos e aqueles mais apropriados ao efeito pretendido¹³¹. A escolha do pintor dependerá, por sua vez, da influência planetária correspondente a tudo aquilo que pretende demonstrar. Assim, por exemplo, para expressar (e incitar tais emoções sobre o observador) movimentos de profunda contemplação, inteligência, graça, *giudizio*, sólida reflexão e propósitos sábios e inabaláveis, deve-se empregar a forma e a *maniera* saturnina, representada por Michelangelo¹³². Por consequência, os corpos devem preferencialmente possuir membros finos e alongados (de acordo com a teoria humoral); suas cabeças e pés, pequenos; seus membros articulados em posições de profundas reflexões; com a musculatura aparente, exibindo “amplos e maravilhosos relevos”¹³³.

¹³⁰ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XXVI, p.90.

¹³¹ *Ibidem*, XX, p.70-71

¹³² *Ibidem*, XII, p.46-47.

¹³³ *Ibidem*, XI, p.44; XXVI, p.86.

Partindo das especulações da filosofia oculta de Agrippa, Lomazzo transforma a antiga teoria humanista da expressão, exposta na *Ars Poetica* de Horácio, em uma teoria do fascínio artístico. Sintetizada no *motto* horaciano: “Se desejas que eu chore, debes comover primeiro a ti mesmo”¹³⁴, esta visão sobre a expressão artística se tornaria, a partir do Renascimento, um *topos* na teoria da arte¹³⁵. Como Chai destaca, essa “platonização” da teoria das expressões ocorre de modo mais patente no *Trattato dell’arte da pittura* de Lomazzo, publicado alguns anos antes de seu *Idea*¹³⁶.

Em sua discussão sobre o movimento (*motto*), Lomazzo ressalta o curioso fenômeno por trás da capacidade do ser humano em imitar aquilo que vê

E vendo alguém sofrendo ou morrendo, sente-se completamente movido e entristecido pelo homem moribundo; do mesmo modo, sofre-se com todo aquele que passa por dificuldades. Vendo uma pessoa amputar sua perna ou braço, ressent-se e contorce-se naquela mesma parte onde o outro é ferido, como se sentisse um pouco daquela dor.¹³⁷

Esta imitação empática é atribuída por Lomazzo a um “poder e uma força quase oculta” da expressão humana (*quasi occolta forza*) que, por meio da semelhança, induz o observador a replicar uma determinada sensação ou movimento direcionado a ele. Para o teórico, os “filósofos” (Agrippa, sobretudo) alegam que a mente de uma pessoa pode afetar o corpo e a mente de outra, pois a mente é mais poderosa e forte que o corpo, portanto, seus vapores são mais eficazes que aqueles emitidos por este¹³⁸.

Lomazzo refere-se, em especial, à teoria da fascinação de Agrippa, exposta no capítulo L do primeiro de seus livros sobre filosofia oculta. Para Cornelius, “a

¹³⁴ HORACE. *Satires, Epistles and Ars Poetica*, With an English translation by H. Rushton Fairclough. London and Cambridge, MA: William Heinemann LTD and Harvard University Press, 1942, 102-3, p. 458: “*Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi.*”

¹³⁵ LEE, Rensselaer W. Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting. *The Art Bulletin*, v. 22, n. 4, 1940, p. 218.

¹³⁶ CHAI. Introduction, p. 28-29.

¹³⁷ LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Trattato dell’arte de la pittura*. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1584, II, VI, p. 119: “[...] vedendo un’altro morire, ò stentare, tutto si commuove, & s’attrista per il morto, & pare che patisca, per colui che stenta, vedendo ad alcuno tagliare gamba, ò braccio, si risente, & torce con la vita anch’egli in quella parte dove quello è offeso, come che senta un certoche di quella pena”.

¹³⁸ Ibidem, II, VI, p. 118-119.

fascinação é a ligação que parte do espírito do fascinador e, por meio dos olhos do fascinado, atinge o coração deste”¹³⁹. O espírito é o instrumento da fascinação, isso é, um certo vapor puro, lícido, sutil e gerado do sangue mais puro pelo calor do coração. Ele emite raios semelhantes a si mesmo pelos olhos, raios estes que, emitidos, carregam consigo o vapor espiritual, um vapor sanguíneo, levando até os olhos do fascinado seu vapor espiritual, contagiando-o com uma condição ou doença semelhante¹⁴⁰.

Assim, o olho aberto e determinado de alguém com forte imaginação, pelos “ferrões de seus raios” (*suorum radiorum aculeis*), os veículos do espírito, são projetados sobre os olhos daquele que estiver à frente; e o tenaz espírito reverberante atinge os olhos do fascinado, penetrando em seguida no coração da vítima, que é afetado pelo coração daquele que enfeitiça e tende a imita-lo e manifestar a mesma condição do mago fascinador¹⁴¹. O amor, segundo o autor, opera do mesmo modo, motivo pelo qual feiticeiros utilizam unções de olhos de pombos para produzir amor, e dos olhos de lobo para gerar medo. O observador é influenciado por meio de sua imaginação, que é encantada, influenciando assim as partes inferiores da alma, responsáveis por suas paixões. Sujeitas à imaginação, produzem um efeito em cascata que culmina no corpo, o qual manifesta e imita os efeitos recebidos pela imaginação e emitidos pelos olhos do feiticeiro¹⁴².

Assim, a imaginação, por intermédio das paixões, faz com que o corpo se mova de modo empático e imitativo àquilo que vemos, sobretudo em resposta às emoções e movimentos. A teoria da expressão de Lomazzo consiste na aplicação deste princípio às representações pictóricas. Jean Juli Chai pontua que seu efeito é ainda mais poderoso, visto que “a fascinação derivada do olhar sobre uma obra de arte é ainda mais incisiva, pois resulta da nossa própria imaginação e não da força da

¹³⁹ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, L, p. 180: “Fascinatio est ligatio, quae ex spiritu fascinantis per oculos fascinati ad cor ipsius ingressa pervenit”.

¹⁴⁰ *Ibidem*, I, L, p. 181.

¹⁴¹ *Ibidem*, I, L, p. 181.

¹⁴² *Ibidem*, I, L, p. 181-182.

alma de um encantador”¹⁴³. Como resultado, a influência da obra de arte é mais poderosa que a do encantador, pois provoca tal fascinação que a imaginação do observador é autoinduzida a manifestar aquilo que vê, sem a interferência de um agente externo.

É preciso que o pintor saiba combinar adequadamente as diferentes expressões (oriundas, por sua vez, de diferentes emanções planetárias) com o fim de fascinar o observador. Retratando diferentes emoções de modo ordenado e hierárquico, com o auxílio do discernimento, o artista é capaz de produzir efeitos psicológicos empáticos no fruidor, correspondentes às emoções que este observa na obra de arte, fazendo-o sentir as emoções representadas na pintura, processo que Lomazzo considera como o de maior sutileza e dificuldade.

Ao utilizar a explicação de Agrippa, o teórico milanês inevitavelmente reconhece a capacidade talismânica da arte, segundo a qual a obra se torna o último elo de uma cadeia de influências que emanam de Deus até o mundo material, onde as imagens das *Ideias* dão forma à matéria. Para Lomazzo, as obras exibem esse eco ou reflexo das *Ideias* divinas, ligadas por forças astrais que se manifestam fisicamente por intermédio da esfera da Alma. Sua aderência à concepção neoplatônica da beleza traz uma implicação importante: a *Ideia* concebida pelo artista é transmitida, através da pintura, ao espectador, a qual, enquanto expressão e manifestação da beleza suprassensível, é capaz de influenciar o fruidor a incorporar-la dentro de si mesmo, conduzindo e elevando sua alma até a contemplação da beleza divina em sua própria mente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da originalidade de suas ideias, sendo o primeiro teórico italiano a elaborar uma teoria da pintura sistematicamente inspirada pelo neoplatonismo, os escritos

¹⁴³ CHAI. Introduction, p. 30: “the fascination derived from looking at a work of art is even more forceful because it results from our imagination and not the strength of the enchanter’s soul”

de Lomazzo encontraram pouco impacto em seus contemporâneos. Sua proximidade com a filosofia oculta, aliada à obscuridade de sua escrita, ao deslocamento contextual do conteúdo de seu tratado e às suas tensas relações pessoais com artistas contemporâneos, teriam contribuído para o ostracismo de seus escritos¹⁴⁴. Seu *Ideia* seria reimpresso somente em 1785, em Bolonha, em uma época na qual o tratado era considerado pouco mais que uma curiosidade histórica¹⁴⁵.

A importância da obra de Lomazzo, entretanto, reside em seus desenvolvimentos teóricos e em seu esforço por atribuir à pintura uma dignidade intelectual. Ao demonstrar que a atividade e o propósito do pintor eram de natureza intelectual, e que o aspecto manual da pintura era apenas a execução de ideias concebidas mentalmente, Lomazzo estendia aos pintores a mesma dignidade desfrutada por homens de letras, contribuindo para uma mudança do estatuto social do artista¹⁴⁶.

Por outro lado, o tratado de Lomazzo serviu como uma síntese de um fenômeno que perdurou no decorrer do século XVI: a absorção, pela teoria da arte, de ideias metafísicas e esotéricas, transformando a pintura em uma arte não apenas dotada de complexidade intelectual, mas também espiritual. Como Erwin Panofsky destaca, o conceito de *Ideia* iria questionar, no decorrer do século XVI, as regras e leis às quais o século XV atribuiu um valor apriorístico e transcendentais ao sujeito e ao objeto:

o espírito do artista, ao qual se reconhecia o poder de transformar intuitivamente a realidade em *Ideia* e de proceder livremente a uma síntese do dado objetivo, já não tinha a menor necessidade desses “reguladores”, válidos a priori ou empiricamente estabelecidos, que constituíam por exemplo as leis matemáticas, a aprovação da opinião pública e os testemunhos dos autores antigos¹⁴⁷.

¹⁴⁴ TOLEDO, Gabriela Paiva. A reflection on the reception of Giovanni Paolo Lomazzo's *Ideia del Tempo della pittura. Figura: studies on the classical tradition*, v. 4, 2016, p. 87; CHAI. Introduction, p. 36.

¹⁴⁵ ACKERMAN. Lomazzo's treatise on painting, p. 318.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 317.

¹⁴⁷ PANOFSKY, Erwin. *Ideia: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 68.

Ao contrário, o artista reivindicava o direito de acessar por si mesmo o “conhecimento perfeito do inteligível” que o termo *Ideia* passará a caracterizar entre os séculos XVI e XVII¹⁴⁸. A obra de Lomazzo é, portanto, um registro da fortuna das ideias promovidas pelos neoplatônicos renascentistas desde o final do século anterior, utilizando a filosofia oculta como um sustentáculo filosófico para sua teoria mágica das expressões, transmitidas sobre a obra por meio da imaginação do artista. As influências planetárias representadas pelos *motti* da alma e a *Ideia* do artista, impressas sobre a pintura e garantindo sua beleza, são projetadas ao fruidor estimulando a contemplação da beleza divina. Mais do que um artifício voltado à fruição estética, a pintura se torna uma ferramenta de elevação da alma até o divino.

Recebido em: 28/01/2022 – Aceito em 03/03/2022

REFERÊNCIAS

ACKERMAN, Gerald M.. Lomazzo's treatise on painting. *The Art Bulletin*, vol. 49, nº 4, 1967, p. 317-326.

AGRIPPA, Heinrich Cornelius. *De occulta philosophia libri tres*. Edited by Perroni Campagni. Leiden; New York: E.J. Brill, 1992.

CAMILO, Giulio; ALMEIDA, Milton Jose de (Ed.). *O teatro da memória de Giulio Camillo*. Campinas: Editora UNICAMP; Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005. p. 217-315.

CHAI, Jean Julia. Introduction. In: LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Idea of the temple of painting*. Edited and translated by Jean Julia Chai. University Park: Pennsylvania State University Press, 2013, p. 1-41.

FICINO, Marsilio. *Commentary on Plato's Symposium*. The Text and a Translation, with an Introduction by Sears Reynolds Haynes. Columbia: University of Missouri, 1944.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 68.

_____. *Three Books on Life*. A critical Edition and Translation with Introduction and Notes by Carol V. Kaske and John R. Clark. Tempe, Arizona: Arizona State University, 1998.

HANEGRAAFF, Wouter. *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angelo Gonzáles Garcia. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.

HORACE. *Satires, Epistles and Ars Poetica*, With an English translation by H. Rushton Fairclough. London and Cambridge, MA: William Heinemann LTD and Harvard University Press, 1942.

IAMBlichus. *De Mysteriis*. Translated with an Introduction and Notes by Emma C. Clarke, John M. Dillon and Jackson P. Hershbell. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003.

KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível: Escritos sobre o Renascimento e a arte moderna*. Tradução de Cely Arena. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

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

LLOYD, A. C.. The later neoplatonists. In: ARMSTRONG, A. H.. *The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1967, p. 272 - 330.

LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Trattato dell'arte de la pittura*. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1584.

_____. *Rime: nelle quali ad imitatione de i Grotteschi usati da pittori, ha cantato le lodi di Dio, & de le cose sacre, di Prencipi, di Signori, & huomini letterati, di pittori, scoltori & architetti*. In Milano: Per Paolo Gottardo Pontio, 1587.

_____. *Idea del tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo: nella quale egli discorre dell'origine, & fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura*. In Milano: Paolo Gottardo Ponto, 1590.

MAJERCIK, Ruth (Ed.). Introduction. In: *The Chaldean Oracles*. Text, Translation, and Commentary by Ruth Majercik. Leiden: Brill, 1989, p. 1-46.

NETTO, João Paixão; MACHADO, Alda da Anunciação (Trads.). *Lexicon: dicionário teológico enciclopédico*. São Paulo: Edições Loyola, 2003, p. 523-524.

ØSTREM, Eyolf. Deus artifex and Homo creator: Art Between the Human and the Divine. *Creations*, 2007, p. 15-48.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PINO, Paolo. Diálogo sobre a Pintura. Tradução, apresentação e notas de Rejane Bernal Ventura. São Paulo: Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, 2002.

PINGREE, David. Some of the Sources of the *Ghayat al-hakīm*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 43, 1980, p. 1-15.

_____ (Ed.). *Picatrix: Ghayat al-hakīm*. London: The Warburg Institute - University of London, 1986.

PLATÃO. *Timeu e Crítias*. Tradução do grego, introdução, notas e índices de Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

TOLEDO, Gabriela Paiva. A reflection on the reception of Giovanni Paolo Lomazzo's *Idea del Tempio della pittura*. *Figura: studies on the classical tradition*, v. 4, 2016, p. 71-105.

WALLIS, R. T.. *Neo-platonism*. London: Gerald Duckworth & Company Limited, 1972.