

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Ricardo Zanchetta

***Da Pintura* de Leon Battista Alberti :
comentário e tradução do primeiro livro**

Versão Corrigida

São Paulo
2014

Ricardo Zanchetta

***Da Pintura* de Leon Battista Alberti :
comentário e tradução do primeiro livro**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Leon Kossovitch.

Versão Corrigida
De acordo: _____
Prof. Dr. Leon Kossovitch

São Paulo
2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Z27p Zanchetta, Ricardo
 Da Pintura de Leon Battista Alberti : comentário
 e tradução do primeiro livro / Ricardo Zanchetta ;
 orientador Leon Kossovitch. - São Paulo, 2014.
 244 f.

 Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
 Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
 Paulo. Departamento de Filosofia. Área de
 concentração: Filosofia.

 1. Filosofia. 2. Pintura. 3. Renascimento
 Italiano. 4. Estética. I. Kossovitch, Leon, orient.
 II. Título.

Agradecimentos

Certamente este trabalho não teria sido possível sem o valioso auxílio de tantos amigos, professores e colegas. Pois, como dizem, deve sempre haver maior força no autor do que na obra, já que os fardos mais pesados que seus carregadores hão de sempre oprimi-los. Esta obra, embora modesta, supera em muito as minhas forças e seria absolutamente impossível sem o benefício de todos que a tornaram mais leve.

Agradeço, primeiramente, ao meu orientador Leon Kossovitch pelos inúmeros conselhos e conversas ao longo desses anos e, sobretudo, por sua magnífica humanidade, sem a qual este trabalho teria definhado em meio às turbulências da vida;

Ao Prof. Luiz Armando Bagolin e à Profa. Angélica Chiappetta pelos enriquecedores comentários em minha qualificação;

A todos os funcionários da biblioteca Florestan Fernandes;

A todos os funcionários do departamento de Filosofia, em especial, a Maria Helena pela ajuda nas lutas contra a Hidra da burocracia;

A todas as comissões e professores que aprovaram meu trancamento, sem o qual o trabalho não teria sido finalizado;

A todos os colegas de trabalho e chefes pela compreensão e flexibilização nos horários;

A toda a minha família, em especial, aos meus pais e ao meu irmão pelo apoio e compreensão;

Ao amigo Wilson pelas incontáveis horas malhando o *Latinorum* albertiano ;

Aos amigos Gabriel, Jorge, Felipe, Diego, Clóvis, Gilberto, Rafael, Fernanda, Fabiana e tantos outros que quebraram e ainda quebram muitos galhos para mim.

RESUMO

ZANCHETTA, Ricardo. *Da Pintura* de Leon Battista Alberti : comentário e tradução do primeiro livro. 2014. 244 f. : il. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Apresenta-se neste trabalho a tradução anotada de ambas as redações, latina e toscana, do primeiro livro do *Da Pintura* de Leon Battista Alberti. Nesse livro, Alberti apresenta os rudimentos geométricos e óticos da pintura, a sua definição de pintura e a primeira sistematização escrita da construção em perspectiva. O *Da Pintura* também é foco de um comentário em três capítulos, em que se discute: 1º) as questões de estabelecimento do texto, bilinguismo e cronologia ; 2º) o gênero do discurso e suas fontes ; 3º) os aspectos gerais do livro I.

Palavras-chave : Leon Battista Alberti, *Da Pintura*, Renascimento italiano, ótica, perspectiva.

ABSTRACT

ZANCHETTA, Ricardo. *On Painting of Leon Batista Alberti*: commentary and translation of the first book. 2014. 244 f. : il. Thesis (Master degree) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

This work presents a translation of both Latin and Tuscan versions of the first book from *On Painting*, by Leon Battista Alberti. In this book, Alberti presents the geometric and optic rudiments of painting, his definition of painting, and the first written systematization of perspective construction. *On Painting* is also the focus of a commentary divided in three chapters, in which the following shall be discussed: 1°) the questions pertaining the establishment of the text, its bilingualism and chronology; 2°) the discourse's genus and its sources; 3°) the general aspects of book one.

Key-words: Leon Battista Alberti, *On Painting*, Italian Renaissance, optics, perspective.

Lista de abreviações

Para os comentários presentes nas edições e traduções do *Da Pintura*, usamos as seguintes abreviações:

Grayson: **Da Pintura**. Trad. Antonio da Silveira Mendonça, introdução de Leon Kossovitch e prefácio de Cecyl Grayson. 3ªed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

Sinigsalli: **Leon Battista Alberti: On Painting: A New translation and critical edition**. Trad. Rocco Sinigsalli. 1ªed. New York: Cambridge University Press, 2011.

Spencer: **On Painting**. Trad. John R. Spencer. 1ªed. London: Routledge & Kegan Paul, 1956.

Mallè: **Della Pittura**. Edição crítica aos cuidados de Luigi Mallè. Firenze: 1950.

Kemp: **On Painting**. Trad. Cecyl Grayson, introdução Martin Kemp. London: Penguin Books, 2004.

As citações do livro I do *Da Pintura* são distinguidas pela língua da redação citada:

Toscana: (T.§5)

Latina: (L.§5)

Indiferente: (§5)

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo I	3
Datação	3
Cronologia	6
Fortuna do <i>Da Pintura</i>	10
Dupla redação do <i>Da Pintura</i>	12
Dupla redação como paráfrase de si mesmo	13
Bilinguismo	16
Capítulo II	23
Discurso	23
Comentário	24
Cícero	27
Aulo Gélío	29
Vitruvius	30
Comentários <i>Da Pintura</i>	33
As fontes matemáticas e óticas de Alberti no livro I	36
Capítulo III	49
Rudimentos	50
Partes do Livro	52
Exórdio	53
O Discurso do Pintor	54
Minerva mais gorda	55
Outras expressões usadas no livro	60
Si liceat	62
Ut aiunt/ quanto dicono	63
Ut ita loquar e ut ita dixerim	63
Sobre o estabelecimento do texto	65
Tradução	69
Prólogo Toscano	71
Prólogo Latino	75
Livro I	79
Glossário	229
Bibliografia	235
Ilustrações	245

Introdução

Leon Battista Alberti (1404-1472) escreveu seu *Da Pintura*, dividido em três livros, em duas redações, uma toscana e outra latina. O presente trabalho consiste na tradução de ambas as redações do primeiro livro, precedida de um comentário sobre o mesmo. Opta-se pela tradução de ambas as línguas, pois uma redação não é redutível a outra.

O *Da Pintura* é o primeiro, nos textos sobre a arte, a expor uma doutrina sistematizada da pintura. Nele, Alberti alia a pintura à geometria e à retórica para instruir os pintores em uma nova definição de pintura, entendida como intersecção da pirâmide visual e quase como uma janela pela qual se vê a pintura. No livro I, foco deste estudo, Alberti expõe as noções geométricas e óticas que fundamentam a definição de pintura e ensina o pintor a fazer a construção em perspectiva, sendo o primeiro texto com uma explicação sobre a perspectiva.

O comentário que precede a tradução se divide em três capítulos: o primeiro trata da cronologia do *Da Pintura*, sua dupla redação e seu bilinguismo; o segundo discute o gênero em que Alberti escreveu seu discurso e quais foram suas fontes matemáticas e óticas; o terceiro traz algumas considerações gerais sobre o livro I, como as suas partes.

Capítulo I

Alberti escreveu seu *Da Pintura* em duas línguas, toscana e latina, que apresentam diferenças em várias passagens e na própria maneira de escrever. Mesmo os manuscritos de uma mesma língua apresentam diferenças entre si, o que torna problemático o estabelecimento dos textos, já que é preciso escolher quais variantes manter e quais omitir.

Nesse capítulo elencaremos os principais argumentos usados para estabelecer o texto e depois analisaremos alguns aspectos do bilinguismo de *Da Pintura*.

1.1 – Datação

Um dos principais argumentos para o estabelecimento do texto é a cronologia das redações e manuscritos, pois se acredita que as variantes de textos posteriores são refinamentos e correções feitas por Alberti. Entretanto, este campo está sujeito a muitas dúvidas, visto que a maioria dos manuscritos não é datada.

Possuímos apenas duas datas seguras para o *Da Pintura*. A primeira é uma anotação do próprio Alberti feita no seu exemplar do *Brutus* de Cícero, onde se lê:

No dia de Vênus (sexta-feira), às 20 horas e $\frac{3}{4}$, que foi o dia 26 de Agosto de 1435, completei a obra De Pictura em Florença. B[atista]¹

A segunda se encontra no final do manuscrito toscano que contém a dedicatória a Brunelleschi:

Fim. Louvor a deus. No dia 17 do mês de julho 1436.²

Além das datas, estes excertos mostram a importância que Alberti atribui ao *Da Pintura*, porque só se anota aquilo que é digno de memória. Alberti expõe a relação e a importância de sua obra com a posteridade no último parágrafo do *Da Pintura*:

¹ Die Veneris hora XX $\frac{3}{4}$ quae fuit dies 26 Augusti 1435, complevi opus de Pictura Florentiae. B[aptista] Cf. Sinisgalli. Pg. 97

Esse dia foi uma sexta-feira no calendário Juliano.

² “Finis laus deo die XVII mensis iulii Mcccc36” Cf.: Alberti, *Opere Volgari*, v.3, p.299.

Talvez depois de mim venham outros que corrigirão os nossos erros e serão, nessa arte tão digna e importante, mais úteis e proveitosos aos pintores que nós; e se os houver, eu lhes rogo e imploro que tomem sobre si essa tarefa com alma alegre e bem-disposta e nela ponham à prova seu engenho, tornando esta arte tão nobre bem orientada. Nós, no entanto, temos a satisfação de pensar que fomos os primeiros a conquistar a glória de ousar escrever sobre esta arte tão sutil e tão nobre. (§63)³

Nesta passagem, escrita em gênero demonstrativo, Alberti se coloca como o primeiro a escrever sobre a pintura e os escritores posteriores corrigirão seus erros ao emular o *Da Pintura*. Todavia, pode-se falar em primeiro sem propor uma história das preceptivas de pintura, pois se trata de uma passagem em que se louva o *Da Pintura*.⁴ Esta tópica do primeiro é comum a vários autores, como Horácio, na *Ode*, III, 30:

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.
non omnis moriar multaue pars mei
vitabit Libitinam; usque ego postera
crescam laude recens, dum Capitolium
scandet cum tacita virgine pontifex.
dicar, qua violens obstrepit Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnavit populorum, ex humili potens,
princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos. sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge volens, Melpomene, comam.

Mais perene que o bronze um monumento
ergui, mais alto e régio que as pirâmides,
nem o roer da chuva nem a fúria
de Áquilo o tocarão, tampouco o tempo
ou a série de anos. Imortal
em grande parte, a morte só de pouco
de mim se apossará. Que eu semprenovo,
acrescido em louvor, hei de crescer
enquanto ao Capitólio suba o Sumo
sacerdote e a calada vestal. Aonde
violento o Áufido espadana, aonde
depauperado de água o Dauno agrestes
povos regeu, de humilde a poderoso
dirão que eu passei: príncipe, o primeiro
em dar o eólio canto ao modo itálico.
Assume os altos méritos, Melpómene:
cinge-me a frente do laurel de Apolo.⁵

Horácio começa seu poema com “exegi monumentum”, fiz e ergui um monumento do começo ao fim. “Monumentum”, de “moneo” (lembrar, fazer pensar), é

³ Tradução de Antonio Mendonça. Salvo indicação contrária, todas as traduções de Alberti são nossas.

⁴ Renato Ambrosio comenta essa relação da história com o gênero demonstrativo dizendo que “não faz sentido pensar que a historiografia antiga, subgênero do gênero demonstrativo, (...) deveria ser cientificamente verdadeira, sob a pena de tornar-se um falso testemunho e perder todo o seu valor.” (Ambrosio, *Cícero e história*, p.29)

⁵ Horácio, *Odes*, III, 30. Tradução de Haroldo de Campos disponível em < <http://primeiros-escritos.blogspot.com.br/2007/05/horcio-3.html> >

tanto aquilo que traz algo à memória, como também uma obra grandiosa que preserva esta memória.⁶ Varrão indica a relação do “monumentum” com a memória na *Lingua Latina*:

Lembrar (*meminisse*) provém de memória, quando algo se move de volta na direção daquilo que permanece (*remansit*) na mente; e disso pode-se dizer que memória (*manimoria*) provém de permanecer (*manendo*). (...) A partir disso, diz-se lembrar (*monere*), porque alguém que lembra (*monet*) é a mesma coisa que alguém que tem memória. Assim também são os monumentos (*monimenta*), que existem nos sepulcros e de fato na rua secundária para admoestar (*admoneant*) os passantes de que eles mesmos foram mortais e que os passantes também o são. Disso, as outras coisas escritas e feitas por causa da memória se chamam monumentos (*monimenta*).⁷

A *Ode* de Horácio é um monumento por ser um escrito para a memória, mas também é colocada como uma obra grandiosa comparável ao bronze e às pirâmides. Com efeito, Horácio amplifica⁸ a durabilidade e grandeza de sua obra ao afirmar que partes dele, poeta, não morrem, pois seu louvor cresce com os leitores posteriores. Além disso, como ele é o primeiro a escrever neste metro, os poetas posteriores o imitam, como o próprio Haroldo, ao seguir este caminho aberto para a poesia.

No §63 citado acima, Alberti também se coloca como primeiro a escrever sobre a pintura, tornando a sua obra um monumento em sua argumentação em gênero demonstrativo. Considerar uma obra um monumento não é algo estranho a Alberti, visto que na dedicatória dos *Elementos de Pintura* a Teodoro Gaza, ele presenteia a sua obra como sendo um “monumento e prova eterna de nossa amizade”.⁹ Além disso, ele inicia uma nova maneira de escrever sobre a pintura, tornando-se uma autoridade neste gênero¹⁰, dando o exemplo para ser seguido e emulado pelos pósteros.¹¹

⁶ Cf. Ernout Meillet, *Dictionnaire etymologique de la langue latine*, p.731-2

⁷ Cf. Varrão, *Lingua Latina*, VI, 49: “meminisse a memoria, cum id quod remansit in mente ¶ in id quod rursus movetur; quae a manendo ut mani[o]moria potest esse dicta. (...) ab eodem monere[m], quod is qui monet, proinde sit ac memoria; sic monimenta quae in sepulcris, et ideo secundum viam, quo praetereuntis admoneant et se fuisse et illos esse mortalis. ab eo cetera quae scripta ac facta memoriae causa monimenta dicta.” Trad. nossa do latim.

⁸ Uma das maneiras de fazer uma amplificação é elencar várias palavras em sequência aumentando gradualmente a força das palavras. Cf. Quintiliano, *Instituições Oratórias*, VIII, 3: “Eu vejo, entretanto, que existem quatro gêneros de amplificação: por incrementação, por comparação, por raciocínio e por acumulação. A incrementação é poderosíssima quando parecem grandes as coisas que também são inferiores. Isso acontece em um grau ou em muitos graus e não chega só ao sumo, mas também às vezes até o suprassumo.” Trad. nossa do latim. (quattuor tamen maxime generibus video constare amplificationem, incremento, comparatione, ratiocinatione, congerie. incrementum est potentissimum, cum magna videntur etiam quae inferiora sunt. id aut uno gradu fit aut pluribus et pervenit non modo ad summum sed interim quodammodo supra summum.)

⁹ Alberti, *Elementi di Pittura*, p.7

¹⁰ Não falamos aqui de autor e autoridade como expressões da subjetividade. O autor é pensado por Alberti e seus contemporâneos como um modelo de adequação a certo gênero. Para uma explicação mais precisa, Cf. Hansen, *Autor*.

Neste sentido, os excertos referidos com as datas indicam a importância que o autor atribui à obra, estando registrada a data de conclusão do primeiro discurso sobre a pintura.

1.2 – Cronologia

A partir destes registros podemos concluir que Alberti escreveu um texto, latino ou toscano, em 1435 e enviou um texto toscano a Brunelleschi em 1436. Quaisquer outras datas que se proponham não passam de estimativas controversas sobre a cronologia das redações.

Segundo Cecil Grayson, Alberti escreveu primeiro em latim em 1435, traduzindo-o para o toscano em 1436 e depois fez algumas alterações no texto latino entre 1438 e 1444.¹² Ele divide os vinte manuscritos latinos supérstites em dois grupos, o primeiro teria sido escrito em 1435 sem a dedicatória Giovan Francesco Gonzaga e se assemelha à redação toscana; o segundo grupo contém a dedicatória a Giovan Francesco e possui emendas que o distinguem dos outros manuscritos e da redação toscana.¹³

Grayson estabeleceu o texto latino predominantemente com base neste segundo grupo de manuscritos, recorrendo “às vezes aos outros códices como até mesmo (raramente) à edição de Basileia, nas passagens que parecia essencial corrigir ou completar a leitura do grupo-base.”¹⁴ Entretanto, ele não considera definitivo seu texto, pois “é de se supor que nesta obra, como no caso das outras, Alberti tenha feito correções em diferentes códices e em épocas diferentes, sem se preocupar em dar uma redação definitiva.”¹⁵

Quanto à redação toscana, existem apenas três manuscritos e apenas um deles traz um texto confiável, já que os demais “têm um texto estragado e em parte totalmente

¹¹ Cf. Hansen, *Autor*, p.24: “Como clássicos, os *auctores* têm a *virtus* gramatical e retórica, como escreve Quintiliano ao tratar dos *optimi auctores* (também chamados de *summi auctores*; *magni auctores*; *classici scriptores*). É devido à *virtus* que têm e dão autoridade: fornecem *exempla*, exemplos, que devem ser seguidos pela *aemulatio*, emulação.”

¹² Cf. Grayson, 43-44: “a respeito da precedência cronológica de uma ou outra versão já se discutiu muito e não se chegou a uma solução definitiva. É crença geral que ele redigiu primeiro a versão latina (tendo-a terminado em 26 de agosto de 1435) e depois a ‘traduziu’ para o vernáculo em 1436, dedicando-a a Brunelleschi. De acordo com a hipótese baseada no exame dos códices supérstites da redação latina, Alberti teria voltado a ela, fazendo algumas alterações antes de dedicá-la a Giovanfrancesco Gonzaga, talvez por volta de 1438 ou, em todo o caso, antes de 1444.”

¹³ Cf.: *Sobre o estabelecimento do texto*

¹⁴ Grayson, 45

¹⁵ Grayson, 45

ininteligível.”¹⁶ Por isso, Grayson estabeleceu o texto toscano com base no manuscrito da biblioteca de Florença, cotejando-o com os outros manuscritos e com a redação latina. Como só tivemos acesso recentemente ao aparato crítico feito por Grayson em sua edição das *Opere Volgari* de Alberti publicada em 1973, não pudemos fazer uma análise das variantes dos manuscritos, embora notemos em uma leitura rápida que elas nem são de menor importância nem devem ser desprezadas, pois contém variantes esclarecedoras da leitura. Não se entende porque Grayson emenda o toscano com o texto latino em passagens em que o toscano apresenta um texto legível. Por exemplo, no §24, Grayson substituiu *scrivere* por *istituire* (presente no latim) sem nenhuma base nos manuscritos:

Grayson	F ¹	V	P
Seguita ad istituire il pittore in che modo possa seguire colla mano quanto arà coll'ingegno compreso	Seguita a iscrevere il pittore in che modo possa seguire colla mano quanto arà col ingegno compreso	Seguita a scrivere in che modo il pittore possa colla mano seguir elo ingegno	Seguita mo a scrivere in que modo el pittore possa colla mano seguire quanto haverà collo ingegno apresso.
Tradução			
Prossegue-se em instruir o pintor de que modo pode seguir com a mão o que tiver compreendido com o engenho.	Prossegue-se em escrever de que modo o pintor pode seguir com a mão o que tiver compreendido com o engenho.	Prossegue-se em escrever de que modo o pintor pode seguir com a mão o engenho.	Prossegue-se agora em escrever de que modo o pintor pode seguir com a mão o que tiver com o engenho aprendido.

Rocco Sinisgalli negou a cronologia proposta por Grayson em sua nova tradução do *Da Pintura* publicada em 2006. Segundo ele, não é possível determinar se Alberti se referiu à redação latina ou à toscana quando disse que concluiu o *Da Pintura* em 1435, pois chama à sua obra *De Pictura* em ambas as línguas. Sinisgalli retoma os argumentos dos estudiosos do séc. XVIII que não vêem motivos para afirmar que Alberti escreveu primeiro em latim e depois traduziu para o toscano, como afirma Grayson: “parece natural que ele devia recorrer primeiramente ao veículo tradicional de expressão culta, isto é, ao latim.”¹⁷

¹⁶ Grayson, 44

¹⁷ Grayson, 47

Os estudiosos, que descobriram a redação toscana¹⁸, argumentam ser razoável supor que Alberti a tenha escrito primeiro em toscano e depois traduzido para o latim, como, aliás, se lê nos *Elementos de Pintura*, texto escrito pouco antes do *Da Pintura*:

Mas como afirmaras com muita frequência que os meus três livros *De Pictura* te agradaram e pediras para que eu fizesse *também* na língua latina estes *Elementos* que foram publicados por mim há algum tempo na língua etrusca em favor dos meus concidadãos e os enviasses para examinares, quis satisfazer abundantemente as tuas expectativas e a nossa amizade até onde me foi possível. Então, traduzi-os para o latim e também dediquei ao teu nome esta obra, que deve ser próspera e feliz, e deve ser o monumento e prova eterna de nossa amizade.¹⁹

Entretanto, esta passagem só confirma que Alberti escreveu os *Elementos de Pintura* primeiro na língua etrusca (o toscano) e depois o traduziu para o latim, sem que isso possa ser estendido ao *Da Pintura*, como propõe Sinisgalli ao retomar o argumento de Anicio Bonucci, defensor da anterioridade dela ao latim: este afirma que o alargamento do texto latino “mostra evidentemente que a feitura latina vinha depois da vulgar na medida em que tais declarações mais amplas ou diversas só poderiam se encontrar em um segundo retorno do Autor ao mesmo trabalho.”²⁰

Sobre a redação toscana de 1436, Sinisgalli a considera um esboço entregue a Brunelleschi para que este corrigisse o texto que foi reescrito em latim posteriormente. A base dessa hipótese está na interpretação positivante do prólogo toscano onde se veria “não só a modéstia e humildade do autor, mas também a sua incerteza de que o manuscrito era final, enfatizado ainda mais pela sua preocupação sobre ser ‘censurado por detratores’”.²¹ Sinisgalli considera este pedido como algo que realmente aconteceu e que Alberti, ciente de que “sua edição de 1435 ainda precisava de correção e

¹⁸ Pompilio Pozzetti foi o primeiro a mencionar a existência da redação toscana em 1789 e Anicio Bonucci, o primeiro a publicar essa redação em 1847. Cf. Sinisgalli, p.12

¹⁹ Alberti, *Elementi di Pittura*, p.7

Sed cum tres libros *De pictura* meos tibi placuisse persaepeius affirmasses, postulassesque uti *et* *Elementa* haec, quae a me pridem etrusca essent lingua meorum civium gratia edita, facerem latina tibi que visenda mitterem, volui expectationi tuae amicitiaeque nostrae abunde, quoad in me esset, satisfacere. Converti enim in latinum atque etiam, quod faustum felixque sit, nostraeque sit amicitiae monumentum pignusque sempiternum, tuo dicavi nomini.

A palavra *et* (também) pode ser interpretada de várias maneiras: (1) O *Da Pintura* **também** foi feito em toscano e depois traduzido; (2) O *Da Pintura* **também** foi dedicado a Gaza; (3) Os *Elementos de Pintura* **também** serão escrito em latim (como o *Da Pintura* foi). Cf. Mallè, p. 118; Sinisgalli, p.12.

²⁰ Alberti, *Opere Volgari di Leon Battista Alberti*, vol. IV, p.8

²¹ Sinisgalli, 8

alargamentos” dedicou sua obra a Brunelleschi “porque ele esperava que o ‘grande’ Brunelleschi o ajudasse com sugestões e conselhos.”²²

Nesse ponto discordamos da interpretação de Sinisgalli, porque o pedido de correções é um procedimento retórico para captação da benevolência do leitor, que é colocado como juiz da obra, sem que Brunelleschi tenha corrigido o *Da Pintura* ou que esse fosse o propósito de Alberti ao dedicá-lo.²³

Segundo a cronologia proposta por Sinisgalli, Alberti escreveu o *Da Pintura* primeiro em toscano e depois o traduziu para o latim, adicionando mais coisas em sua tradução. Além disso, Sinisgalli inclui a *editio princeps* de Basileia em sua cronologia, propondo que ela foi feita com base em um manuscrito revisado por Alberti para impressão. Ele traça o caminho que este manuscrito, hoje perdido, fez desde quando saiu das mãos de Alberti, entre os anos de 1466 e 1468, até a sua impressão em Basileia em 1540.²⁴

Como este texto seria baseado em um manuscrito final e revisado por Alberti, Sinisgalli o considera o mais preciso e confiável e o estabelece como base para a sua

²² Sinisgalli, 8

²³ Sobre o lugar comum da sinceridade do conselho dos amigos, Cf. Cícero, *Da Amizade*, 24, 88; Cf. Horácio, *Arte Poética*, v.435-450

²⁴ Julgamos importante trazer a argumentação completa de Sinisgalli sobre a edição de Basileia. Cf. Sinisgalli, p.4-5: “Em 1461, Johann Müller, conhecido como Johannes Regiomontanus(1436-1476), chegou em Roma, como membro da comitiva do Cardeal Bessarion(1402-1472). Ele logo fez amizade com Paolo dal Pozzo Toscanelli(1397-1482), Alberti e Nicolau de Cusa(1401-1464) e, na sua *Oratio introductoria in omnes scientias mathematicas*, apresentada como conferência na Universidade de Pádua, expressou grande admiração pelos escritos de cada um deles. Em 1468, Regiomontanus saiu da Itália, primeiro para se mudar para Hungria e então, três anos depois, para Nuremberg, com a intenção de estabelecer uma gráfica. Ele planejou publicar ao menos vinte e duas obras suas e vinte e nove de outros autores. Ao apresentar seu ambicioso plano para reproduzir um número de tratados astronômicos e geométricos através do meio impresso recém-inventado, ele aludiu a futura publicação de outros manuscritos que ele evidentemente tinha trazido consigo da Itália. Entre eles, como veremos a seguir, o *De Pictura* deve ter sido um deles. Infelizmente, Regiomontanus morreu aos quarenta anos, antes de completar esse projeto.

Regiomontanus tinha um amigo e pupilo chamado Bernhard Walther(1430-1504), o qual tinha boas relações com os pais do pintor e gravador Albrecht Dürer (Nuremberg, 1471-1528) e tornou-se padrinho de Christina, irmã de Dürer. Nós também sabemos que Walther tomou posse da biblioteca de Regiomontanus, a qual ele apreciava e a mudou para a mesma casa que foi comprada por Dürer em 1509. Foi Willibald Pirckheimer(1470-1530), amigo íntimo de Dürer, que, em 1512, escreveu o primeiro inventário dos volumes e manuscritos de Regiomontanus e Walther. Nesse inventário, Pirckheimer registrou a presença do *De Pictura* de Alberti com a frase *De Pictura baltis*(Da Pintura, por Battista Alberti). Num segundo inventário, esboçado por Pirckheimer em 1522, a obra de Alberti aparece novamente com o título *Liber de pictura L. Baptiste de Albertis* (Geometria). Portanto, desde 1512, se não antes, Dürer pode ter lido e estudado o *De Pictura*.

Thomas Venetorius(1490-1551), também de Nuremberg, foi um membro do círculo de amigos letrados de Pirckheimer e Dürer. Em 1540 ele editou o manuscrito, que provavelmente estava na biblioteca de Pirckheimer, para a *editio princeps* do *De Pictura* para o editor Bartholomew Westheimer de Basileia.”

edição. Já Grayson, duvida da autenticidade das variantes de Basileia, porque elas não existem em nenhum manuscrito.²⁵

Sendo impossível julgar a cronologia das redações, nem o melhor estabelecimento para os textos toscanos e latinos, opta-se por um texto com o aparato das variantes em notas. Na redação latina, adota-se o texto de Basileia como base por ser o mais extenso, indicando-se em notas as variantes do texto estabelecido por Grayson, assim como seu aparato crítico. Na redação toscana, adota-se o texto estabelecido por Grayson, indicando-se em notas o seu aparato crítico.

1.3 – Fortuna do *Da Pintura*

Além do estabelecimento do melhor texto, também se consideram quais textos do *Da Pintura* podem ter sido lidos antes do séc. XX e XXI. Pois o texto que se apresenta não é igual ao que, por exemplo, Vasari teve acesso.

Da redação toscana, sabe-se apenas que um dos manuscritos foi dedicado a Brunelleschi. Não há nenhuma informação sobre os outros dois manuscritos nem sobre quem leu esta redação, que se manteve desconhecida até meados do séc. XVIII e foi publicada pela primeira vez em 1847.

Como “o primeiro século de vida do Tratado não apresenta reconhecimento oficial”²⁶, só restam hipóteses sobre quem leu a redação toscana. Luigi Mallè apresenta um belo estudo sobre a fortuna do *Da Pintura* desde seus primeiros leitores do séc. XV até o começo do séc. XX.²⁷

No séc. XV, Antonio Averlino, o Filarete, Cristoforo Landino e Bartolomeo Facio²⁸ conheceram o *Da Pintura* em algum manuscrito latino. Filarete recomenda a

²⁵ Cf. Grayson, 45

²⁶ Mallè, 123

²⁷ Cf. Mallè, 120-47

Existem também alguns livros recentes sobre a fortuna dos textos de Alberti, mas não tivemos acesso a eles. Por exemplo, o *Studia Albertiana: lectures et lecteurs de L. B. Alberti* de Francesco Furlan publicado pela Vrin em 2003 e o *Il 'De pictura' di Leon Battista Alberti e suoi lettori (1435-1600)* de Edward Wright publicado pela Olschki em 2010.

²⁸ No seu *Dos homens ilustres*, Bartolomeo Facio louva Alberti, como orador. Cf. Facio, *De Viribus Illustribus*, p.13: “Batista Alberti, Florentino, parece ter nascido não só eloquente, mas também para todas as outras artes liberais. À eloquência e à Filosofia, ele adicionou as Matemáticas. Estudioso e douto em pintura publicou um livro sobre princípios da mesma arte. Escreveu também sobre Arquitetura; escreveu dois livros Intercenales. Todavia, ele deve ser incluído mais entre os Filósofos do que entre os Oradores.”(Baptista Albertus Florentinus non eloquens modo, verum & ad omnes reliquias liberales artes natus videtur. Eloquentiae, ac Philosophia Mathematicas addidit. Picturae studiosus, ac doctus de artis ipsius principiis librum unum edidit. Scripsit & de Architectura libros duos, quos intercoenales inscripsit. Inter Philosophos tamen magis quam inter Oratores numerandus.)

leitura do *Da Pintura* e dos *Elementos de Pintura* para os arquitetos compreenderem melhor as noções matemáticas, como ponto e linha.²⁹ Segundo a hipótese de Michael Baxandall, a redação latina dedicada a Giovan Francesco Gonzaga, marquês de Mântua, foi lida por Vittorino da Feltre e seus alunos na escola desta cidade, a *Casa Giocosa*.³⁰

Segundo Mallè, dos pintores do séc. XV, conheceram o *Da Pintura* Leonardo da Vinci que possuía obras de Alberti em toscano e Piero Della Francesca que conheceu Alberti em Urbino³¹. Jacopo Bellini também pode ter conhecido o *Da Pintura*, pois trabalhou com Alberti em Ferrara e através dele os seus filhos, Giovanni e Gentile Bellini e seu genro, Andrea Mantegna.³²

Alguns manuscritos latinos têm anotações sobre seus donos. Entre os manuscritos do sec. XV, o de Ravenna foi revisto pelo poeta e tradutor Ludovico Carbone (1430-1485) e por um Battista Panetti. O manuscrito da Biblioteca comunal de Trento traz anotações marginais feitas pelo bispo Hinderbach (1418-1486). E um dos manuscritos da Biblioteca Vaticana fazia parte de uma rica coleção das obras latinas de Alberti, pertencentes a Giovanni Angelus, duque de Altaemps. O manuscrito de 1541 da Biblioteca Laurenziana de Florença pertenceu a um assim chamado *Josephus Mallior Pictor*, provavelmente um pintor.³³

Pouco sabemos sobre a circulação destes manuscritos, mas parece que a redação latina teve uma circulação maior, já que sobreviveram vinte códices, enquanto só três manuscritos toscanos sobreviveram e apenas um completamente legível. Martin Kemp propõe que a discrepância entre o número de manuscritos se deve à “possibilidade que a taxa de sobrevivência do texto italiano em círculos artísticos tenha sido menor que a dos manuscritos latinos nas bibliotecas.”³⁴

²⁹ Cf.: Filarete, *Trattato di architettura*, p. 646: “Deveríamos dizer mais sobre este ponto, as linhas, os quadrados, os globos os triângulos, os quadrângulos, os ângulos retos e agudos, sobre as linhas curvas, retas e esféricas; mas baste aqui ter os princípios do desenho. E se quiseres entender estas coisas mais sutilmente, leia o matemático Battista Alberti naqueles seus livros que fez da pintura.” Trad. nossa do italiano. (Sarebbeci da dire assai di questo punto, e linee, e quadri, e tondi, e triangoli, e quadrangoli, e angolo retti acuti, di linee flesse, e rette, e speriche; ma questo ti basti, avere i principii del disegno. E se più di queste cose intendere sottilmente vuoi, leggi e' matematici e Battista Alberti, in que' suoi libelli che ha fatti di pittura.)

³⁰ Cf. Baxandall, *Giotto and the Orators*, p.127 : “O leitor indicado é, portanto, um humanista com prática em Euclides e disposto a desenhar ou pintar. Esse não é o humanista típico; em certa medida, talvez fosse apenas um ideal feito na imagem do próprio Alberti. Mas existiu um grupo equipado com as habilidades pressupostas no *De Pictura* nos pupilos de Vittorino da Feltre de Mântua e, em certo sentido, o livro parece ser dirigido obliquamente a esta escola.”

³¹ Cf. Mallè, p.123

³² Parece-nos que as concepções pictóricas de Alberti, como a composição, operam nos desenhos de Jacopo Bellini, como na sua *Flagelação*. Cf. Ilustração 23

³³ Para o elenco completo dos manuscritos, Cf. *Sobre o estabelecimento do texto*

³⁴ Kemp, 20

Com a *editio princeps* de Basileia em 1540, a circulação do *Da Pintura* se ampliou. Sete anos após essa edição, Lodovico Domenichi a traduziu para o italiano e Cosimo Bartoli fez outra tradução em 1565, que serviu de base para a maior parte das edições posteriores e traduções estrangeiras. Nomes como Giorgio Vasari, Paolo Pino e Lodovico Dolce conheceram o texto de Basileia e suas traduções italianas.³⁵ Esses autores, incluindo-se os tradutores, “só conheceram o *De Pictura* latino, como é evidenciado por eles não terem feito nenhuma referência à versão vernácula anterior como se esperaria deles se fosse de outra maneira.”³⁶

O *Da Pintura* também foi traduzido por Raphael DuFresne³⁷ para o francês em 1651 a partir da tradução italiana de Bartoli. Essa tradução possivelmente foi lida pelos autores da Academia francesa como André Felibien e Abraham Bosse. Em 1751, Giacomo Leoni³⁸ traduziu tanto a redação de Basileia quanto a tradução francesa para o inglês e esta tradução pode ter chegado às mãos de pintores da Academia inglesa como William Hogarth e Joshua Reynolds.³⁹

1.4 – Dupla redação do *Da Pintura*

Nem a redação latina nem a toscana podem ser consideradas traduções, pois há passagens de uma que não aparecem na outra. Estas diferenças são consideradas por alguns estudiosos na defesa da importância de cada redação. Luigi Mallè, por exemplo, defende a redação vulgar:

E o fato de que na redação vulgar foram omitidos muitos exemplos clássicos, muitas alusões às opiniões dos filósofos e que mais de uma expressão foi feita de maneira mais límpida e concisa, ainda que de menor elegância formal, torna o texto italiano a expressão mais exata de sua visão [da visão de Alberti], livre dos elementos não resolvidos em puros termos de arte.⁴⁰

³⁵ Cf. Mallè, 124-6

³⁶ Sinisgalli, 12

³⁷ Raphael Trichet Du Fresne (1611-1661) traduziu para o francês o assim chamado *Tratado de Pintura* de Leonardo da Vinci e o *Da Pintura* e o *Da Estátua* de Alberti.

³⁸ O arquiteto veneto Giacomo Leoni se estabeleceu na Inglaterra, onde traduziu as obras de arquitetura de Palladio e de Alberti. O *Da Pintura* foi publicado junto com o *De Re Aedificatoria*.

³⁹ Cf. Spencer, 12

⁴⁰ Mallè, p.119

Cecil Grayson, por sua vez, considera a redação latina “mais precisa, esmerada e estilisticamente eficaz, enquanto a versão vernacular, apesar da maior simplicidade e sinceridade linguística e das não poucas novidades, peca pela imprecisão e se ressent de uma certa pressa.”⁴¹ Rocco Sinisgalli afirma que a redação latina é mais precisa e melhor, porque “o latim era, e de fato ainda é, a língua mais precisa para conceber conceitos complexos, incluindo os científicos e geométricos, enquanto os dialetos italianos locais estavam ainda sem um vocabulário apropriado.”⁴²

Esses argumentos pressupõem que uma redação é mais apta para expressar o pensamento do autor por causa da língua em que foi escrita ou por causa da audiência a que foi dirigida. Assim, o toscano seria mais límpido e preciso por ser a língua materna falada e o texto seria mais puro porque, sendo dirigido aos artistas, exclui tudo que não é artístico. E o latim seria um texto mais preciso e esmerado por estar na língua culta própria de um discurso desta natureza e conteria mais coisas por ser dirigido aos letrados.

1.4.1 – Dupla redação como paráfrase de si mesmo

Sem se reduzir a questão, pode-se pensar a dupla redação de Alberti como se fossem paráfrases de si mesmas. Quintiliano prescreve a paráfrase de outros autores e de si mesmo como um exercício para o orador obter copiosidade e facilidade no discurso.⁴³ Assim, “eu não quero que a paráfrase seja só uma interpretação, mas um certame e, mais precisamente, uma emulação acerca das mesmas coisas.”⁴⁴

A paráfrase é uma reescrita que compete com o modelo, dizendo as mesmas coisas de outra maneira. Pois, como não há apenas uma maneira de dizer bem uma coisa, o orador pode explorar vários caminhos para falar.

Pois se houvesse apenas um gênero de dizer bem, seria justo pensar que o caminho foi totalmente fechado para nós pelos antecessores. Mas, na verdade, existem inumeráveis modos e muitos caminhos que conduzem ao mesmo. A brevidade tem sua graça, a copiosidade, a sua; há

⁴¹ Grayson, p. 47

⁴² Sinisgalli, p.9

⁴³ Cf. Quintiliano, *Instituições Oratórias*, X, 5, 1

⁴⁴ Quintiliano, *Instituições Oratórias*, X, 5,5: “neque ego paraphrasim esse interpretationem tantum volo, sed circa eosdem sensus certamen atque aemulationem.” Tradução nossa do latim.

uma virtude para as palavras translatas, outra para as próprias; o discurso direto a estas comanda, a figura declinada, àquelas.⁴⁵

Ou seja, a paráfrase é uma imitação e “a imitação não é reprodução servil, mas, como disse, *aemulatio*, emulação, imitação que compete com o modelo excelente, fazendo variações engenhosas e novas de seus predicados.”⁴⁶ A brevidade ou a copiosidade, o uso de metáforas ou palavras próprias, como variações engenhosas, possibilitam a paráfrase.

Quintiliano também prescreve a paráfrase de si mesmo:

Não será útil apenas parafrasear os outros, mas também tratar o nosso de muitos modos, quando, por exemplo, escolhermos, a partir da indústria, certos pensamentos (*sententiae*) e os vertemos de numerosíssimos modos, como se costuma fazer com a mesma cera ao se dar a ela uma e outra forma.⁴⁷

Nesse sentido, as redações do *Da Pintura* são como que versões de pensamentos, cada uma escrita de um modo, com brevidade ou copiosidade, como no preceito de Quintiliano. Com efeito, nenhuma das redações se reduz aos mesmos pensamentos, mas ambas convergem para pensamentos semelhantes; cada uma tem sua virtude, o que reforça a tese de que não há uma redação primeira, pois elas exploram virtudes distintas do discurso.

Plínio, o Moço, também, prescreve a emulação como um exercício para o orador e discorre sobre a reescrita de si mesmo:

Poderás também tratar de novo, depois de esquecidas, das coisas que dissestes: muitas poderás reter, outras tantas, passar em silêncio, algumas coisas poderás escrever nas entrelinhas, outras, reescrever. Isso é laborioso e cheio de tédio, mas é frutuoso pela própria dificuldade de requestrar a partir de um [texto] inteiro, de recuperar o ímpeto já quebrado e largado; enfim,

⁴⁵ Quintiliano, *Instituições Oratórias*, X, 5,7-8: “nam si uno genere bene diceretur, fas erat existimari praeclusam nobis a prioribus viam; nunc vero innumerabiles sunt modi plurimaeque eodem viae ducunt. [8] sua brevitati gratia, sua copiae, alia translatis virtus alia propriis, hoc oratio recta illud figura declinata commendat.” Tradução nossa do latim.

⁴⁶ Hansen, *Instituição Retórica, Técnica Retórica, Discurso*, p.36

⁴⁷ Quintiliano, *Instituições Oratórias*, X, 5, 9: “nec aliena tantum transferre sed etiam nostra pluribus modis tractare proderit, ut ex industria sumamus sententias quasdam easque versemus quam numerosissime, velut eadem cera aliae aliaeque formae duci solent.” Trad. nossa do latim.

como que entretecem novos membros em um corpo acabado, sem, todavia, perturbar os precedentes.⁴⁸

Assim, pode-se pensar as redações do *Da Pintura* como se fossem reescritas com um novo tratamento do texto. Ou seja, na reescrita, retém-se partes do discurso, elaborando-se outras partes.

Nicoletta Maraschio, em seu artigo *Aspectos do bilinguismo albertiano no De Pictura*, expõe a tradução de Alberti como uma emulação. Ela propõe que o latim foi escrito primeiro e o toscano é uma tradução. Em sua análise de diversas passagens, ela nota que Alberti se mantém próximo às suas fontes na redação latina, enquanto procura outras palavras no toscano, evitando latinismos.⁴⁹

Ela concebe essa variação como um esforço para tornar o discurso vivaz em ambas as línguas, escolhendo as palavras mais adequadas. Cícero afirma que traduziu os discursos de Ésquines e Demóstenes de maneira semelhante no seu *Do melhor gênero de oradores*:

e não traduzi como intérprete, mas como orador, com as mesmas apresentações de idéias[*sententiae*]e de figuras, e com palavras aptas ao nosso costume. Quanto a essas, não tive necessidade de reproduzir palavra por palavra, mas conservei o aspecto todo e o significado das expressões.⁵⁰

Assim como na paráfrase, traduz-se os pensamentos, *sententiae*, e as figuras com palavras aptas para os costumes de cada língua (e de seus falantes), requerendo a excogitação de palavras e figuras na outra língua.⁵¹ Como o latim e o toscano não têm os mesmos costumes, a tradução varia a maneira de escrever e o uso das palavras.

⁴⁸ Plínio, o Moço, *Cartas*, VII,9,5-6: “Poteris et quae dixeris post oblivionem retractare, multa retinere plura transire, alia interscribere alia rescribere. Laboriosum istud et taedio plenum, sed difficultate ipsa fructuosum, recalescere ex integro et resumere impetum fractum omissumque, postremo nova velut membra peracto corpori intexere nec tamen priora turbare.” Trad. nossa do latim.

⁴⁹ Cf. Maraschio, *Aspetti Del bilinguismo albertiano nel ‘De Pictura’*, p.205: “Somente a título de exemplo, pode-se ver os seguintes casos, nos quais o interesse consiste principalmente no fato de que o decalque latino evitado aqui era conhecido por Alberti, como aparece em numerosos passos, em que isso ocorre no curso do tratado: ‘imitari’ : ‘fingere’; ‘lineam extendent’ : ‘crescono uma linea’ ; ‘facie superficiei’ : ‘essere della superficie’ ; ‘alterata’ : ‘mutata’ ; ‘perfinita’ : ‘chiuso’.”

⁵⁰ Cícero, *Do melhor gênero de Oradores*, V, 14: “nec converti ut interpres, sed ut orator, sententiis isdem et earum formis tamquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servavi.” Trad. de José Seabra.

⁵¹ Cf. Quintiliano, *Instituições Oratórias*, X, 5,3: “Mas as figuras, pelas quais o discurso é bem ornado, é necessário também excogitar muitas e várias, porque, na maioria das vezes, as Gregas diferem das

Maraschio ressalta que Alberti escreve as duas redações com as palavras mais vivazes em cada língua, mostrando que elas são aptas aos costumes e que a tradução mantém a mesma vivacidade discursiva do original. “De fato, o principal resultado da análise que viemos fazendo sobre a versão latina da obra, é a caracterização da vivacidade do empaste linguístico albertiano obtido através de douras misturas de fontes clássicas e do largo emprego do latim medieval.”⁵²

A mesma vivacidade é obtida no toscano pelo uso das palavras aptas para essa língua. Nesse sentido, Maraschio considera a tradução de Alberti emulativa:

Pelo confronto operado entre as duas línguas resulta não só que tanto no latim como no vulgar há um cuidado formal desejado, mas também que este cuidado se realiza de uma maneira, por assim dizer, emulativa nas relações com o latim. Buscando sintetizar, pode-se dizer que a tradução não é em nada o resultado de uma relação de subordinação com o modelo, porque, entre as muitas estradas que se abriam a Alberti no momento da confecção vulgar dos termos latinos, sem dúvida, a do decalque não é a dominante.⁵³

1.4.2 – Bilinguismo

Não é descabido entender o bilinguismo como emulação nos vários textos que Alberti escreveu para defender o toscano como uma língua tão apta quanto o latim.⁵⁴ Assim, no proêmio do livro III do *Da Família*, o autor louva a escrita em toscano e vituperava aqueles que a censuram. Alberti inicia seu argumento expondo a posição dos defensores do latim antigo, como Leonardo Bruni⁵⁵, para os quais já se falava um vulgar na antiguidade:

Romanas.” (figuras vero, quibus maxime ornatur oratio, multas ac varias excogitandi etiam necessitas quaedam est, quia plerumque a Graecis Romana dissentiunt.) Trad. nossa do latim.

⁵² Maraschio, *Aspetti Del bilinguismo albertiano nel ‘De Pictura’*, p.227

⁵³ Maraschio, *Aspetti Del bilinguismo albertiano nel ‘De Pictura’*, p.227

⁵⁴ Alberti foi além e organizou um certame de poesia em vulgar para escolher a melhor sobre a amizade. Esse certame, realizado em 22 de outubro de 1441, tinha como prêmio uma coroa de louros de prata, mas foi anulado pela banca examinadora, que não considerava dignas as poesias em toscano. Contra essa decisão Alberti escreveu um belíssimo protesto em que defende a língua toscana. Cf. Romanelli, *Antologia Bilingue : clássicos da língua italiana*, p.16

⁵⁵ Cf. Romanelli, *Antologia Bilingue: Clássicos da língua italiana*, p.12-3: “Não vamos retomar toda a querela sobre as relações entre latim e vulgar, mas vale lembrar que Alberti tratou disso a partir do ano de 1435 dando séquito a uma discussão que começara naquela época em Florença acerca da natureza da língua usada na Roma Antiga da qual participaram os humanistas mais conceituados do século XIV. A querela pode ser resumida ao redor dos posicionamentos de Biondo Flavio e de Leonardo Bruni: o primeiro defendia a tese da existência de um latim comum falado por todos – tanto pelos letrados quanto pela plebe; enquanto o segundo defendia a tese da existência de uma diglossia igual àquela que existia, naquela época, entre vulgar e latim, ou seja, a existência de um vulgar falado pelo povo e de um latim

Nem me parece aqui que se deva escutar aqueles que, maravilhados com tanta perda, afirmam que, naqueles tempos e até antes, sempre houve uma língua comum na Itália, como a que usamos hoje; e dizem que não podem acreditar que, naquele tempo, as mulheres soubessem, naquela língua latina, coisas que hoje são muito difíceis e obscuras para os doutíssimos e, por isso, concluem que a língua na qual os doutos escreviam era quase uma arte e invenção escolástica, muito mais entendida do que sabida por muitos.⁵⁶

Como, questiona o suposto debatedor, as mulheres e as crianças poderiam entender as sutilezas da língua, que os mais doutos homens consideram obscuras? Aos iniciantes em latim, essa língua realmente parece uma invenção escolástica, impossível de ser falada no dia-a-dia.

Para negar essa tese, Alberti começa sua resposta com a figura do *ocultamento*, isso é, quando “dizemos que não vamos falar ou que não sabemos, ou que não queremos dizer exatamente aquilo que já estamos falando”.⁵⁷ Depois ele prossegue com uma série de questionamentos, usando a figura do confronto de *contrários*, isso é, “com a oposição de duas coisas, [o orador] confirma uma delas rápida e facilmente.”⁵⁸:

Se esse fosse o lugar para disputar, perguntar-lhes-ia, quem, entre os antigos (e não falo aqui nas artes escolásticas e ciências, mas das coisas bem vulgares e domésticas), nunca escrevia para a mulher, para os filhos e para os servos em outro idioma além do latim? E perguntar-lhes-ia, quem em uma conversa em público ou em privado não usava outra [língua] senão aquela, porque era a comum a todos? (...) E se encontravam, naqueles tempos, tantas mulheres muito louvadas por pronunciar bem a língua latina, aliás, quase se a louvava mais do que a língua dos homens, pois era menos contaminada pelas conversas com outras gentes. E quantos foram os oradores totalmente imperitos em qualquer erudição e sem nenhuma letra! E por que razão os escritores antigos teriam buscado, com longa fadiga, ser úteis a todos os seus concidadãos, escrevendo em uma língua conhecida por poucos? Mas não me parece ser este o lugar para nos estendermos nessa matéria; talvez a disputemos mais plenamente em outro lugar. Mas considero

falado pelos letrados. Para Bruni, o vulgar se originara de uma corrupção do latim com as invasões bárbaras.”

⁵⁶ Alberti, *Della Famiglia*, III, pref., 9: “Né a me qui pare da udire coloro, e’ quali di tanta perdita meravigliandosi, affermano in que’ tempi e prima sempre in Italia essere stata questa una qual oggi adoperiamo lingua commune, e dicono non poter credere che in que’ tempi le femmine sapessero quante cose oggi sono in quella lingua latina molto a’ bene dottissimi difficile e oscure, e per questo concludono la lingua in quale scrissero e’ dotti essere una quasi arte e invenzione scolastica piú tosto intesa che saputa da’ molti.”. Todas as traduções do prefácio são nossas. Para outra tradução e outros textos de Alberti sobre a *questão da língua*, Cf. Romanelli, *Antologia Bilingue: Clássicos da língua italiana*.

⁵⁷ *Retórica a Herênio*, IV, 37.

⁵⁸ *Retórica a Herênio*, IV, 25

que nenhum douto negará isto, que me parece crível: que todos os escritores antigos escrevessem desse modo [em latim], porque muito queriam ser entendidos por todos.⁵⁹

Como se lê na *Retórica a Herênio* sobre o *contrário*, “esse tipo de ornamento se perfaz brevemente numa sucessão de palavras. É cômodo de ouvir por sua conclusão rápida e completa; mas, sobretudo pelo confronto de contrários, o orador comprova com mais veemência aquilo que tem de comprovar e, partindo do indubitável, resolve o que é dúbio de modo que ou não possa ser refutado, ou seja extremamente difícil de fazê-lo.”⁶⁰

As questões de Alberti comprovam a sua tese de que o latim antigo era a língua comum: Cícero, em suas cartas familiares, escreveu para a sua esposa, Terência, e para seus filhos no mesmo latim com que discursava no senado. As mulheres não falavam uma língua inferior, como relata Crasso no *Do Orador* ao louvar a pureza da língua da sogra.⁶¹ Comprova-se também que os doutos escreviam em latim pela utilidade para ser compreendido por todos, sem que a língua fosse exclusivamente douta.

Alberti prossegue em sua argumentação, defendendo as virtudes do toscano:

Portanto, se era mesmo assim e tu, Francisco, homem eruditíssimo, acreditas nisso, que juízo de um ignorante qualquer haverá para temermos? Quem será o temerário que me perseguirá, censurando-me se eu não escrevo de um modo que ele não me entende? Aliás, talvez os prudentes me louvem se eu, escrevendo de modo que qualquer um me entende, busco antes ajudar a muitos do que agradar a poucos, porque sabes como são pouquíssimos os letrados hoje em dia. E aqui me agradaria muito se quem sabe censurar, soubesse também fazer-se louvar ao falar. Confesso que aquela antiga língua latina é muito copiosa e ornada, mas não vejo o que há

⁵⁹ Alberti, *Della Famiglia*, III, pref., 10-17: “Da’ quali, se qui fusse luogo da disputare, dimanderei chi appresso gli antichi non dico in arti scolastiche e scienze, ma di cose ben vulgari e domestiche ma’ scrivesse alla moglie, a’ figliuoli, a’ servi in altro idioma che solo in latino. E domanderei chi in publico o privato alcuno ragionamento mai usasse se non quella una, quale perché a tutti era commune (...) E quante si trovono femmine a que’ tempi in ben profferire la lingua latina molto lodate, anzi quasi di tutte più si lodava la lingua che degli uomini, come dalla conversazione dell’altre genti meno contaminata! E quanti furono oratori in ogni erudizione imperiti al tutto e senza niuna lettera! E con che ragione arebbono gli antichi scrittori cerco con sí lunga fatica essere utili a tutti e’ suoi cittadini scrivendo in lingua da pochi conosciuta? Ma non par luogo qui stenderci in questa materia; forse altrove più a pieno di questo disputaréno. Benché stimo niuno dotto negarà quanto a me pare qui da credere, che tutti gli antichi scrittori scrivessero in modo che da tutti e’ suoi molto voleano essere intesi.”

⁶⁰ *Retórica a Herênio*, IV, 26

⁶¹ Cf. Cícero, *Do Orador*, III, 45: “De minha parte, quando ouço minha sogra, Lélia – as mulheres, com efeito, preservam mais facilmente a antiguidade não corrompida, porque, privadas da fala de muitos homens, mantêm sempre o que aprenderam por primeiro –, mas sempre a ouço de tal forma, que creio estar ouvindo Plauto ou Névio. Ela é dotada de um tom de voz tão correto e simples que não parece trazer nenhuma ostentação ou imitação. Disso deduzo que assim falava seu pai, assim falavam seus antepassados – não de maneira dura, como aquele que mencionei, rude, campesina ou hesitante, mas bem articulada, uniforme e suave.”

na nossa toscana de hoje para ser tão odiada que qualquer coisa escrita nela, ainda que ótima, nos desagrade. Parece-me que posso dizer, com coisas bem próximas, o que quero e de um modo pelo qual também sou entendido, enquanto esses censores só sabem se calar naquela antiga e vituperar quem não se cala nessa moderna.⁶²

Enquanto os temerários, que agem sem pensar, censuram, os prudentes louvam quem escreve em toscano, por sua utilidade: escrever em toscano é imitar a utilidade do latim, sendo tão útil para seus concidadãos como os romanos o foram para os seus. Igualando o toscano ao latim⁶³, Alberti permite aos escritores emularem a língua antiga e lhe conferem autoridade.

Na defesa da língua, Alberti vitupera os censores:

Percebo-o: quem for mais douto que eu, ou tal como muitos querem ser reputados, encontrará nessa [língua] comum de hoje não menos ornamentos do que naquela, que tanto preferem e desejam para os outros. Nem posso suportar que desagrade a muitos aquilo que eles também usam e que louvem o que nem entendem nem se preocupam em entender. Censuro muitíssimo quem requer dos outros o que recusa a si mesmo. E mesmo que aquela antiga seja, como dizem, plena de autoridade entre todas as gentes, só porque muitos doutos escreveram nela, certamente a nossa será também assim se os doutos a quiserem limada e polida com muito de seu empenho e vigília.⁶⁴

O toscano não se iguala ao latim apenas na utilidade, pois também é uma língua ornada e tem os recursos do latim, permitindo uma escrita doura. Entretanto, ainda não

⁶² Alberti, *Della Famiglia*, III, pref., 18-21: “Se adunque così era, e tu, Francesco, uomo eruditissimo, così reputi, qual giudicio di chi si sia ignorante sarà apresso di noi da temere? E chi sarà quel temerario che pur mi perseguiti biasimando s’io non scrivo in modo che lui non m’intenda? Più tosto forse e’ prudenti mi loderanno s’io, scrivendo in modo che ciascuno m’intenda, prima cerco giovare a molti che piacere a pochi, ché sai quanto siano pochissimi a questi di e’ litterati. E molto qui a me piacerebbe se chi sa biasimare, ancora altanto sapesse dicendo farsi lodare. Ben confesso quella antiqua latina lingua essere copiosa molto e ornatissima, ma non però veggo in che sia la nostra oggi toscana tanto d’averla in odio, che in essa qualunque benché ottima cosa scritta ci dispiaccia. A me par assai di presso dire quel ch’io voglio, e in modo ch’io sono pur inteso, ove questi biasimatori in quella antica sanno se non tacere, e in questa moderna sanno se non vituperare chi non tace.”

⁶³ Genericamente, na emulação, emulantes e emulados são colocados em igualdade. Cf. Aristotéles, *Retórica*, II, 11, 1388b: “Se a emulação consiste num certo mal-estar ocasionado pela presença manifesta de bens honoríficos e *que se podem obter em disputa com quem é nosso igual por natureza*, não porque tais bens pertençam a outrem, mas porque também não nos pertencem (...) é forçoso admitir, então, que êmulos são aqueles que se julgam dignos de bens que não têm, mas que lhes seria possível vir a obter, uma vez que ninguém ambiciona aquilo que lhe é manifestamente impossível.” O grifo é nosso.

⁶⁴ Alberti, *Della Famiglia*, III, pref., 22-24: “E sento io questo: chi fusse più di me dotto, o tale quale molti vogliono essere riputati, costui in questa oggi commune troverrebbe non meno ornamenti che in quella, quale essi tanto prepongono e tanto in altri desiderano. Né posso io patire che a molti dispiaccia quello che pur usano, e pur lodino quello che né intendono, né in sé curano d’intendere. Troppo biasimo chi richiede in altri quello che in sé stessi recusa. E sia quanto dicono quella antica apresso di tutte le genti piena d’autorità, solo perché in essa molti dotti scrissero, simile certo sarà la nostra s’e’ dotti la vorranno molto con suo studio e vigilie essere elimata e polita.”

tem a autoridade do latim, porque não foi limado nem polido pelos doutos.⁶⁵ À medida que os doutos vão escrevendo em toscano, a língua vai ganhando autoridade, pois passa a ter textos sobre muitas e diversas coisas, como o latim.

Um exemplo de polimento da língua é a *Gramaticchetta* de Alberti, a primeira gramática toscana, pois ela fornece uma doutrina para falar com correção, retirando seus defeitos:

Aqueles que afirmam que a língua latina não foi comum a todos os povos latinos, mas só era própria de alguns doutos escolásticos, como vemos hoje em poucos; creio que eles abandonarão esse erro ao ver este nosso opúsculo no qual eu recolhi o uso da nossa língua em brevíssimas anotações. Coisa semelhante fizeram os engenhos grandes e estudiosos, primeiro, com os gregos e depois com os latinos; e chamaram a estas admoestações para escrever aptamente e falar sem corruptela com o nome *Gramática*. Esta arte e o que ela é em nossa língua, ledes-me e entendê-la-eis.⁶⁶

Como a língua moderna emula a antiga, a gramática coloca o toscano no mesmo patamar do grego e do latim. O livro III do *Da Família* é um exemplo dessa emulação, pois imita os *Econômicos* de Xenofonte não só nos assuntos como no estilo:

Ora, como se diz que a economia (*masserizia*) é utilíssima para gozar bem as riquezas, encontrarás descrito um pai de família neste terceiro livro, que, creio eu, não será fastidioso para ler; porque perceberás o seu estilo nu, simples no qual tu poderás compreender que eu quis provar como poderia imitar aquele dulcíssimo e suavíssimo escritor grego, Xenofonte.⁶⁷

⁶⁵ Quintiliano fala sobre o papel da doutrina para a eloquência, usando a tópica da lima e do polimento. Cf. Quintiliano, *Instituições Oratórias*, II, 12, 8: “Todavia deve-se admitir que a doutrina também subtrai algo [da eloquência] – como a lima [subtrai] do material bruto; a pedra de amolar, do material sem corte e a idade, do vinho – mas são os defeitos que ela tira e aquilo que as letras poliram é diminuído tão somente para ser melhorado.” Trad. de Beatriz Vasconcelos presente em *Ciência do dizer bem*.

⁶⁶ Alberti, *Grammaticchetta*, 1: “Que' che affermano la lingua latina non essere stata comune a tutti e' populi latini, ma solo propria di certi dotti scolastici, come oggi la vediamo in pochi, credo deporranno quello errore vedendo questo nostro opuscolo, in quale io raccolsi l'uso della lingua nostra in brevissime annotazioni. Qual cosa simile fecero gl'ingegni grandi e studiosi presso a' Greci prima e po' presso de e' Latini, e chiamorno queste simili ammonizioni, atte a scrivere e favellare senza corruttela, suo nome, grammatica. Questa arte, quale ella sia in la lingua nostra, leggetemi e intenderetela.” Tradução nossa do italiano. Para uma tradução completa da *Gramática*, Cf. Romanelli, *Antologia Bilingue: Clássicos da lingua Italiana*

⁶⁷ Alberti, *Della Famiglia*, III, pref., 29-30: “ora, perché la masserizia si dice essere utilissima a ben godere le ricchezze, in questo terzo libro troverai descritto un padre di famiglia, el quale credo ti sarà non fastidioso leggere; ché sentirai lo stile suo nudo, semplice, e in quale tu possa comprendere ch'io volli provare quanto i' potessi imitare quel greco dolcissimo e suavissimo scrittore Senofonte.” Note-se que até a palavra “economia” é traduzida por uma palavra toscana, mostrando que essa língua tem um termo próprio.

No início do *De Finibus* (Do sumo bem e do sumo mal), Cícero escreve uma defesa da língua latina. No proêmio do livro III, Alberti imita os argumentos e figuras usados por Cícero.

Antes de começar a tratar da filosofia, Cícero justifica a escrita dela em latim, pois “haverá alguns, instruídos nas letras gregas e depreciadores das latinas, que julgarão preferível ocupar o tempo com ler os gregos.”⁶⁸

Cícero se admira de que tais eruditos não leiam coisas mais sérias em latim, enquanto lêem as fábulas latinas traduzidas do grego ao pé da letra. O autor comprova, através da figura do confronto de *contrários*, que a poesia latina é tão agradável quanto a grega e, por fim, questiona:

Se lemos na nossa língua aquela cena que assim principia: “Quem dera que do bosque...”, e nos agrada não menos que em grego, por que não nos hão de agradar em latim os preceitos que Platão ministrou sobre o bem e a felicidade da vida? E, se escolhemos entre as opiniões alheias as que melhores nos parecem, e lhes aplicamos o nosso próprio juízo e o nosso próprio modo de escrever, por que se hão de antepor as sentenças dos gregos a estas outras que tão esplendidamente estão ditas e não são traduzidas do grego?⁶⁹

A filosofia latina não é inferior à grega, pois ambas tratam de pensamentos, *sententiae*, para viver bem. Nem a língua latina é rude e desprovida de recursos para fazer discursos elegantes, pois polida pelos doutos:

Não é esta a ocasião de prová-lo, mas creio, e muitas vezes o defendi, que a língua latina não só não é pobre, como a considera o vulgo, senão que é mais rica que a grega. Sim, porque quando nos faltou, não digo a nós, mas aos bons oradores e poetas, e pelo menos depois que tivemos a quem imitar, qualquer ornato ou elegante elocução?⁷⁰

Usando a figura do *ocultamento*, Cícero afirma que o latim não é pobre e tem ornamentos para os discursos, pois seus doutos já escreveram os exemplos que poliram a língua. Em sentido análogo, Alberti exorta os toscanos a escreverem para servirem de exemplo aos futuros escritores.

Cícero também afirma que escreve em latim para ser útil:

⁶⁸ Cícero, *Do sumo bem e do sumo mal*, I, 1. Todas as traduções desse texto são de Carlos Ancêde Nougé.

⁶⁹ Cícero, *Do sumo bem e do sumo mal*, I, 2

⁷⁰ Cícero, *Do sumo bem e do sumo mal*, I, 3.

Devo trabalhar quanto possa para que com o meu estudo e diligência se tornem mais doutos os meus concidadãos, e não disputar com os que preferem ler em grego (se é que o fazem verdadeiramente e não o fingem), e servir os que querem valer-se das letras tanto em grego como em latim ou que, tendo-as já na sua, não lhes importa grandemente as que estejam nas outras.⁷¹

A escrita em latim torna os concidadãos doutos e o texto grego desnecessário, pois o substitui por emulá-lo. Pouco importam para o concidadão de Cícero as obras gregas se elas já existem em latim. Transpondo isso ao *Da Pintura*, pode-se supor que uma redação torna a outra desnecessária, porque o leitor toscano não precisa ler a redação latina para ter acesso ao texto.

⁷¹ Cícero, *Do sumo bem e do sumo mal*, I, 4.

Capítulo II

Neste capítulo analisaremos em que gênero o *Da Pintura* foi escrito e quais as suas características discursivas.

2.1 – Discurso

A primeira frase do livro I explica o que é o *Da Pintura* ao caracterizá-lo como discurso e comentários:

Ao escrevermos sobre a pintura em brevíssimos comentários, para que nosso discurso seja bem claro, tomaremos, primeiramente, dos matemáticos o que parecer pertinente à coisa. (L.§1)

“Discurso” (*oratio, nostro dire*) é uma palavra genérica para fala, mas também designa a fala própria do orador. No *Orator*, Cícero distingue o discurso filosófico do oratório:

Embora alguns filósofos sejam ornados na fala (...), o discurso deles não tem nem os nervos nem os espinhos oratórios e forenses. Eles falam com os doutos preferindo sedar-lhes as almas a incitá-las; falam desse modo sobre coisas calmas e pouco turbulentas por causa do ensino e não da cativação (...) Portanto, não é difícil distinguir esse gênero da eloquência que tratamos. Pois o discurso dos filósofos é tenro e confortável⁷²; não tem pensamentos nem palavras preparadas para os populares, nem é vinculado aos ritmos, mas é espalhado mais livremente; não tem nada de irado, invejoso, atroz, miserável e astuto; é como uma casta, respeitosa e incorrupta virgem. Assim, chama-se mais uma conversa (*sermo*) do que um discurso (*oratio*). Pois, apesar de toda fala (*locutio*) ser um discurso, só a fala de um orador é designada propriamente com esse nome.⁷³

⁷² *Umbratilis* é aquilo que está à sombra e, por isso, ocioso, como na nossa expressão “sombra e água fresca”. Também é usado para os discursos proferidos à sombra nas escolas.

⁷³ Cícero, *Orator*, 62-4: “Quamquam enim et philosophi quidam ornate locuti sunt (...) tamen horum oratio neque nervos neque aculeos oratorios ac forensis habet. loquuntur cum doctis, quorum sedare animos malunt quam incitare, et de rebus placatis ac minime turbulentis docendi causa non capiendi loquuntur, (...) Ergo ab hoc genere non difficile est hanc eloquentiam, de qua nunc agitur, secernere. mollis est enim oratio philosophorum et umbratilis nec sententiis nec verbis instructa popularibus nec vincita numeris sed soluta liberius; nihil iratum habet nihil invidum nihil atrox nihil miserabile nihil astutum; casta verecunda virgo incorrupta quodam modo. itaque sermo potius quam oratio dicitur. Quamquam enim omnis locutio oratio est, tamen unius oratoris locutio hoc proprio signata nomine est.” Trad. nossa do latim.

Cícero elenca vários filósofos eloquentes. Teofrasto, por exemplo, “ganhou esse nome pela sua divindade ao falar”⁷⁴. Mas a eloquência dos filósofos é diferente da dos oradores: as maiores disputas filosóficas não chegam aos pés da turbulência dos debates políticos, pois aquelas disputas se dão entre doutos, enquanto esses debates envolvem as questões públicas.

Alberti emprega *oratio* em um sentido mais amplo, próximo ao discurso dos filósofos referidos por Cícero. Pois seu discurso é ornado e eloquente, mas não trata de coisas turbulentas. A passagem mais turbulenta do livro I está no §22, quando Alberti troca espinhos com seus objetores. Embora seja um discurso de ensino, existem algumas passagens cativantes, como os elogios da pintura e dos pintores presentes no livro II.

2.2 – Comentário

Trata-se também de um discurso em comentários, ou seja, escrito nesse gênero para tornar o discurso claro. “Comentário” é, em sentido geral, uma anotação de algo que deve ser lembrado, como os registros públicos e os cadernos de anotação dos estudantes.⁷⁵ Entre os usos específicos, comentário significa “coleção, acumulação de coisas, lugares e palavras feitas para firmar e aumentar a memória, ou seja, o conhecimento”, “exposição de doutrina ou arte” e “interpretação de escritos”⁷⁶. Alberti emprega “comentários” nos dois primeiros sentidos, pois o *Da Pintura* é tanto uma exposição da arte quanto uma coleção de coisas úteis à arte, como as noções matemáticas e óticas.

⁷⁴ Cícero, *Orator*, 62: “Theophrastus divinitate loquendi nomen invenit.”

O nome de Teofrasto significa de fala divina. Cf. Diógenes Laércio, *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, V, 38: “Seu verdadeiro nome era Tírtamos, porém Aristóteles mudou-o para Teôfrastos por causa de sua elocução graciosa.”

⁷⁵ Para o uso desse termo na ‘idade média’, Cf. Copeland, *Gloss and Commentary*.

Para o uso do mesmo nos *Comentários* de Lorenzo Ghiberti, obra contemporânea ao *Da Pintura*, Cf. Bagolin, *Dos Comentários de Lorenzo Ghiberti: análise e tradução*, p.15-20.

⁷⁶ Thesaurus Linguae Latinae, v.3, p.1857-60: I,B: “collectio, congestio rerum locorum verborum ad memoriam sive scientiam firmandam augendam facta”. II: “doctrinae vel artis expositio”. II, B: “interpretatio scriptorum”. Tradução nossa do latim.

Para outra definição geral: Cf. Lexicon Totius Latinitatis, v.1, p.707: “Chama-se *Comentário* o livro no qual as coisas são transcritas no benefício da memória contínua e diligentemente, ainda que com simplicidade e sem ornamentos, com brevidade e quase que só com o principal. (Commentarius dicitur liber, in quo res continuate et diligenter, simpliciter tamen et sine ornamentis, breviter et quase per capita describuntur, memoriae gratia.)

Etimologicamente, “comentário” vem de mente e se relaciona com a memória, pois é uma anotação para manter algo na mente. Segundo Isidoro de Sevilha (560-636), “chama-se comentário como que com a mente (*cum mente*). Pois são interpretações, como os comentários de direito e os comentários do Evangelho.”⁷⁷ Guilherme de Conches (c.1090-1154) propõe outra etimologia em seu comentário às *Instituições gramaticais* de Prisciano, conhecido como *Promissimus*:

Chama-se *commentarius* ou *commentum*⁷⁸ o livro que contém o pensamento (*sententia*) e não a exposição das letras; glosa, por sua vez, o que contém o pensamento (*sententia*) e a exposição das letras e se chama glosa como que *glossa* [palavra estrangeira que precisa de explicação], porque expõe plenamente a letra, como se fosse a língua do mestre. (...) Chama-se “comentarius” de “comminiscor”, que é reconduzir muitas coisas simultaneamente para a memória, de onde se chama comentário (*commentum*) a coleção de muitas coisas reconduzidas a uma pelo engenho e estudo. Segundo alguns, *comminiscor* é inventar falsamente, mas não é nada disso.⁷⁹

Embora Guilherme de Conches atribua ao comentário o sentido específico de interpretação de uma obra, ele também o entende no sentido geral de livro na sua *Glosa sobre Platão*:

Como diz Prisciano nos *Pré-exercícios* dos meninos, *comminisci* é colecionar em um [livro] as coisas obtidas na mente pelo estudo ou doutrina. De onde se chama comentário (*commentum*) a coleção em um [livro] de muitas coisas obtidas na mente pelo estudo ou doutrina. E embora, segundo essa definição, qualquer livro possa ser chamado comentário (*commentum*), mesmo assim hoje só chamamos comentário os livros expositores de outros.⁸⁰

⁷⁷ Isidoro de Sevilha, *Etimologias*, VI, 8: “Commentaria dicta, quasi cum mente. Sunt enim interpretationes, ut commenta iuris, commenta Evangelii.” Trad. nossa do latim.

⁷⁸ Embora Guilherme de Conches use *commentarius* e *commentum* indistintamente, Rita Copeland afirma que *commentarius* é um termo do latim clássico, enquanto *commentum* é mais frequente no latim medieval. Cf. Rita Copeland, *Gloss and Commentary*, p. 171.

⁷⁹ Guilherme de Conches, Apud Rita Copeland, *Gloss and Commentary*, 172: “Commentarius vel commentum dicitur liber continens sententiam et non littere expositionem, glosa vero continens sententiam et littere expositionem, et dicitur glosa quasi glossa, quia litteram plenarie exponit sicut lingua magistri (...) Dicitur autem “commentarius” a “comminiscor” quod est multa simul ad memoriam reducere et inde commentum collectio plurium ingenio et studio in unum reductorum. “Comminiscor” secundum quosdam est false invenire, sed nichil est.” Tradução nossa do latim.

⁸⁰ Guilherme de Conches, Apud Rita Copeland, *Gloss and Commentary*, 172: “Ut ait Priscianus in Preexercitaminibus puerorum, comminisci est plura, studio vel doctrina in mente habita, in unum colligere. Unde commentum dicitur plurium studio vel doctrina in mente habitum in unum collectio. Et quamvis, secundum hanc diffinitionem, commentum possit dici quislibet liber, tamen non hodie vocamus commentum nisi alterius libri expositoryum.” Tradução nossa do latim.

Nessa definição, qualquer livro com uma coleção de pensamentos, próprios ou de outros, é um comentário. Assim, o comentário é o lugar para o qual se reconduzem as explicações sobre alguma coisa, reduzindo-as para a memória através do estudo e do engenho.

Na redação latina do *Da Pintura*, há dez ocorrências de “comentário” e seus correlatos. Sete delas se referem ao modo de discursar e seis destas vinculam o comentário à brevidade do discurso.⁸¹

Entre as que não se referem ao seu discurso: no §26, “conta Laércio Diógenes que Demétrio fez comentários sobre pintura”⁸², Alberti usa esse termo no sentido geral de livro.⁸³ No §61, ele usa o verbo comentar com sentido de pensar a história que será pintada; no mesmo parágrafo ele usa a expressão “comentários privados” para se referir a uma espécie de esboço ou anotação desenhada que serve de guia para a pintura.⁸⁴

No que se refere ao discurso, “comentários” indica um gênero de discurso, pois ele discorre sobre as matérias “somente o que a brevidade do comentário postula” (L.§8). Ou seja, o gênero de escrita postula a brevidade.

Alguns autores chamam a obra de Alberti de *Comentários Da Pintura*, reconhecendo a importância dessa palavra na caracterização do discurso.⁸⁵ Romano Alberti, pintor do séc. XVI, recolheu alguns discursos recitados na *Academia de desenho de San Luca* durante a direção de Federico Zuccari:

Leon Battista Alberti diz, nos comentários de sua Pintura, que ela consiste em circunscrição, composição e recepção de lumes; mas essa [pintura] não é ao nosso gosto, nem é

⁸¹ Na redação toscana Alberti usa a palavra comentário (ora grafando *commentari* ora *comentari*) nos §1, §21, §23, §26 §51 e §61. Na redação latina Alberti usa a palavra comentário e suas correlatas nos §1, §6, §8, §21 (*commentandi*, de comentar), §23, §26 (*commentatum*, comentado), §51, §61 (*commentabimur*, comentaremos) e §63.

⁸² §26. Trad. de Antonio Mendonça.

⁸³ Cf. Diógenes Laércio, *Vidas e Doutrinas dos Filósofos ilustres*, V, 83: Existiram vinte personagens importantes com o nome Demétrio: (...) um escritor cognominado “Gráfico”, claro nas narrações, e também pintor.” Diógenes Laércio não deixa claro se esse Demétrio escreveu sobre pintura. Lembre-se que há um pintor chamado Demétrio censurado por Alberti no §55 por fazer as coisas mais semelhantes do que belas, mas não sabemos se é o mesmo Demétrio que fez comentários.

Talvez Alberti tenha confundido Demétrio com Demócrito, que, segundo Diógenes Laércio e Vitruvius, escreveu comentários *Da Pintura*. Cf. Diógenes Laércio, *Vidas e Doutrinas dos Filósofos ilustres*, IX, 48 ; Cf. Vitruvius, *Da Arquitetura*, VII, pref. 11.

⁸⁴ Cf. §61 : “E para que tenhamos isso mais certo, ajudará dividir os módulos nos paralelos, para que todas as coisas desenhadas, por exemplo, a partir dos comentários privados, sejam colocadas em seus lugares na obra para o público.” (Quove id certius teneamus, modulos in parallelis dividere iuvabit, ut in publico opere cuncta, veluti ex privatis commentariis ducta, suis sedibus collocentur.)

⁸⁵ Anicio Bonucci, em 1847, chama o *Da Pintura* de comentários.

uma boa declaração, nem definição (...) assim como o restante do que ele diz nos seus comentários [não é bom] para ensinar e dominar alguns nessa referida profissão, como ele promete.⁸⁶

Nessa passagem, Romano reconhece o comentário como um gênero de discurso voltado ao ensino. Na época de Leon Battista Alberti não existiam preceptivas para comentários. Entretanto, pode-se compreender algumas de suas características através dos textos escritos nesse gênero e dos que dele tratam.

2.2.1 – Cícero

Júlio César escreveu dois comentários nos quais narra a história da guerra civil e da guerra da Gália. Cícero elogia tais comentários em seu *Brutus*, que historia os oradores e, assim, o que há de louvável e vituperável neles.

Brutus: Os discursos dele, sem dúvida, são por mim aprovados com veemência. Ora, li muitos e também os *Comentários* que ele escreveu sobre os seus feitos.

Cícero: Sem dúvida, devem mesmo ser aprovados – respondi – pois são nus, diretos e belos, com todo ornamento do discurso como uma veste despida. Mas ao mesmo tempo em que ele quis deixar preparadas as coisas de onde partiriam aqueles que quisessem escrever história, ele possivelmente fez um favor aos ineptos que desejaram enfeitá-las com ornamentação exagerada e, certamente, dissuadiu os homens sãos de escrever. Pois não há nada mais doce na história do que a pura e ilustre brevidade⁸⁷

⁸⁶ Romano Alberti, *Origine e Progresso dell'Accademia Del Disegno*, p.24-5: “Leon Battista Alberti, dice nelli commentarii della sua Pittura, Che Ella consiste in circonscrittione, compositione, e ricevimento di lume; Ma questa non è à gusto nostro, ne à sufficienza, ne buona dichiaratione, ne diffinitione, per quanto noi intendiamo à conclusione di Pittura, à daria à conoscere, e diffinir-la com'egli pressuppone; si come ancora, Il remanente, & quanto dice ne i suoi commentarii, per insegnare, & ammaestrare alcuni, si come egli promette in detta professione” Trad. nossa do italiano.

⁸⁷ Cícero, *Brutus*, LXXV, 262: “Tum Brutus: orationes quidem eius mihi vehementer probantur. compluris autem legi; atque etiam commentarios quosdam scripsit rerum suarum. Valde quidem, inquam, probandos; nudi enim sunt, recti et venusti, omni ornatu orationis tamquam veste detracta. Sed dum voluit alios habere parata, unde sumerent qui vellent scribere historiam, ineptis gratum fortasse fecit, qui illa volent calamistris inurere, sanos quidem homines a scribendo deterruit; nihil est enim in historia pura et inlustri brevitate dulcius.” Trad. nossa do latim.

A expressão usada por Cícero para a ornamentação exagerada se refere a uma maneira de frisar os cabelos com um metal aquecido, o calamistro, deixando-os excessivamente ornamentados.

Os comentários de César são nus, diretos e belos. Nu é o discurso simples que se apresenta sem roupas, ou seja, sem ornamentos⁸⁸; direto é aquele que é breve e discursiva sem rodeios; e a beleza dos comentários está nessas duas características, pois o ornamento da história é aqui a brevidade e a clareza.

Cícero também usa a palavra “comentários” em uma fala de Antônio no *Do Orador*:

Na verdade, entrarei nesse assunto que desejais com bastante audácia, porque espero que me aconteça nesta discussão o mesmo que costuma acontecer quando discurso: não se espera qualquer ornamento em minha fala. E não vou tratar de uma arte, a qual nunca estudei, mas de minha prática [*consuetudo*]. As próprias observações que reuni em meu comentário são dessa natureza, não tendo sido ensinadas a mim por alguma teoria [*doctrina*], mas tratadas no uso e nas causas⁸⁹

O comentário de Antônio é uma exposição sem ornamentos voltada para o ensino. Ele recolheu essas coisas de seus costumes e usos sem recorrer à arte, nem as aprendeu pela doutrina. Nesse sentido, o comentário não é a arte, isso é, “o preceito que dá método e sistematização ao discurso”⁹⁰, mas um discurso que ensina coisas relativas à arte.

Embora muito distantes de Cícero e de Alberti, alguns autores da sofística imperial, como Siriano Filoxeno, discutem a relação entre o comentário e a arte:

Assim, nem sempre a matéria da retórica está disposta no gênero da arte, isto é, num conjunto de definições sistemático. Os comentários e prolegômenos, por exemplo, não são um conjunto de definição, mas sim ampliações que ensinam e fazem parte da arte retórica.

Os comentários, prolegômenos ou prefácios, tratam das origens da retórica, dos precursores, dos detratores e equivocados, da relação com matérias filosóficas, do elenco de exemplos declamatórios, da apresentação de *vidas*, entre outros fins.⁹¹

⁸⁸ No Proêmio do livro III do *Da Família*, Alberti fala que seu livro é nu e simples, equiparando os dois termos. Cf. Alberti, *Da Família*, III, pref., 29-30.

⁸⁹ Cícero, *Do Orador*, I, 208: “verum hoc ingredi ad ea, quae vultis, audacius, quod idem mihi spero usu esse venturum in hac disputatione, quod in dicendo solet, ut nulla exspectetur ornata oratio: neque enim sum de arte dicturus, quam numquam didici, sed de mea consuetudine; ipsaque illa, quae in commentarium meum rettuli, sunt eius modi, non aliqua mihi doctrina tradita, sed in rerum usu causisque tractata”

Trad. de Adriano Scatolin presente na tese *A Invenção no De Oratore*.

⁹⁰ Retórica a Herênio, I, 3

⁹¹ Jorge Sallum, *Sobre sofística e filosofia no platônico Siriano Filoxeno, o ‘isocrático’* p.118

2.2.2 – Aulo Gélío

No prefácio das *Noites Áticas*, Aulo Gélío discorre sobre o que é seu texto e o coloca no gênero dos comentários, elencando títulos de diversos livros nesse gênero, como o *Das Musas*, o *Corno de Amalteia*, os *Problemas*, a *História Natural* e as *Epístolas Morais*. Algumas obras com esses nomes sobreviveram, como a *História Natural* de Plínio, o Velho, e as *Epístolas Morais* de Sêneca e muitas outras são citadas por Diógenes Laércio em suas *Vidas*, como o *Corno da Amalteia* de Demócrito.⁹² Segundo Aulo Gélío, os livros com tais títulos são coleções de coisas memoráveis e seus autores “procuraram bem uma variada e misturada e quase confusa erudição”⁹³

Aulo Gélío descreve como fez seus comentários:

Quanto aos assuntos, porém, usamos a mesma ordem fortuita que antes havíamos praticado na coleta. Pois assim que um livro qualquer em mãos eu tinha pego, ou grego ou latino, ou tinha ouvido algo digno de ser lembrado, assim o que me aprouvera, do tipo que fosse e em qualquer circunstância, indistinta e promiscuamente, eu o anotava e mo guardava oculto para subsídio da memória, como por assim dizer uma provisão literária, para que, quando tivesse chegado a necessidade ou do assunto ou da palavra, da qual o esquecimento de repente por acaso me tivesse alcançado, e não estivessem presentes os livros dos quais esses pontos eu havia tirado, desde então nos fosse coisa fácil de achar e tirar para fora.

Colocou-se portanto também nestes comentários a mesma variedade de assuntos que havia naquelas anotações primitivas que tínhamos feito brevemente, sem ordem, sem acabamento, a partir de ensinamentos e leituras diversas.⁹⁴

Seus comentários são uma coleção variada de coisas dignas de memória, feitas a partir de anotações de excertos e expostas brevemente, sem ordem (*indigeste*) e sem acabamento (*incondite*). As *Noites Áticas* são um conjunto de exposições breves sobre os mais diversos temas sem nenhuma ordenação expositiva. Por exemplo, o título do capítulo dois do livro cinco é “Sobre o cavalo do rei Alexandre, que foi denominado Bucéfalo” e o do capítulo seguinte é “Que causa e que início se diria ter tido Protágoras para dirigir-se aos estudos filosóficos”.

Aulo Gélío vitupera os outros escritores de comentários, porque eles são confusos ao recolher indiscriminadamente tudo que leram:

⁹² Cf. Diógenes Laércio, IX, 7, 46

⁹³ Aulo Gélío, *Noites Áticas*, Pref. 5. Todas as traduções são de José Seabra.

⁹⁴ Aulo Gélío, *Noites Áticas*, Pref. 2-3.

Pois que aqueles todos – e deles principalmente os gregos –, nas frequências de muitas e variadas leituras, tendo seguido só a abundância, ajuntavam os assuntos nos quais em qualquer circunstância tinham incidido, com linha branca como se diz, sem o cuidado de escolher; nessas leituras o ânimo sucumbirá de enfado e tédio antes que tenha descoberto um ou outro passo que seja ou ler pelo prazer, ou ter lido por cultura [cultui], ou ter recordado para a experiência [usui].⁹⁵

O excesso torna a obra tediosa e destrói seus propósitos, pois o leitor não obterá nenhum prazer, cultura, ou uso. Para evitar isso, Aulo Gélcio elegeu os excertos das coisas que leu e acolheu em sua obra uma parcela módica e “só aquelas que ou por um fácil e rápido compêndio conduzissem intelectos dispostos e expeditos para o desejo de honesta erudição e para a contemplação de artes úteis, ou livrassem de vergonhoso e grosseiro desconhecimento de assuntos e de palavras os homens ocupados por outras já atividades da vida.”⁹⁶ Assim, Aulo Gélcio seleciona os excertos de acordo com a sua capacidade de conduzir os intelectos para a erudição, evitando o excesso pedante que só serve para ostentar o engenho do autor.

Essas passagens do prefácio dão algumas características do comentário que, diferentemente de Cícero, já é tratado aqui como gênero. Em suma, o comentário é uma exposição ou uma coleção de exposições sem acabamentos voltadas para o ensino, feitas a partir de outros autores.

2.2.3 – Vitruvius

No prefácio do livro VII *Da Arquitetura*, Vitruvius discorre sobre a suas fontes, pois seus preceitos são recolhidos de vários comentários. O comentário é o livro que transmite à posteridade e à memória as *cogitata*, um sinônimo de *doxai*, as coisas pensadas, as opiniões e os pensamentos dos autores.⁹⁷

Sábria e utilmente procuraram os nossos maiores, através de escritos[comentários], transmitir os seus conhecimentos[*cogitata*] às gerações futuras, a fim de que não se perdessem, mas chegassem, no decorrer dos tempos, à máxima sutileza do entendimento[*doctrina*], sendo publicados em livros e progressivamente enriquecidos em cada época. A eles devem ser

⁹⁵ Aulo Gélcio, *Noites Áticas*, pref., 11

⁹⁶ Aulo Gélcio, *Noites Áticas*, pref., 12

⁹⁷ Cf. Vitruvius, *De L'architecture*, VII, p.47

prestados não poucos, mas muitíssimos agradecimentos, porque não deixaram passar egoisticamente [*invidiose*] em silêncio os seus conhecimentos, em todos os campos, mas procuraram transmiti-los [trazendo à memória] por escrito.⁹⁸

“Comentário” é o instrumento da transmissão de conhecimentos, que, gradualmente acumulados, contribuem para a sutileza da doutrina. Nada dos predecessores seria conhecido “se os antepassados não tivessem exposto essas coisas em comentários para a posteridade com a preparação de preceitos para a memória de todos.”⁹⁹

Vitrúvio elenca entre tais preceitos os acontecimentos de Tróia, os pensamentos dos físicos sobre a natureza, as decisões dos filósofos sobre como agir e os feitos dos reis. Não é possível determinar se comentário se refere às próprias obras em um sentido geral de livro, como a *Iliada*, ou se ele se refere às coleções de preceitos como doxografias dessas personagens, como em *Noites Áticas*¹⁰⁰.

Entre as fontes de Vitrúvio há diversos comentários. Aqui, “comentário” significa a exposição da doutrina de uma arte, como os comentários de pintura e de arquitetura. Segundo o aparato da edição *Belles Lettres*:

Commentarium não designa só uma coleção de notas breves, uma espécie de memorando do arquiteto, mas também um balanço escrito, suscetível de prestar serviço aos sucessores e passar à posteridade. A tradição dos comentários ressalta tanto dos bens de domínio técnico (arquitetura e mecânica) quanto dos de domínio estético (pintura e escultura) e político (os esboços de discurso, os *Comentários* de César...).¹⁰¹

Embora Vitrúvio use comentários para escrever sua obra, ela não é um comentário, pois “a partir desses comentários, dirigi a mente para as coisas mais úteis à

⁹⁸ Vitrúvio, *Tratado de Arquitetura*, VII, pref. 1: “Majores cum sapienter tum etiam utiliter instituerunt, per commentariorum relationes cogitata tradere posteris, ut ea non interirent, sed singulis aetatibus crescentia voluminibus edita gradatim pervenirent vetustatibus ad summam doctrinarum subtilitatem. itaque non mediocres sed infinitae sunt his agenda gratiae, quod non invidiose silentes praetermiserunt, sed omnium generum sensus conscriptionibus memoriae tradendos curaverunt.” Salvo indicação contrária, todas as traduções de Vitrúvio são de Justino Maciel. Anotamos em colchetes algumas adições nossas.

⁹⁹ Vitrúvio, *Tratado de Arquitetura*, VII, pref. 2: “nisi majores praeceptorum comparationibus omnium memoriae ad posteritatem commentariis extulissent.” Trad. nossa do latim.

¹⁰⁰ Embora a obra de Aulo Gélcio seja posterior à de Vitrúvio, Aulo Gélcio atesta que existiram inúmeras obras do mesmo gênero.

¹⁰¹ Vitrúvio, *De L'Architecture*, VII, p.48

nossa matéria, as quais, depois de recolhidas, reuni em um corpo.”¹⁰² Os comentários são as fontes de Vitruvius, porque eles trazem as doutrinas das diversas artes que ele trata em seu *corpus* de arquitetura. Há uma passagem no *Da Arquitetura* sobre a relação do autor com as doutrinas anteriores:

Porém, eu, ó César, não publico esta obra interpondo o meu nome em detrimento dos méritos alheios nem quis fazer aprovar-me por ela vituperando as idéias de quem quer que seja, antes presto as maiores homenagens a todos os escritores, porque prepararam abundantes dados, reunidos através dos tempos, em todos os campos, com sagacidade e brilhante engenho, a partir dos quais nós, como que bebendo em fontes, e levados a teses próprias mais fecundas e expeditas, encontramos a possibilidade de escrever e, confiando em tão importantes autores, procuramos ponderar novas instituições.¹⁰³

O *corpus* vitruviano ousa uma nova instrução para o arquiteto, escrita a partir dos comentários, recolhendo neles as coisas que servem ao propósito do arquiteto. Pode-se supor que Vitruvius nomeou sua obra *corpus* para distingui-la dos comentários, pois eles tratam as coisas sem ordem, enquanto aquele é uma obra com unidade:

Tendo reparado, ó Imperador, que muitos deixaram dispersos preceitos e livros de comentários sobre a arquitetura, como partículas não ordenadas e apenas principiadas, julguei que seria digno e utilíssimo ordenar antes de mais nada o *corpus* dessa disciplina segundo uma metodologia equilibrada e expor pormenorizadamente em cada um dos livros as características de cada um dos temas.¹⁰⁴

¹⁰² Vitruvius, *Tratado de Arquitetura*, VII, pref. 14: “quorum ex commentariis, quae utilia esse his rebus animadverti, collecta in unum coegi corpus” Trad. nossa do latim.

Sobre a noção de *corpus*: Cf. Vitruvius, *De L'Architecture*, VII, p.58: “*Corpus*: Consiste em redigir uma suma rigorosamente organizada que não é uma compilação ou um catálogo de descrições de edifícios isolados, como fizeram os predecessores, mas uma síntese dos conhecimentos adquiridos e até então esparsos, cuja concepção está ligada à idéia de unidade dos conhecimentos e de uma cultura ‘enciclopédica’ (...) Isso implica coerência, exaustividade, definições, classificações e subdivisões.”

¹⁰³ Vitruvius, *Tratado de Arquitetura*, VII, pref. 10: “Ego vero, Caesar, neque alienis indicibus mutatis interposito nomine meo id profero corpus neque ullius cogitata vituperans institui ex eo me adprobare, sed omnibus scriptoribus infinitas ago gratias, quod egregiis ingeniorum sollertiis ex aevo conlatis abundantes alius alio genere copias praeparaverunt, unde nos uti fontibus haurientes aquam et ad propria proposita traducentes facundiores et expeditiores habemus ad scribendum facultates talibusque confidentes auctoribus audemus institutiones novas comparare.” Outra possível tradução da passagem final é: confiando em tais autores, ousamos preparar novas instituições.

¹⁰⁴ Vitruvius, *Tratado de Arquitetura*, IV, pref. 1: “Cum animadvertissem, imperator, plures de architectura praecepta voluminaque commentariorum non ordinata sed incepta uti particulas errabundas reliquisset, dignam et utilissimam rem putavi tantae disciplinae corpus ad perfectam ordinationem perducere et praescriptas in singulis voluminibus singulorum generum qualitates explicare.”

2.3 – Comentários *Da Pintura*

Alberti leu esses autores e os toma como modelos de comentários sem, entretanto, reduzir-se a eles. A brevidade é a única característica dos comentários elencada por Alberti, “pois será suficiente para estes comentários ter mostrado sucintamente o que for muito necessário à matéria.” (L.§6) Tudo que não é necessário à matéria atrapalha, porque desvia o leitor do ensino. O autor da *Retórica a Herênio* afirma que, para ser breve, “é preferível deixar de lado não só o que atrapalha, mas também aquilo que, mesmo não atrapalhando, em nada ajuda.”¹⁰⁵ Preceito semelhante se encontra em Horácio:

Seja breve tudo aquilo que prescreveres, para que os ânimos dóceis e fiéis rapidamente compreendam e guardem os ditos. Todo supérfluo emana de um coração cheio.¹⁰⁶

Como os comentários de César, o *Da Pintura* é breve, direto e nu de ornamentos para ser fácil de entender e reter na memória. Além disso, Alberti é breve ao deixar as coisas como que preparadas para serem elaboradas; assim, quem quiser escrever sobre pintura tem de onde partir. Como vimos no capítulo I, Alberti se coloca como o primeiro a escrever sobre a pintura, abrindo o caminho para os futuros escritores. Seu *Da Pintura* não é extenso e acabado, pois a natureza “impôs a lei segundo a qual arte alguma existe que não tenha tido seus inícios em coisas erradas. Nada se encontra ao tempo nascido e perfeito.” (§63)¹⁰⁷

A falta de ornamentos no *Da Pintura* e, em especial, no livro I poderia ser entendida como falta de eloquência de Alberti. Contra essa objeção, ele responde no §22:

¹⁰⁵ Falar mais do que convém confunde o leitor: Cf.: *Retórica a Herênio*, I, 14: “Conseguiremos narrar com brevidade se começarmos de onde é necessário e evitarmos retomar o assunto desde a mais remota origem; se narrarmos resumida e não detalhadamente; se prosseguirmos não até a última consequência, mas só até onde for preciso (...) E com certeza é preferível deixar de lado não só o que atrapalha, mas também aquilo que, mesmo não atrapalhando, em nada ajuda.”

¹⁰⁶ Horácio, *Arte poética*, 335-6: “quidquid praecipies, esto brevis, ut cito dicta / percipiant animi dociles teneantque fideles: / omne supervacuum pleno de pectore manat.” Tradução de Mauri Furlan presente na dissertação *Ars traductoris: Questões de Leitura-Tradução da Ars poética de Horácio*.

¹⁰⁷ Trad. de Antonio Mendonça

Mas na verdade, elas mesmas, como foram recitadas por nós muito brevemente e sem nenhuma eloquência, possivelmente não são lidas sem fastio. Mas eu queria que nos dessem vênia, se, enquanto quis, sobretudo, ser entendido, providenciei para que nosso discurso fosse mais claro do que enfeitado e ornado. (L.§22)

Alberti pede licença para escrever sem ornamentos, pois o gênero do ensino exige a clareza obtida pela brevidade.¹⁰⁸ Quem o censurar por falta de eloquência será inepto, porque não terá compreendido a adequação de seus comentários ao gênero. Também será rude e pouco propenso à pintura, pois, “para os engenhos sutilíssimos e bem propensos à pintura, estas coisas, não importa como forem ditas, são, sem dúvida, facilimas e belíssimas.”(L.§22).

Além disso, a beleza do discurso de Alberti vem de sua utilidade para o ensino. Nas passagens sobre o ornamento, Quintiliano prescreve que “a verdadeira beleza nunca está separada da utilidade.”¹⁰⁹ Então, a brevidade e a clareza de Alberti são a um tempo, úteis e belíssimas.

Outra característica do comentário presente no *Da Pintura* envolve a relação da obra com as fontes. Tanto Aulo Gélcio como Vitruviuso falam do comentário como uma exposição que recolhe nas fontes aquilo que serve ao novo propósito, seja a doutrina da arquitetura ou a erudição. Alberti também recolhe em suas fontes apenas o necessário para o propósito da pintura, já que deixa de fora do seu texto muitas coisas que só serviriam para ostentar seu engenho.¹¹⁰

Talvez Alberti use “comentários” para se referir apenas ao livro I, visto que cinco das sete ocorrências deste termo estão neste livro. Nesse sentido, o livro I se aproxima da definição de comentário de Guilherme de Conches ao reduzir, reconduzindo coisas variadas a um lugar para subsidiar a memória através do estudo e do engenho. Não são recolhidas apenas coisas de outros autores, mas também as próprias descobertas, pois, assim como Vitruviuso, Alberti bebe nas fontes para ousar novas instituições. Por exemplo, a construção do pavimento em perspectiva é apresentada no §19 e §20 como aquilo que o autor faz ao pintar.

¹⁰⁸ Cf. *Retórica a Herênio*, I, 16: “se observarmos os preceitos sobre a brevidade, quanto mais breve for a narração, mais clara e fácil de entender.”

¹⁰⁹ Quintiliano, *Instituições Oratórias*, VIII, 3, 11: “Nunquam vera species ab utilitate dividitur”. Trad. nossa do latim.

¹¹⁰ Cf. L.§8: “Entretanto, passemos ao lado de outras coisas que teriam sido mais pertinentes para a ostentação do engenho do que para as coisas sobre as quais decidimos falar.”

Todavia, no começo do livro III, Alberti se refere a todo o *Da Pintura* como “comentários”:

Mas, como para instruir o perfeito pintor de modo que possa alcançar todos os louvores que contamos, ainda restam muitas coisas, as quais penso que não devem ser preteridas nesses comentários; contemo-las muito brevemente. (L§51)¹¹¹

Alberti dá um sentido próprio ao termo “comentários”, já que o *Da Pintura* contém muitas características que não aparecem nos comentários dos autores elencados, fazendo questão de mostrar que seu *Da Pintura* não é só uma coleção de excertos de outros no §26:

Mas não nos interessa muito saber quais foram os inventores da arte ou os primeiros pintores, uma vez que não estamos contando histórias à maneira de Plínio. Construamos, sim, uma nova arte da pintura, sobre a qual, pelo que sei, em nossa época nada se encontra escrito¹¹²

O *Da Pintura* apresenta uma doutrina da pintura, ensinando as regras da arte (§30-50), as origens dela (§26), dando os exemplos de invenção como a Calúnia e as três Graças (§53-4) e elencando os precursores da arte ao longo de toda a obra.

Como mostra Edward Wright, Alberti se aproxima da *Instituição Oratória* de Quintiliano na sua ‘estrutura’ e nos seus propósitos.¹¹³ Pode-se propor, então, que Alberti, como Quintiliano, fornece a instrução ao pintor desde seus rudimentos geométricos, passando por seus preceitos até os ofícios do pintor, ensinando como ele deve agir e fazer a obra. Nesse sentido, o comentário é mais do que uma redução das coisas úteis à pintura, contendo uma doutrina da pintura capaz de instruir o pintor perfeito, isso é, o pintor com uma educação completa e capaz de adquirir tantos louvores na pintura quanto os antigos.

¹¹¹ Sed cum ad perfectum pictorem instituendum ut omnes quas recensuimus laudes assequi possit, nonnulla etiam supersint, quae his commentariis minime praetereunda censeo, ea quam brevissime referamus.

¹¹² §26. Trad. de Antonio Mendonça.

¹¹³ Cf. Wright, *Alberti's De Pictura: It's literary structure and purpose*

2.4 – As fontes matemáticas e óticas de Alberti no livro I

Sabe-se que a principal fonte para as noções geométricas é os *Elementos* de Euclides. Alberti tinha uma cópia do texto de Campano de Novara (1220-1296) repleta com suas anotações.¹¹⁴ Essa tradução era a mais difundida dos *Elementos* desde o século XIII, mas esse texto é diferente das traduções modernas feitas diretamente do grego, porque “qualquer edição dos Elementos feita anteriormente a 1814 era baseada numa família de manuscritos cujo arquétipo era o texto dado à luz por Théon”¹¹⁵. Além disso, o texto de Campano da Novara tem diversas adições e explicações inexistentes no grego.

Segundo Stephen Wassell, as principais fontes matemáticas de Alberti nos *Ludi matematici* (Matemática Lúdica) são Vitruvius e Fibonacci em sua *De Practica Geometrie*, que são citados pelo nome. Além disso, ele pode ter consultado um *De Visu* de Grazia de' Castellani e um *Trattato di Geometria Practica* anônimo de um florentino do séc. XV.¹¹⁶ Não é absurdo transpor essas fontes para o *Da Pintura*, pois Alberti começou a escrever os *Ludi* em 1438, três anos após terminar a primeira redação do *Da Pintura*.

Sobre as fontes óticas, Ana Dionísio concluiu o seguinte em sua dissertação sobre a matemática no primeiro livro do *Da Pintura*:

De toda a exposição realizada constatamos que Alberti conheceria a Óptica de Euclides, talvez a de Ptolomeu e os trabalhos de Galeno, já os de Al-Hazem mesmo que não possuísse uma versão do original, poderia ter tido acesso a um dos tratados da Idade Média, o de Bacon, Vitélio ou Pecham. De facto, é por esta última hipótese que opta Alessandro Parronchi. Segundo este autor, um amigo de Brunelleschi, Paolo Toscanelli, vindo de Pádua em 1424, terá comprado em Florença uma cópia das *Questiones Super Perspectivam* de Blasius de Parma [Biagio Pelacani], e assim Brunelleschi terá tido acesso às teorias de Al-Hazem, Bacon e Pecham, e seria ele mesmo quem o faria chegar a Alberti. O mesmo autor acrescenta que estas teorias foram fundamentais para a demonstração realizada pelo arquitecto florentino. Esta sugestão parece-nos contraditória, uma vez que a experiência brunelleschiana foi realizada, como referimos, antes de

¹¹⁴ Cf. : Maraschio, *Aspetti del bilinguismo albertiano nel « De Pictura »*, p.202.

Recentemente dois estudiosos analisaram a cópia dos *Elementos* de Euclides que Alberti possuía e transcreveram as anotações e desenhos feitos por ele. Infelizmente não tivemos acesso a este texto. Cf.: Massalin, Paola e Mitrovic, Branko. 2008. Alberti and Euclid / L'Alberti ed Euclide. In: Albertiana, 9: 165–249.

¹¹⁵ Euclides, *Os Elementos*, Prefácio, p.26

¹¹⁶ Alberti, *The mathematical Works of Leon Battista Alberti*, p. 77-78.

1413 e portanto se Brunelleschi se dedicou ao estudo da óptica medieval para realizar a sua ilusão, teve que o fazer antes.¹¹⁷

Alberti também conheceu Toscanelli a quem dedicou seu primeiro livro dos *Intercenales* entre 1428 e 1434, ou seja, antes do *Da Pintura*.¹¹⁸ As obras referidas por Ana Dionísio podem ter sido conhecidas através de Toscanelli ou pelos estudos realizados por Alberti na Universidade de Bolonha.

Não é possível saber a quais textos Alberti teve acesso. A *Ótica* de Euclides circulava em três traduções ‘medievais’ e em diversos comentários.¹¹⁹ Graziella Vescovini mostra a semelhança de um comentário anônimo da *Ótica* com o *Da Pintura*:

Comentário anônimo da <i>Ótica</i>	Da Pintura §5
<p>Alguns filósofos propunham que os raios visuais saem do olho, os quais, como ajudantes dos lumes, atravessariam pelas superfícies do obstáculo e então, voltando pelas janelas dos olhos, representariam para a alma a cor, a grandeza, a forma e a figura da coisa vista e se esta [explicação], por ventura, não for verdade por causa da doutrina, finjamos que é assim não porque preferamos esta [explicação], mas porque através dela podemos raciocinar mais facilmente.¹²⁰</p>	<p>E começemos pela sentença dos filósofos, que afirmam que se medem as superfícies com alguns raios, quase que ajudantes da visão, os quais, por isso, eles chamam de visuais, porque através destes [raios] os simulacros das coisas são impressos no sentido. (...) Mas na verdade, não foi pequena a disputa entre os antigos se os raios saem da superfície ou do olho. Que essa disputa, certamente difícil e totalmente inútil para nós, seja deixada de lado.</p>

Alberti se aproxima do léxico desse comentário, já que também fala dos raios como ajudantes (*ministri*). Além disso, a postura de Alberti quanto às matérias óticas é semelhante à do comentador anônimo, pois ambos explicam as coisas, como opinião de outros, sem julgar a verdade dessa opinião.

¹¹⁷ Dionísio, A Matemática no primeiro livro *Della Pittura*, p.139

¹¹⁸ Cf. Alberti, *Intercenales*, XXV: “O primeiro *Intercenales* provavelmente foram escritos apressadamente entre 1428 (ano de conclusão dos estudos jurídicos) e 1434.”

¹¹⁹ Cf. Lindberg, *Theories of Vision from Al-kindī to Kepler*, p.210: “Existem ao menos três traduções diferentes da *Ótica*. A que circulava mais amplamente, intitulada *De Visu*, foi feita diretamente do grego. (...) A data da tradução parece ser do século XII. (...) As outras duas traduções da *Ótica* são do árabe para o latim.”

¹²⁰ Cf. Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale*, p.222: “Philosophorum nonnulli ab óculo rádios visuales exire ponebant qui quasi ministri luminis per obstaculi superficiem discurrerent et tandem per fenestras oculorum revertendo rei visae colorem quantitatem, formam et figuram animae repraesentarent quod et si forte verum non sit causa doctrinae tantum ita esse fingamus non quod de hoc velimus, sed ut per hoc facilius possumus ratiocinari”

Outra fonte indireta para a *Ótica* é a *De Practica Geometrie* de Fibonacci. Por exemplo, o método dos *Ludi* para medir a altura de uma torre com um espelho é semelhante à proposição dezenove da *Ótica*, mas, segundo Stephen Wassell, a fonte de Alberti para esse método está na obra de Fibonacci.¹²¹

Alberti também teve acesso a algum Al-Hazem, pois ele fala em certeza da visão, noção trabalhada por Al-Hazem e seus leitores como Bacon e Pecham. Sobre isso, comenta David Lindberg:

A descrição [de Alberti] da pirâmide visual claramente revela o conhecimento da tradição de perspectiva. Além disso, a referência de Alberti ao raio central da pirâmide visual como aquele pelo qual a certeza é alcançada só pode vir de Al-Hazem ou da tradição baconiana.¹²²

Entre esses autores, John Pecham teve a maior circulação em textos. Lindberg encontrou 19 manuscritos do *De Aspectibus* de Al-Hazem, 18 da *Perspectiva* de Witelo e espantosos 62 manuscritos da *Perspectiva Communis* de Pecham, revelando que essa obra “se tornou o livro padrão de ótica elementar na Idade Média tardia. (...) Aulas sobre a *Perspectiva Communis* foram incluídas no currículo de muitas universidades ao longo do séc. XIV até o séc. XVI”.¹²³

A referência de Alberti aos debates entre os autores sobre as questões de ótica, como “onde ocorre a visão?”, mostra que ele consultou diversas fontes óticas. Ele omite tais debates e reduz as explicações desses autores ao necessário, pois eles fogem ao propósito do *Da Pintura*. Nesse sentido, o comentário de Alberti se aproxima da definição de comentário de Guilherme de Conches, pois é uma “coleção de muitas coisas reconduzidas [e reduzidas] a uma pelo engenho e estudo.”¹²⁴

Kirsti Andersen resume o que Alberti recolhe de suas fontes óticas:

Da ótica, Alberti pegou a ideia de que um olho pode ser considerado como um ponto matemático e a ideia de que um ponto na frente do olho é percebido por uma linha reta, chamada

¹²¹ Cf. Alberti, *The Mathematical Works of Leon Battista Alberti*, p.87

¹²² Lindberg, *Theories of Vision from Al-Hazem to Kepler*, 152.

¹²³ John Pecham, *Perspectiva Communis*, p.29-30

¹²⁴ Guilherme de Conches, Apud Rita Copeland, *Gloss and Commentary*, 172.

raio visual, ligando o ponto ao olho. Ele também tomou o conceito de *pirâmide visual* – a noção de Euclides de cone visual que foi transformada em pirâmide visual durante a Idade Média.¹²⁵

Outras questões de ótica são tratadas rapidamente no *Da Pintura*. Por exemplo, Al-Hazem, Roger Bacon e John Pecham, discutem aspectos gnosiológicos da visão e sua capacidade para conhecer as coisas vistas. Nas suas “teorias da visão”¹²⁶ há um raio capaz de certificar a visão e garantir que as coisas são vistas corretamente. Diz Pecham:

Embora toda a pirâmide seja perpendicular sobre o centro do olho, isso é, do [humor] anterior glacial, ela não é perpendicular sobre todo o olho. De onde só aquela perpendicular chamada eixo, que não refrata, representa eficazmente as coisas; e os outros raios, quanto mais próximos do eixo, mais fortes e potentes são para representar.¹²⁷

Como o olho tem vários humores e cada um tem uma densidade diferente, os raios visuais se refratam quando passam pelo olho, perdendo sua força. Apenas o raio perpendicular não se refrata e tem força para representar eficazmente as coisas ou, na expressão de Bacon, dar certeza à visão.¹²⁸ As explicações sobre a força desse raio e a certificação da visão envolvem a fisiologia do olho, a pirâmide visual, a propagação dos raios, etc.

Alberti se resume a dizer que “apenas esse raio, o mais vigoroso e vivaz entre todos, faz com que nenhuma grandeza jamais pareça maior do que quando ele a fere.”(T.§8). Assim, ele traz o que é importante para a pintura, a capacidade de esse raio ver as coisas como elas são, mas sem explicar o porquê disso. As demais explicações são desnecessárias para a pintura, pois o pintor não precisa saber quantos humores tem o olho e que o raio visual se refrata nele.

Por muito tempo as fontes de ótica antigas e do séc. XIII foram menosprezadas, porque se acreditava que suas “teorias da visão” eram contraditórias com a construção

¹²⁵ Andersen, *The Geometry of an art*, 19.

Lindberg indica algumas relações de Alberti com os óticos, concluindo que ele toma o esqueleto matemático das teorias da visão medievais. Cf. Lindberg, *Theories of Vision from Al-kindī to Kepler*, 154.

¹²⁶ As noções óticas foram trabalhadas em obras das mais diversas naturezas, como livros de geometria, de medicina e de metafísica. A expressão “teorias da visão” é um termo genérico usado por Lindberg para tratar dessa diversidade.

¹²⁷ John Pecham, *Perspectiva Communis*, I, 38: “Licet enim tota pyramis sit perpendicularis super centrum oculi, id est anterioris glacialis, non tamen super totum oculum. Unde sola perpendicularis illa que axis dicitur, que non frangitur, rem efficaciter representat, et alli etiam radii quo ei sunt propinquiores eo fortiores et potentiores in representando.” Trad. nossa do latim.

¹²⁸ Cf. Roger Bacon, *Perspectiva*, I,6,2.

em perspectiva proposta no *Da Pintura*. Erwin Panofsky argumenta que a própria concepção de “espaço” dos antigos era incompatível com a construção em perspectiva.¹²⁹ Pois, segundo ele, é preciso conceber um espaço racional, infinito e homogêneo para fazer a construção em perspectiva, coisa que só foi feita no Renascimento.¹³⁰

Achados arqueológicos posteriores a Panofsky mostram que a perspectiva não era impossível na antiguidade. As pinturas da casa de Augusto no monte Palatino, do séc. I d.C., contêm projeções com ponto de fuga parcial. (Ilustrações 27-30) Embora sejam exemplos únicos de perspectiva antiga, essas pinturas invalidam o argumento de Panofsky. Porém, isso não significa que havia uma doutrina de pintura com uma sistematização da perspectiva, pois os textos antigos sobre isso são escassos.¹³¹

Euclides baseia sua ótica no assim chamado *axioma do ângulo*: “E que, a partir de um ângulo maior, aquilo que é visto aparece maior, a partir de um menor, menor, e a partir de ângulos de visão iguais, igual.”¹³² O ângulo com que algo é visto pelo olho determina a aparência de seu tamanho. Alberti apresenta a mesma regra no §6, “quanto mais agudo for o ângulo no olho, tanto mais breve a grandeza aparecerá” (L§6).

Panofsky considera esse axioma contraditório com a construção em perspectiva:

Enquanto projeção central sobre um plano, a construção inventada por Brunelleschi e aperfeiçoada pelos seus discípulos implicava que grandezas objetivamente iguais aparecessem como inversamente proporcionais às suas distâncias do observador. Se, por exemplo, duas linhas verticais iguais, a e b , são vistas às distâncias d e $2d$, respectivamente, b surgirá, na imagem em perspectiva, precisamente com metade do comprimento de a . Todavia, segundo a ótica clássica, as grandezas aparentes não são inversamente proporcionais às distâncias mas diretamente proporcionais aos ângulos visuais α e β , de tal maneira que (desde que β exceda $\alpha/2$) a grandeza aparente de β excederá $\alpha/2$. (Ilustração de texto 1)¹³³

¹²⁹ Cf. Panofsky, *Renascimento e Renascimentos na arte ocidental*, p.171: “Numa palavra, ao espaço pressuposto e presente na pintura helenística e romana faltam as duas qualidades que caracterizam o espaço pressuposto e presente na arte “moderna” até ao advento de Picasso: a continuidade (e, consequentemente, a mensurabilidade) e a infinidade.”

¹³⁰ Cf.: Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, p.28-9: “Para garantir um espaço totalmente racional — isso é, infinito, imutável e homogêneo — esta ‘perspectiva central’ faz duas suposições tácitas, embora essenciais: primeiro, que nós vemos com um único olho imóvel e, em segundo lugar, que a intersecção plana da pirâmide visual pode se passar como uma reprodução adequada de nossa imagem ótica.”

¹³¹ Kirsti Andersen discute as raízes antigas da perspectiva e como ela pode ter sido usada na pintura de cenografia. Cf. Kirsti Andersen, *The Geometry of an Art*, 723-730.

¹³² Euclides, *Ótica*, def. 4. Salvo exceção, todas as citações da *Ótica* seguem a tradução de Guilherme Rodrigues Neto presente no vol. 11, nº4 da *Scientia Studia*

¹³³ Panofsky, *Renascimento e Renascimentos na arte ocidental*, p.178

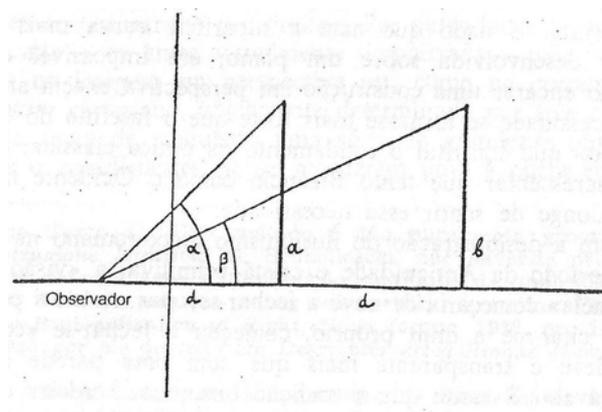


Ilustração de texto 1: Diferença entre o “Axioma do ângulo” e o “Axioma da distância”, segundo Panofsky¹³⁴

Segundo Panofsky, a proposição 8 da *Ótica*, “as grandezas iguais e paralelas igualmente distanciadas do olho não são vistas distanciadas proporcionalmente para os intervalos.”¹³⁵, é contraditória com a perspectiva, pois segundo ele, na pintura, as coisas são diminuídas proporcionalmente. Proporcional, para Euclides, é a relação entre duas razões; razão é a relação entre duas grandezas. Então, $\frac{2}{3}$ é uma razão e $\frac{2}{3} = \frac{4}{6}$, uma proporção.¹³⁶

No §19, Alberti afirma que o distanciamento das coisas pintadas deve seguir uma razão determinada pelo pintor: “nenhum douto negará que nenhuma coisa pintada pode parecer conforme às coisas verdadeiras a não ser quando elas se distanciam com uma determinada razão.”(L.§19)

Um exemplo dessa razão pode ser encontrado em algumas pinturas de Ambrogio Lorenzetti onde as coisas se distanciam segundo uma razão *superbipartiens*, estabelecendo uma diminuição proporcional. (Ilustrações 19-22) Assim, haveria, como defende Panofsky, uma contradição entre a *Ótica* e a pintura, pois uma tem um distanciamento proporcional, enquanto a outra não.

¹³⁴ Panofsky, *Renascimento e Renascimentos na arte ocidental*, p.180

¹³⁵ Euclides, *Ótica*, prop. 8. Trad. feita a partir da tradução italiana.

Na *Ótica B*, lê-se: “as grandezas iguais e paralelas igualmente distanciadas do olho não são vistas distanciadas proporcionalmente para as distâncias”

Na tradução de Guilherme Rodrigues Neto: “Magnitudes iguais e paralelas, desigualmente distantes do olho, não são vistas na razão [proportionaliter] de suas distâncias <a partir do olho>.”

¹³⁶ Cf. Euclides, *Elementos*, V, Def. 3,4 e 6. Cf. Glossário, **Ratio**

Entretanto, essa contradição desaparece se entendermos que a pintura e a ótica têm propósitos diferentes. Panofsky mistura esses propósitos quando diz:

Para garantir um espaço totalmente racional — isso é, infinito, imutável e homogêneo — esta ‘perspectiva central’ faz duas suposições tácitas, embora essenciais: primeiro, que nós vemos com um único olho imóvel e, em segundo lugar, que a intersecção plana da pirâmide visual pode se passar como uma reprodução adequada de nossa imagem ótica. De fato, essas duas premissas são abstrações um tanto ousadas da realidade, se por ‘realidade’ entendermos a verdadeira impressão ótica subjetiva.¹³⁷

A primeira premissa não é tácita em Alberti, pois ele a explicita ao falar da importância da distância e posição do centro para a certeza da visão (§8); para se ver corretamente a pintura, é preciso se manter imóvel nesse lugar, como faz o pintor ao rever sua pintura no §12. Sobre o olho, Alberti quase sempre fala dele no singular, se referindo a um olho.¹³⁸

A segunda premissa é uma hipótese de Panofsky, que pressupõe que a pintura reproduz as coisas como elas são vistas, representando a impressão visual de um sujeito que observa. Pode-se excluir o sujeito que observa da construção em perspectiva, porque a visão é concebida diferentemente: as coisas vistas e como são vistas independem de um sujeito que vê, pois, cumpridos os requisitos da visão, qualquer olho naquela posição verá as mesmas coisas.¹³⁹

Além do sujeito, a hipótese de Panofsky considera que a pintura é a reprodução de uma impressão visual, ou para simplificar, de alguma coisa vista.¹⁴⁰ Essa premissa

¹³⁷ Panofsky, *The perspective as Symbolic Form*, p.29

¹³⁸ Usar apenas um olho para tratar da visão não é uma novidade de Alberti, pois Galeno já faz isso. Cf. : Galeno, *Del Uso de las partes*, X, 12 : “Seja um círculo visto por um dos olhos enquanto o outro está fechado” Para a citação completa dessa passagem, Cf. notas da tradução do §5.

¹³⁹ Pode-se notar isso nas obras de perspectiva, onde, cumpridos os requisitos, a visão acontece. O único requisito que se refere a uma qualidade daquele que olha é a saúde do olho. Mas não se pode considerar isso uma qualidade subjetiva, pois qualquer olho saudável vê as mesmas coisas nas mesmas condições. Cf. Roger Bacon, *Perspectiva*, I, 10,1: “Portanto, deve-se saber que quando esses nove [requisitos] não passarem da temperança [moderação], isso é, quando não são excedentes ou faltantes, então acontece a visão certificada.” (Sciendum igitur quod quando hec novem non egrediuntur temperamentum, scilicet Nec excellunt Nec diminuuntur, tunc fit visus certificatus.). Trad. nossa do latim.

¹⁴⁰ Mesmo se a pintura fosse uma reprodução de uma impressão visual, ela não abarcaria a percepção do sujeito com todos os problemas da percepção. Cf. Brownson, *Euclid's Optics and its compatibility with linear perspective*, 189-90: “Produzir um arranjo de linhas em um plano para transmitir uma impressão particular para o olho que equivaleria a outra impressão apresentada por um mundo tridimensional é um problema que pode ser resolvido adequadamente pela geometria, pois ele só lida com os padrões apresentados ao olho. Exigir que esse arranjo do plano reproduza de algum modo o que o olho vê, com todas as dificuldades psicológicas e de percepção e as fantasias que isso sugere, é algo completamente

não se aplica à construção albertiana, desde o modo pelo qual Alberti e Euclides usam o axioma do ângulo:

A *Ótica* de Euclides “é dirigida ao estudo das aparências relativas de objetos individuais. Sua principal preocupação é a investigação de como nós vemos as coisas.”¹⁴¹ Ou seja, o ângulo no olho mede a grandeza aparente de um único objeto. No caso da proposição oito, dois objetos de tamanhos iguais parecem de outro tamanho com a distância, porque há alteração nos ângulos da visão. Pode-se notar isso na ilustração (Ilustração de texto 2) presente na *Ótica*: AB e GD são linhas paralelas com o mesmo tamanho. Sem entrar na demonstração¹⁴², a ilustração deixa claro que o ângulo $\angle TEZ$ é menor que $\angle TEL$; como a definição 4 nos diz que algo visto com um ângulo maior, parece maior, o objeto representado por GD parece maior que o por AB, embora eles possuam o mesmo tamanho.

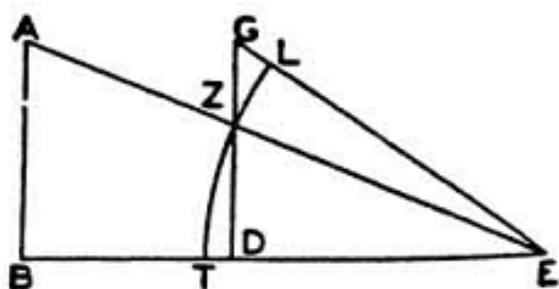


Ilustração de texto 2: Proposição oito da *Ótica*¹⁴³

A construção em perspectiva não lida com coisas, pois é uma projeção em um plano de uma determinada vista que engloba uma multiplicidade. No *Da Pintura*, essa projeção recebe o nome de intersecção da pirâmide visual e a pintura é definida em função dela:

Mas, como há uma única superfície, de tábua ou de parede, na qual o pintor se empenha em figurar muitas e várias superfícies e pirâmides compreendidas por uma pirâmide; será necessário que essa pirâmide visual seja totalmente cortada em algum lugar, para que aí o pintor exprima com tais linhas e pintando aquelas bordas e cores que a intersecção tiver dado. (...) Portanto, a pintura não será outra coisa que a intersecção da pirâmide visual, representada em

diferente. Não é relevante para o primeiro requisito se o olho vê as linhas retas como curvas ou não, enquanto isso pode ter implicações profundas no segundo”

¹⁴¹ Brownson, *Euclid's Optics and its compatibility with linear perspective*, 192.

¹⁴² Para uma demonstração moderna dessa proposição, Cf. Ana Dionísio, *A matemática no primeiro livro Della Pittura*, p.87.

¹⁴³ Figura 8 presente em *The Optics of Euclid*, p.358

determinada superfície com linhas e cores feitas com arte, segundo dada distância, colocado o centro e constituídos os lumes. (L.§12)

A pirâmide visual interseccionada na pintura é feita por muitas outras superfícies e pirâmides. Ela compreende as demais pirâmides. Quem olha para uma pintura vê a intersecção dessa pirâmide, como o próprio pintor que busca o vértice dela ao rever sua obra. (§12).

As pirâmides menores que fazem parte da principal podem ser pensadas como o cone euclidiano, pois “a base da pirâmide é a superfície vista.”(L.§7), ou seja, são feitas de algo visto. Nesse caso, a proposição 8 é aplicável e não é contraditória, pois é uma pirâmide que vê uma coisa, sem nenhuma intersecção.

Mas a pirâmide principal tem outra relação com as coisas vistas, pois, sendo interseccionada, o pintor introduz na pintura uma projeção que é um plano de sua vista. Mesmo a pirâmide menor (a que é feita de uma coisa vista), se for interseccionada, terá outra relação com a coisa vista. Alberti explica isso nos *Ludi*, usando a pirâmide visual para medir o tamanho de uma torre:

Medis desse modo a altura de uma torre da qual não é conhecida nenhuma parte, mas podeis andar bem até o pé da torre. Fincais na terra, como disse acima, um dardo e vos distanciais desse dardo o quanto vos agradar. Colocais o olho embaixo, junto à terra e dali, mirais para o topo da torre dirigindo vossa visão através da direção do dardo, e ali, onde a visão cortar o dardo, colocais uma cera; o topo do dardo se chama A, o pé B e essa cera que vós colocastes C e o vosso olho D; como vedes figurado na face seguinte (Ilustração de texto 3):

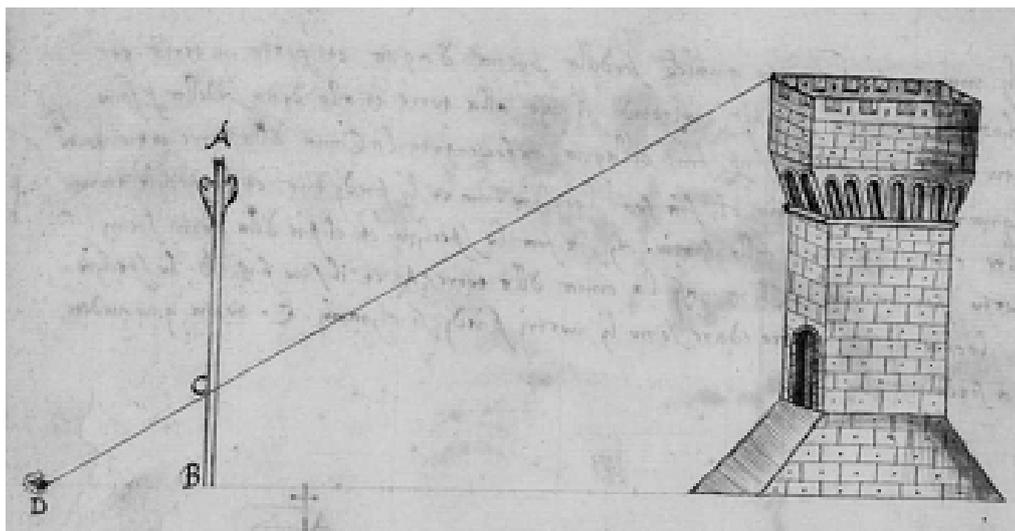


Ilustração de texto 3¹⁴⁴

Digo que a parte do dardo que está entre C e B cabe tantas vezes na distância que está entre B e D, isso é, entre o vosso olho e o pé do dardo, quantas a altura da torre couber na distância que há entre o vosso olho e o pé da torre.¹⁴⁵

Aqui Alberti só trabalha uma dimensão, a altura, e utiliza um triângulo visual; como os dois triângulos são proporcionais, o cálculo da altura da torre é feito por uma regra de três simples. Chame-se T o topo da torre e P a sua base : $\frac{CB}{DB} = \frac{TP}{DP}$. Como as medidas são conhecidas, conhece-se a altura da torre.¹⁴⁶

C. D. Brownson propõe uma maneira de fazer esse cálculo com base no ângulo visual. Chame-se α o ângulo $\angle CDB$ do olho D. Lembrando-se que tangente é o cateto oposto dividido pelo cateto adjacente: $\tan \alpha = \frac{CB}{DB}$ e $\tan \alpha = \frac{TP}{DP}$, como a tangente de α é igual a si mesma, conclui-se que $\frac{CB}{DB} = \frac{TP}{DP}$. Embora o método dos triângulos

¹⁴⁴ Figura do manuscrito Galileana 10. Cf. Cf. Alberti, *The Mathematical Works of Leon Battista Alberti*, p.13

¹⁴⁵ Alberti, *Ludi Matematici*: “Misurate in questo modo l’altezza d’una torre d[e]lla quale niuna parte a voi sara nota ma ben potete andar[e] insino al piè d[e]lla torre ficchate in terra come di sopra dissi uno dardo et scostatevi da questo dardo quanto vi par[e] e ponete l’occhio giu basso alla terra et indi mirate alla cima d[e]lla torre dirizando il vedere vostro per mezzo la dirittura del dardo, e li dove il vedere taglia il dardo ponete una cera e chiamasi la cima del dardo A e il piè B, et questa cera postovi C, et l’occhio vostro si chiami D • come nella faccia seguente vedete figurato

Dico che la parte del dardo quale sta fra C et B tante volte nella distantia quale sta infra B et D, cioè infra l’occhio vostro e il piè d[e]l dardo quante volte l’altezza d[e]lla torre entra nella distantia quale è fra l’occhio vostro et il piè d[e]lla torre.” Trad. nossa do italiano. Para uma tradução comentada, Cf. Alberti, *The Mathematical Works of Leon Battista Alberti*, p.13

¹⁴⁶ Michael Baxandall argumenta que a regra de três era usada para estabelecer as proporções nas pinturas. Cf. Baxandall, *O Olhar Renascente*, p.172-177

proporcionais seja mais fácil, o método angular pode ser usado para medir o tamanho de algo visto, pois chega aos mesmos resultados em uma projeção ou intersecção.¹⁴⁷

O mesmo se aplica à pintura, pois ela é uma intersecção da pirâmide visual, em que se fazem as três dimensões do que é visto, a altura, a largura e a grossura (§6). Agora, a proposição oito de Euclides é “inteiramente dependente da suposição de que as aparências podem ser equacionadas com os ângulos”¹⁴⁸, ou seja, a relação do ângulo de Euclides é direta com a aparência da grandeza vista e não se pode fazer o raciocínio dos triângulos semelhantes, pois não há intersecção. Mas, “se as ‘aparências’ forem interpretadas como imagens em um plano, a proposição oito seria falsa, pois tais imagens são matematicamente proporcionais à distância.”¹⁴⁹

Ora, como Euclides não intersecciona seu cone visual, não existe contradição entre Euclides e Alberti. As conclusões de Euclides e Alberti só são conflitantes quando se supõe que ambos fazem a mesma coisa: a proposição 8 mostra a relação das aparências de coisas de mesmo tamanho a distâncias diferentes, alterando-se o ângulo do olho; Alberti, por sua vez, mostra a relação das coisas vistas dentro de uma intersecção da pirâmide em que todas as coisas são vistas sob o mesmo ângulo.

Com base nessas diferenças, Brownson conclui o seguinte sobre a construção em perspectiva:

A perspectiva linear é adaptada para o uso dos pintores. Ela usa uma intersecção de um cone visual; a extensão dele é determinada primeiramente pela extensão da cena que o artista deseja pintar, em vez de pelas dimensões de um objeto individual visto. Assim, ela vai além da avaliação da aparência de objetos individuais para dar um valor geométrico igual para as relações espaciais. (...) As relações espaciais dos objetos podem, então, admitir um significado dramático ou narrativo, como quando uma personagem parece claramente olhar diretamente no olho de outra através do espaço entre elas.¹⁵⁰

O tamanho das coisas na pintura não é determinado pelo tamanho da coisa vista, mas pelas relações entre as coisas dentro da pintura. Alberti estabelece como medida interna da pintura o tamanho do homem pintado: “Estas coisas servem para

¹⁴⁷ Cf. Brownson, *Euclid's Optics and its compatibility with linear perspective*, 187: “Pela construção ou cálculo, a perspectiva linear e a angular alcançam os mesmos resultados para o tamanho das imagens no plano da pintura. A perspectiva angular seria mais difícil de usar pelo cálculo em qualquer contexto prático de desenho por causa da dificuldade prática para construir precisamente um ângulo e encontrar a \tan^{-1} .”

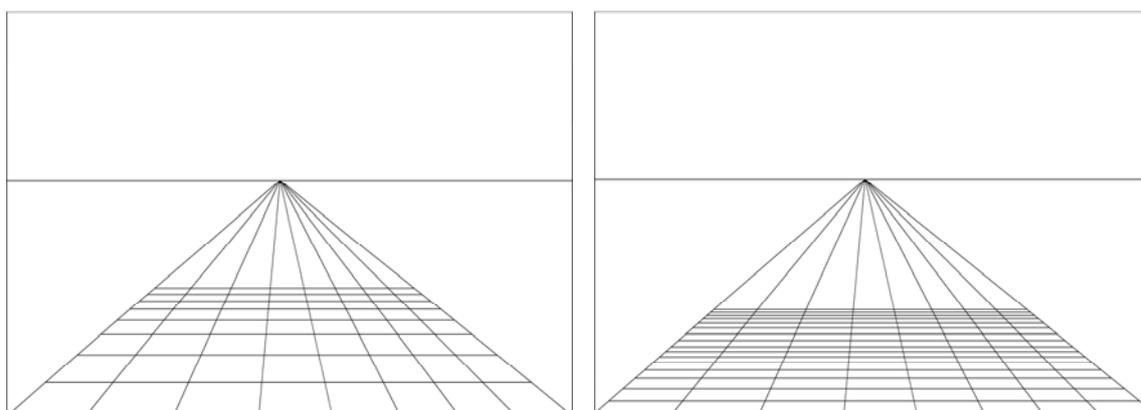
¹⁴⁸ Brownson, *Euclid's Optics and its compatibility with linear perspective*, 184

¹⁴⁹ Brownson, *Euclid's Optics and its compatibility with linear perspective*, 184

¹⁵⁰ Brownson, *Euclid's Optics and its compatibility with linear perspective*, 192-3.

entendermos que, por menor que sejam os corpos que tiveres pintado na pintura, eles parecem grandes ou pequenos diante da comensuração do homem pintado ali” (L.§18) Pela comparação das medidas entre os homens, pode-se entender se algo é grande ou pequeno em uma pintura sem estabelecer nenhuma relação com as coisas vistas.

O tamanho das coisas não é a única coisa que o pintor determina em sua pintura: “A construção de Alberti envolve um número de escolhas, que ele fez na seguinte ordem: a dimensão da pintura, o fator de escala, a altura do olho sobre o plano de terra, a colocação da projeção ortogonal do olho na pintura e a distância.”¹⁵¹ Essas escolhas alteram as relações entre as coisas na pintura. Por exemplo, uma divisão do pavimento feita igual em tudo, menos na distância, altera-se assim. Na figura da esquerda, as coisas mais ao fundo parecem menos distantes do que na figura da direita.



Distância pequena

Distância grande

Ilustração de texto 5

Além disso, a pirâmide visual principal, aquela que é interseccionada e compreende as outras pirâmides, não se relaciona com nada visto. Pois a pintura, isso é, a intersecção da pirâmide, “é para mim como uma janela aberta, a partir da qual se enxerga a história” (L.§19).

A história é o resultado da composição, isso é, do “processo de pintar pelo qual as partes das coisas vistas se ajustam na pintura” (§35)¹⁵² A relação entre as coisas na pintura é operada pela composição. É ela que prescreve, por exemplo, a proporção entre as personagens e as coisas na pintura. Assim, se uma coisa é maior ou menor em uma pintura não depende do tamanho dela, mas de como ela foi composta.

¹⁵¹ Andersen, *The Geometry of an art*, p.28

¹⁵² Trad. de Antonio Mendonça

A construção em perspectiva, chamada de divisão do pavimento, faz parte da composição: “Toda esta razão para dividir o pavimento pertence principalmente àquela parte da pintura que nós nomearemos, em seu lugar, de composição.”(L.§21). O desenho do pavimento estabelece como as medidas variam com a distância: um homem pintado no primeiro pavimento tem um tamanho diferente do homem pintado no terceiro, já que esse último será proporcionalmente menor que aquele.(§20)

No pavimento de Alberti, as coisas diminuem proporcionalmente sem que exista nenhuma contradição com a ótica ou com a maneira como vemos as coisas, porque a pintura não é uma reprodução de um objeto visto, mas é, entre outras coisas, a composição de uma história que envolve mais componentes do que uma pessoa poderia ver com um só olhar.

Capítulo III

O livro I do *Da Pintura* contém as primeiras noções desta arte, como os fundamentos matemáticos e óticos, a definição de pintura e a construção do pavimento em perspectiva. Alberti caracteriza este livro como “todo matemático” no prólogo toscano, onde se lê: “Verás três livros: o primeiro, todo matemático, faz surgir das raízes internas da natureza esta leve e nobilíssima arte.”

Na expressão “todo matemático” há uma hipérbole em que se exagera o valor da matemática no livro I e uma metonímia porque ele fala de todo o livro I por uma de suas partes.¹⁵³ Como a hipérbole “é um discurso que vai além da verdade para aumentar ou diminuir alguma coisa”¹⁵⁴, não devemos entender a expressão “todo matemático” em sentido literal, pois Alberti ultrapassa a verdade, visto que seu livro I não é todo matemático, para aumentar a matemática e mostrar a sua importância para a pintura.¹⁵⁵

Lembremos aqui que a palavra “matemática” pode abranger outras disciplinas como a ótica. Aristóteles, por exemplo, elenca a ótica entre “as mais naturais das disciplinas matemáticas”.¹⁵⁶ A relação entre a matemática e a ótica é trabalhada de diversas maneiras nos autores: para uns a ótica é certa geometria, enquanto outros incluem questões médicas e metafísicas nela.¹⁵⁷ Alberti usa a palavra “matemática” com um sentido que abrange a ótica.

Na expressão “faz surgir das raízes internas da natureza esta leve e nobilíssima arte”, Alberti explica o que é o livro I através de uma semelhança com as raízes.¹⁵⁸ Assim como a raiz não é vista por ser subterrânea, a matemática e a ótica fundamentam a arte sem estar à vista nas pinturas. O livro I discorre sobre diversas coisas que não aparecem nas obras de pintura como a pirâmide visual e seus raios, embora sejam noções requeridas para pintar. Depois de conhecer o que da matemática pertence à

¹⁵³ Na retórica a metonímia possui um sentido mais amplo, inclusive o sentido de falar do todo pela parte. Cf. *Retórica a Herênio*, IV, 43: “A transnomação tira de elementos próximos ou vizinhos uma expressão pela qual se pode compreender algo que não é chamado por seu próprio nome. (...) O continente será denominado pelo conteúdo, por exemplo, se alguém falar ouro, prata e marfim, querendo dizer riqueza.”

¹⁵⁴ *Retórica a Herênio*, IV, 44

¹⁵⁵ No §53, Alberti exorta os pintores a aprenderem geometria. “Acho muito bom que o pintor seja, o quanto possível, instruído nas artes liberais, mas antes de tudo desejo que saiba geometria” Trad. de Antonio Mendonça.

¹⁵⁶ Aristoteles, *Física*, II, 194^a7

¹⁵⁷ Cf. Lindberg, *Theories of Vision from Al-kindī to Kepler*

¹⁵⁸ Cf. *Retórica a Herênio*, IV, 59: “A similitude é o discurso que extrai alguma semelhança de coisas distintas”

pintura, “exporemos a pintura, até onde o engenho nos auxiliar, desde os próprios princípios da natureza.(L.§1)”. Ou seja, a pintura é exposta a partir destas noções fundamentais que se mantêm subterrâneas nas obras como as raízes.

3.1 – Rudimentos

Alberti chama estas noções de rudimentos, mantendo-se no léxico do campo e da agricultura já visto na semelhança da raiz. Rude é algo grosseiro e bruto usado para adjetivar a terra e o campo que não foi trabalhado e ainda é selvagem. E o rudimento, segundo a etimologia proposta por Ernoult e Meillet, é uma palavra formada pela união de *rudis* com *elementum*, ou seja, é um elemento rude ou para os rudes.¹⁵⁹ Por sua vez, a palavra “elemento” pode ter como origem a sequência de letras L, M, N, a segunda sequência do alfabeto latino, indicando o começo da instrução com o aprendizado como o nosso ABC.¹⁶⁰ Assim, os rudimentos são os elementos mais rudes e simples; também são os elementos destinados aos rudes, que nunca receberam instrução e estão como um solo virgem para o aprendizado.

No §23 Alberti explica o que são os rudimentos no *Da Pintura*:

Pois eu enumerei aqui os primeiros e únicos rudimentos da arte da pintura. Por isso queremos que eles sejam chamados de rudimentos, porque terão construído os primeiros fundamentos da arte para os pintores não eruditos. Mas estas coisas são de tal modo que quem as tiver compreendido bem pode entender como não elas foram pouco úteis tanto para o engenho, como para conhecer a definição de pintura, e, sobretudo para as coisas sobre as quais estamos prestes a dizer. (L.§23)

Os rudimentos são as noções elementares de matemática, ótica e de outras disciplinas que fundamentam a arte sem as quais não é possível compreender a pintura, porque é a partir dos rudimentos que “se exprime toda a perfeita e absoluta arte de pintar”.(L.§53) Ainda podemos entender “rudimentos” como uma explicação dos significados de cada palavra, quase uma definição, aproximando-se do sentido que Quintiliano¹⁶¹ atribui à palavra rudimentos nas *Instituições Oratórias*: “também não é

¹⁵⁹ Cf. Ernoult & Meillet, *Dictionnaire Etymologique de La Langue Latine*, p. 1022

¹⁶⁰ Cf. Ernoult & Meillet, *Dictionnaire Etymologique de La Langue Latine*, p. 344

¹⁶¹ Sobre essa passagem de Quintiliano : Cf. Jarzombek, *The Structural problematic of Leon Battista Alberti's De Pictura*, p.281.

inútil mostrar entre os primeiros rudimentos de quantos modos cada palavra pode ser entendida”¹⁶².

O termo “rudimentos” tornou-se uma marca do livro I e foi incluído como título deste livro em alguns manuscritos e na *editio princeps*. Todavia, “esses manuscritos do Da Pintura que contém os cabeçalhos *rudimenta*, *pictura* e *pictor* pertencem a cópias tardias do tratado do século XV e XVI com os títulos sobrepostos aos três livros. Cópias mais antigas não têm nenhum cabeçalho.”¹⁶³

A tripartição do *Da Pintura* em *rudimenta*, *pictura* e *pictor* remonta às divisões usadas nos escritos antigos sobre as artes.¹⁶⁴ Quintiliano, por exemplo, divide sua *Instituição Oratória* assim:

Por fim, para a retórica (pois que agora usaremos esta denominação sem receio de ambiguidades) a melhor divisão, na minha opinião, diríamos ser: a arte, o artista [artifex] e a obra. A arte seria aquilo que se deve adquirir por meio de uma instrução: isto é, a ciência do dizer bem. O artista é aquele que adquiriu uma tal arte: isto é, o orador, cuja principal finalidade é dizer bem. A obra, aquilo que é produzido pelo artista: isto é, o bom discurso.¹⁶⁵

Todavia, como comenta Beatriz Vasconcelos, “tal divisão costumava ser mencionada na introdução dos manuais sobre as mais diferentes artes, anunciando como que uma repartição do assunto que orientaria a estruturação do próprio manual. Não obstante, mesmo mencionando em suas introduções esta divisão tripartida do assunto, os manuais geralmente não a seguiam, estruturando-se daí segundo um outro princípio qualquer.”¹⁶⁶

No prólogo toscano, Alberti explica a tripartição de seu texto:

Edward Wright propõe que os rudimentos de Alberti são alguns exercícios preliminares de pintura, como a construção do pavimento em perspectiva. Cf. Wright, *Alberti's De Pictura: Its Literary Structure and Purpose*, p.62.

¹⁶² Quintiliano, *Institutio Oratoria*, I, VIII, 15: “Id quoque inter prima rudimenta non inutile demonstrare, quot quaeque verba modis intelligenda sint.” Trad. do latim

¹⁶³ Jarzombek, *The Structural problematic of Leon Battista Alberti's De Pictura*, p.274-5

Na edição de Basileia existem os seguintes títulos para os livros: Rudimenta (Rudimentos), Qui pictura inscribitur (o que se desenha na pintura) e Pictor incipit (O pintor começa [a aprender]).

¹⁶⁴ Edward Wright propõe a *Instituição Oratória* como modelo de Alberti e compara as duas obras, revelando proximidades interessantes. Cf. Edward Wright, *Alberti's De Pictura: Its Literary Structure and Purpose*.

¹⁶⁵ Quintiliano, *Instituições Oratórias*, II, 14, 5. Trad. de Beatriz Vasconcelos presente no livro *Ciência do bem dizer*

¹⁶⁶ Beatriz Vasconcelos, *Ciência do dizer bem*, p. 17

Verás três livros: o primeiro, todo matemático, faz surgir das raízes internas da natureza esta leve e nobilíssima arte. O segundo livro põe a arte na mão do artífice, distinguindo suas partes e tudo demonstrando. O terceiro ensina ao artífice o que e como pode e deve adquirir a perfeita arte e noção de toda a pintura.

O livro I trata, como vimos, dos rudimentos da arte; o livro II expõe a arte e quais as suas partes (circunscrição, composição e recepção de lumes) e como essas partes perfazem a pintura; o livro III ensina como se tornar um bom pintor. A parte referente à obra está espalhada ao longo dos livros II e III, nas partes em que Alberti fala sobre as pinturas, como devem ser feitas, o que é adequado nelas, etc.

Além disso, no *De Re Aedificatoria* Alberti também discute os gêneros de pintura e qual deles é adequado para cada edificação, havendo uma pintura para os edifícios públicos, outra para os privados e uma adequada aos jardins.¹⁶⁷

3.2 – Partes do Livro I

Dividimos o livro I nas seguintes partes¹⁶⁸:

- §1: Exórdio;
- §2: Elementos de geometria;
- §§3-4: Qualidades permanentes das superfícies;
- §§5-11: Qualidades mutáveis das superfícies;
 - §§5-8: Alterações devido à mudança de posição e lugar;
 - §§8-11: Alterações devido aos lumes e cores;

¹⁶⁷ Cf. Alberti, *Da Arte de construir*, IX, 4: “Ora, a temática da pintura, assim como a da poesia, é variada: os empreendimentos memoráveis dos grandes monarcas, os costumes simples dos cidadãos, a vida dos camponeses; o primeiro destes três gêneros, aquele que possui maior dignidade, usar-se-á nos edifícios públicos e nas casas das personagens mais notáveis; o segundo se aplicará como ornamento das paredes das casas privadas; o último será mais conveniente aos jardins, pois é o mais prazeroso dentre todos.”

¹⁶⁸ Estamos conscientes que essa divisão não é suficiente para dar conta da argumentação e da construção retórica do texto, servindo aqui apenas como um guia geral das matérias tratadas no livro I. Adotamos a divisão em parágrafos feita por Cecyl Grayson, que divide os principais pontos da argumentação de Alberti.

Diversos estudiosos propuseram divisões para o *Da Pintura*. Anicio Bonucci, na primeira edição impressa da versão toscana do *Da Pintura* divide o primeiro livro em um prólogo correspondente ao nosso §1, vinte capítulos precedidos de títulos que resumem os argumentos e uma conclusão correspondente aos §§23-4. Cf. Alberti, *Opere Volgari*, Vol. IV .

Edward Wright estabelece um paralelo entre a “estrutura literária” da *Instituição Oratória* e o *Da Pintura*, propondo que Alberti tomou a obra de Quintiliano como modelo para o seu livro. Ele até faz uma tabela das correspondências entre a *Instituição Oratória* e o *Da Pintura*. Cf. Wright, *Alberti's De Pictura : Its Literary Structure and Purpose*, p.59 .

- §12: Definição de pintura;
- §§13-18: Como pintar as coisas vistas na intersecção da pirâmide visual;
 - §13: Introdução das grandezas equidistantes e colineares à intersecção;
 - §14: Proporcionalidade;
 - §15: Alterações das grandezas equidistantes à intersecção;
 - §16-17: Alterações das grandezas colineares à intersecção;
 - §18: Força da comparação;
- §§19-20: Construção do pavimento em perspectiva;
- §§21-22: Refutação das possíveis objeções;
- §§23-24: Conclusão do livro I.

3.3 – Exórdio

Alberti começa o livro I com um exórdio, “por meio do qual se dispõe o ânimo do ouvinte a ouvir”¹⁶⁹ e introduz a matéria, preparando o ouvinte para o resto do livro.¹⁷⁰ Logo no princípio há um breve resumo e enumeração das matérias tratadas, dividindo-as em dois momentos: primeiro a exposição da matemática que pertence à pintura; segundo a exposição da pintura a partir desses princípios.

Esta divisão pode ser entendida ao menos de dois modos: primeiro, como uma divisão interna do livro I, onde se separa a parte matemática (§2-11) da exposição da pintura (§12-22). Justifica-se esta hipótese pela definição de pintura apresentada no §12 que é feita a partir dos princípios da natureza (a matemática e a ótica). Segundo, como uma divisão do livro I, “todo matemático” do livro II que trata da pintura propriamente dita, como defende Mark Jarzombek.¹⁷¹

Alberti também introduz no exórdio a maneira como as matérias serão tratadas ao se caracterizar como um pintor que fala sobre as matemáticas e encerra o parágrafo com uma advertência ao leitor da dificuldade e novidade das matérias expostas.

¹⁶⁹ *Retórica a Herênio*, I, 4

¹⁷⁰ Sobre o exórdio e em especial sobre sua definição Cf. Quintiliano, *Instituições Oratórias*, IV, I, 5 : “O único propósito do exórdio é preparar a nossa audiência de tal modo que estejam dispostos a dar atenção ao resto do discurso. A maioria dos autores concorda que isso é melhor alcançado de três maneiras, fazendo a audiência benévola, atenta e dócil. Não é preciso dizer que essas coisas devem ser visadas ao longo de todo o discurso, mas elas são especialmente necessárias no começo, quando somos admitidos na alma dos juízes para que possamos proceder mais a fundo.” Tradução nossa a partir da tradução inglesa.

¹⁷¹ Cf. Jarzombek, *The structural problematic of Alberti's De Pictura*, p.281.

Como o exórdio é quase um convite a leitura, nele se encontram alguns recursos para tornar o leitor dócil e atento, como falar da novidade da matéria, pedir atenção dos leitores, fazer um resumo e enumerar o que é tratado no livro.¹⁷² Estes recursos são especialmente úteis quando se trata de uma causa de gênero humilde, isso é, “quando diz respeito à matéria desprezada”¹⁷³, em que devemos fazer os ouvintes atentos.¹⁷⁴ Um discurso sobre a pintura é humilde na medida em que não diz respeito às grandes coisas da vida pública, pois ensina uma arte que foi quase totalmente desprezada nos discursos até o *Da Pintura*.¹⁷⁵

3.4 – O Discurso do Pintor

No exórdio, Alberti dá as características do livro I, explicando de que modo tratará das noções matemáticas e outros conhecimentos que fundamentam o discurso sobre a pintura.

Mas peço muito que, em todo o nosso discurso, não me consideres como matemático, mas como pintor ao escrever destas coisas. Eles medem as formas das coisas, só com o engenho, separada toda a matéria. Nós, porque queremos que as coisas sejam postas à vista, por isso, usaremos, como dizem, a Minerva mais gorda e apreciaremos bastante se quem nos ler, nos entender de algum modo, nesta matéria certamente difícil e não descrita por nenhum outro que eu saiba. (T. §1)

Este trecho constrói o caráter do escritor como um pintor que fala sobre a matemática sem se valer de toda a sua sutileza. O caráter¹⁷⁶ é uma construção do discurso que mostra para o leitor quem é o escritor, o que ele fará e de que maneira, auxiliando a persuasão, na medida em que mostra sua honestidade ao assumir uma

¹⁷² Cf. *Retórica a Herênio*, I, 7: “Poderemos fazer dóceis os ouvintes se expusermos brevemente a súmula da causa e *se os tornarmos atentos, pois é dócil aquele que deseja ouvir atentamente*. Teremos ouvintes atentos se prometermos falar de matéria *importante, nova e extraordinária* ou que diz respeito à República, ou aos próprios ouvintes, ou ao culto dos deuses imortais; *se pedirmos que ouçam atentamente e se enumerarmos o que vamos dizer*.” O grifo é nosso

¹⁷³ *Retórica a Herênio*, I, 5

¹⁷⁴ Cf. *Retórica a Herênio*, I, 6: “Convirá que o método do exórdio seja acomodado ao gênero da causa. (...) Se for humilde, devemos fazer os ouvintes atentos.”

¹⁷⁵ Caracterizar a pintura como humilde não diminui seu valor e importância, pois ela deve ser apresentada assim no exórdio para tornar o leitor atento.

¹⁷⁶ Por caráter traduzimos o termo *ethos* que significa não só o caráter, mas os costumes, as maneiras, as disposições e as características de alguém. Quintiliano discorre sobre esse termo, a dificuldade de traduzi-lo e seu uso na retórica. Cf. Quintiliano, *Instituição Oratória*, VI, II, 8-20 .

posição clara sobre o que fala e admite as suas limitações e defeitos. Isso faz o leitor benevolente e o persuade, já que acreditamos mais facilmente em quem confiamos.¹⁷⁷

Uma das características da escrita como pintor é a visibilidade almejada em todo seu discurso, inclusive nas noções matemáticas às quais o pintor adiciona matéria, porque “em nada pertencem ao pintor as coisas que não recebem a visão” (L.§2).

3.5 – Minerva mais gorda

A expressão “Minerva mais gorda” sintetiza o empenho de Alberti em fazer as coisas visíveis no discurso sobre a pintura, apresentando uma sabedoria (Minerva) mais gorda e palpável. Esta expressão (e suas variantes como Minerva gorda) foi usada por diversos autores latinos, como Cícero, Horácio e Columella (± 4-70 d.C.) para indicar uma maneira de falar sem precisão e sutilezas, consistindo em uma sabedoria tosca e sem refinamentos, mas de uso comum e apreensível por todos.

Cícero diz no *Da Amizade*:

Mas, em primeiro lugar, noto que só pode existir amizade entre os bons; não vou cortar até a carne viva [me aprofundar muito], como aqueles que dissertam muito sutilmente sobre isso e talvez verdadeiramente, mas não o suficiente para a utilidade comum. Pois eles negam que um homem seja bom a não ser que seja sábio. (...) Portanto, ajamos, como dizem, com a Minerva gorda.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Sobre a prova pelo caráter: Cf. Aristóteles, *Retórica*, 1356a: “Persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral, mas sobretudo nas de que não há conhecimento exato e que deixam margem para dúvida. É, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o caráter do orador; pois não se deve considerar sem importância para a persuasão a probidade do que fala, como aliás alguns autores desta arte propõem, mas quase se poderia dizer que o caráter é o principal meio de persuasão.”

Cf. Quintiliano, *Instituição Oratoria*, VI, II, 9: “O *ethos*(...) persuade e induz à benevolência”.

Sobre a benevolência: Cf. *Retórica a Herênio*, I,8: “Baseados em nossa pessoa, obteremos benevolência se louvamos nosso ofício sem arrogância; (...) também se declararmos nossas desvantagens, desgraças, desamparo, desventura e rogaros que nos venham em auxílio dizendo que não queremos depositar nossas esperanças em outrem.”

¹⁷⁸ Cícero, *De Amicitia*, V, 18-9: “Sed hoc primum sentio, nisi in bonis amicitiam esse non posse; neque id ad vivum resco, ut illi, qui haec subtilius disserunt, fortasse vere, sed ad communem utilitatem parum; negant enim quemquam esse virum bonum nisi sapientem. (...) Agamus igitur pingui, ut aiunt, Minerva.” Tradução nossa do latim.

Para a tradução do trecho completo: “Antes de mais nada, penso que só pode haver amizade entre pessoas de bem; eu não tomo a palavra amizade num sentido muito rigoroso, como o fazem aqueles que tratam de tais assuntos, de maneira mais sutil: quem sabe, eles tenham razão, mas não pensam nas necessidades comuns de cada dia. Com efeito, negam que alguém possa ser um homem de bem, se não for sábio. De acordo. Mas, por sabedoria, eles entendem uma perfeição que jamais algum homem pôde alcançar; e para nós, é a prática e a vida de cada dia que devemos ter em vista e não ficções e ambições. Eu jamais poderia dizer que homens como Caio Fabrício, Mânio Cúrio e Tibério Coruncânio, que nossos

Também Columella fala em diversos lugares desta *Minerva gorda* em seu *Da agricultura*:

Entretanto, não se deseja nesta disciplina do campo tanta escrupulosidade, mas aquilo que se diz com a Minerva mais gorda, que fornecerá ao fazendeiro a previsão das tempestades futuras, [que são] muito úteis.¹⁷⁹

Em ambas as passagens a gordura da Minerva está vinculada à utilidade e se contrapõe aos discursos feitos com muita sutileza e escrúpulos. Os sábios ensinam as coisas com muito refinamento (sutileza), precisão e cuidado (escrúpulos) sem que isso se aplique aos usos dos homens comuns. Por sua vez, a Minerva gorda ensina apenas as coisas que servem à utilidade comum sem se aprofundar e explicar cuidadosamente todos os seus sutis detalhes.¹⁸⁰

Erasmus de Roterdã (1466 – 1536) explica em seus *Adágios* os significados de ditados gregos e latinos, entre eles a *Minerva mais gorda*:

Minerva, de acordo com as fábulas dos poetas, protege as artes e os engenhos. (...) Diz-se que algo é feito com uma Minerva mais gorda, quando é feito [de modo] mais grosseiro, mais simples, como se fosse mais indouto, sem requintada arte, nem com exatíssimo cuidado. (...) E Horácio, descrevendo um filósofo que não estava preparado com raciocínios precisos nem argúcias dos Estóicos, mas que, sem arte, exprimia a filosofia em seus hábitos e não era tão eloquente quanto simples e sincero, diz “Rústico sem normas, sábio com gorda Minerva”.¹⁸¹

antepassados consideravam sábios, foram, de fato, sábios conforme a definição desses filósofos. Que guardem, pois, para si, o nome de sabedoria, com a inveja que ela inspira e sua obscuridade; mas nos concedam que nossos compatriotas foram homens de bem. Ah, mas nem isso farão: continuarão afirmando que esse nome só pode ser conferido ao sábio.

Fiquemos, pois, com nosso bom senso comum, como se costuma dizer.” Trad. de João Marote

¹⁷⁹ Columella, *De Re Rustica*, XI,1,32. “in hac autem ruris disciplina non desideratur eiusmodi scrupulositas, sed quod dicitur pingui Minerua quamuis utile continget uilico tempestatis futurae praesagium”. Tradução nossa do latim.

¹⁸⁰ Cf. Columella, *De Re Rustica*, I, pref. §33: “Pois as coisas do campo podem ser administradas sem [explicações] sutilíssimas, mas não pelo oposto, como dizem, com a gorda Minerva” (Potest enim nec subtilissima nec rursus, quod aiunt, pingui Minerva res agrestis administrari.) Trad. nossa do latim. Cf. Horácio, *Sátiras*, II, 2, 3: “Rústico sem normas, sábio com gorda Minerva”

¹⁸¹ Erasmus de Roterdã, *Adages*, I, 37. Tradução nossa do latim com cotejo da tradução inglesa: “Minerua iuxta poetarum fabulas artibus atque ingeniis praesidet. (...) Dicitur pinguiore Minerua fieri, quod inconditus simpliciusque quasiue indoctus fit, non autem exquisita arte nec exactissima cura. (...) Et Horatius philosophum describens non exactis illis Stoicorum rationibus atque argutiis instructum, sed veluti citra artem philosophiam moribus exprimentem neque tam disertum quam simplicem ac syncerum, Rusticus, inquit, anormis sapiens crassaque Minerua.”

A *Minerva mais gorda* é uma sabedoria simples, sem muita precisão, detalhes e sutilezas de raciocínio, que visa à utilidade. Alberti a usa em seu discurso para tomar os conhecimentos de outras áreas, como a matemática e a ótica, sem apresentar todas as suas sutilezas e detalhes, falando apenas daquilo que é útil para o pintor. Apresentar mais detalhes sobre essas coisas seria mais pertinente “para a ostentação do engenho do que para as coisas sobre as quais decidimos falar” (L. §8). Por exemplo, Alberti trabalha a noção de raio visual e algumas de suas características, mas deixa de lado todas as sutilezas e detalhes sobre a natureza deste raio, já que são inúteis para o pintor.

Pois o pintor só precisa de um conhecimento rudimentar destas coisas sem precisar conhecer a geometria como um geômetra ou a filosofia como um filósofo. Alberti exorta os pintores a cultivarem as artes liberais no §53, mas ressalva que este conhecimento é desejável, sem ser necessário, visto que os rudimentos são suficientes para a educação do pintor.

Note-se que outros autores, como Vitruvius e Ghiberti elencam diversas disciplinas necessárias para o aprendizado de suas artes, como gramática, medicina e astrologia.¹⁸² Alberti, por sua vez, censura esta atitude no *De Re Aedificatoria*, argumentando que o arquiteto não precisa conhecer todas as disciplinas elencadas por Vitruvius e esta censura também pode ser pensada no *Da Pintura*.¹⁸³

Além do sentido geral de conhecimento simples e sem sutilezas, há outro sentido para a *Minerva mais gorda* elaborado no *Da Pintura*: “Nós, na verdade, usaremos ao

¹⁸² Ghiberti se aproxima de Vitruvius a ponto de quase citá-lo.

Cf. Vitruvius, *Da Arquitetura*, I, 1: “[O arquiteto] Deverá ser versado em literatura, perito no desenho gráfico, erudito em geometria, deverá conhecer muitas narrativas de fatos históricos. Ouvir diligentemente os filósofos, saber de música, não ser ignorante de medicina, conhecer as decisões dos juriconsultos, ter conhecimento da astronomia e das orientações da abóbada celeste.”

Cf. Ghiberti, *Primeiro Comentário*, 2: “A escultura, tanto quanto a pintura, é ciência de muitas disciplinas e ornada com vários conhecimentos (...) E convém que seja letrado, perito em escrita e douto em geometria, e conheça muitas histórias ou diligentemente tenha ouvido filosofia, e seja douto em medicina e tenha ouvido astrologia, e seja instruído em perspectiva e ainda seja perfeitíssimo desenhador”

¹⁸³ Cf. Alberti, *Da arte de construir*, IX, 10: “As disciplinas que são úteis ao arquiteto, aliás, estritamente necessárias, são a pintura e a matemática; no que diz respeito às outras, não tem muita importância se as domina muito ou não. De fato, não daremos ouvido a quem afirmar que o arquiteto deve ser pessoa entendida em lei (...) Tampouco se exigirá que o arquiteto conheça perfeitamente a astronomia (...) Não vou afirmar também que deve ser músico (...) ou que deva ser retórico (...) E se tiver uma formação superior, não me queixarei com certeza. Em qualquer caso, o arquiteto não poderá prescindir dos conhecimentos da pintura e da matemática, assim como o poeta não pode dispensar noções sobre a voz e as sílabas; (...) Não peço porém que o arquiteto seja igual a Zêuxis na pintura, ou a Nicômaco na aritmética ou a Arquimedes na geometria; basta que ele domine os elementos pictóricos que abordamos em nosso livro; que tenha adquirido também os conhecimentos de matemática aplicada à prática, reunindo conhecimento sobre ângulos, números e linhas.” Trad. de Sérgio Romanelli.

escrever, como dizem, a Minerva mais gorda, porque queremos que a coisa seja posta à vista.”(L.§1)

A *Minerva mais gorda* também é uma maneira de fazer as noções matemáticas visíveis, pois adiciona matéria às formas puras. As definições usadas por Alberti apresentam esta mistura ao introduzir, por exemplo, o sinal nas definições de ponto e linha, colocando-os à vista em uma superfície. Mais do que isso, colocar as coisas à vista faz parte da concepção de pintura defendida por Alberti, uma vez que o pintor “se empenha em imitar apenas aquilo que é visto sob a luz.” (L.§2).¹⁸⁴ Assim, até as noções matemáticas abstratas precisam se tornar visíveis para pertencerem à pintura.¹⁸⁵

Alberti escreve com essa *Minerva* usando recursos que fazem as noções visíveis em seu discurso. Na invenção das palavras, ele escolhe aquelas que são mais palpáveis e evidentes, em vez de termos mais abstratos. Por exemplo, no §2 da redação latina há um elenco de palavras para designar a borda da superfície, mostrando seu empenho em eger uma palavra menos abstrata. Primeiro ele fala em horizonte, termo grego duto e difícil para em seguida apresentar duas alternativas mais palpáveis, como orla (*ora*) e borda (*fimbria*), que remetem às imagens de bordas de superfícies, como a orla do mar, a borda de um tecido ou a franja do cabelo.¹⁸⁶

Outro recurso usado é a personificação¹⁸⁷ que dá vivacidade à definição, como no §7 em que o raio visual se cansa, perdendo as forças ao atravessar a gordura do ar. Há também um uso abundante de símiles e comparações que complementam as definições ao colocar à vista o que se define. Um exemplo disso é a comparação “como

¹⁸⁴ A concepção de pintura de Cennino Cennini não delimita a pintura às coisas visíveis. Cf. Cennino Cennini, *Livro da Arte*, I: “e esta é uma arte a que se chama pintar, para a qual convém ter-se fantasia, com operação de mão, no achar-se coisas não vistas (escondidos sob a sombra das naturais) e firmá-las com a mão, demonstrando-se que o que não é, seja.” Trad. de João Epifânio Regis Lima presente na tese *O Livro de Arte de Cennino Cennini*.

¹⁸⁵ John Spencer afirma que a *Minerva mais gorda* é uma postura epistemológica de Alberti, que “elucida a sua abordagem completamente nova da arte da pintura. Ele [Alberti] diz que os matemáticos examinam a forma das coisas separada da matéria, mas ‘como desejamos que o objeto seja visto, nós usaremos uma sabedoria mais sensata[*Minerva mais gorda*]’. Seu interesse, então, é na forma *não* separada da matéria e na forma como ela é visível. Isso implica que a matéria, por sua vez, deve ser localizada no espaço e na luz para ser visível.” (Alberti, *On Painting*, p. 18-9).

¹⁸⁶ Cf. Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, p.81-2: “As palavras latinas *ora*, *fimbria* e *ambitus* todas significam uma borda de algo tangível. *Fimbria* pode especificar a borda de um pedaço de pano ou uma veste ou para se referir a um cabelo fino ou um filamento e Alberti decidiu isso no *De Pictura* para mostrar o plano tangível da borda do pintor. No *Della Pittura* ele usou a palavra equivalente *orlo* novamente evitando expressões italianas mais abstratas como o *contorno* ou o *intorno* usadas por Cennino Cennini para descrever o contorno de uma figura.”

¹⁸⁷ Cf. *Retórica a Herênio*, IV, 66: “A *personificação* consiste em configurar uma pessoa ausente como se estivesse presente, também em fazer falar uma coisa muda ou informe atribuindo-lhe ou forma e discurso ou uma ação adequada a sua dignidade”.

fios em uma tela” introduzida na definição de superfície que toma um termo comum da tecelagem para ilustrar a definição. O mesmo ocorre nas superfícies planas, côncavas e convexas, pois são descritas por semelhança com a água parada e com o interior e exterior de um tubo ou uma casca de ovo. A vivacidade que os símiles dão às definições se torna mais clara se comparadas à *secura* presente nos discursos matemáticos e óticos que servem de fonte para Alberti.¹⁸⁸

Ainda sobre os símiles, o autor da *Retórica a Herênio* define:

A *similitude* é o discurso que extrai alguma semelhança de coisas distintas. É adotada ou para ornamentar, ou para provar, ou para falar mais claramente, ou para colocar algo diante dos olhos.¹⁸⁹

Todos estes usos estão presentes no *Da Pintura*, mas os dois últimos refletem o que Alberti deseja com sua *Minerva mais gorda*, ao colocar diante dos olhos as definições abstratas. Vale notar que os símiles devem ser adequados à matéria, usando palavras próprias para aquela comparação, o que é feito por Alberti ao escolher coisas comuns aos pintores e às suas oficinas (canos, telas, ovos, janelas etc.) para as suas comparações, visto que é obscura a comparação feita com coisas desconhecidas.¹⁹⁰

Nicoletta Maraschio discute esta adequação através da expressão *similitude quadam* (por certa semelhança), ressaltando que Alberti procura palavras comuns e vivazes:

É notável que através da expressão “*similitudine quadam*” o próprio Alberti indique uma das principais vias seguidas na sua tentativa de fundar uma terminologia pictórica autônoma: ele se esforçará em articular o seu discurso sobre vocábulos muito difundidos, melhor ainda se na linguagem de todos os dias, e os vocábulos “*similitudine quadam*”, isso é, graças a

¹⁸⁸ Cf. Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, p.82: “Uma superfície côncava, ele considerou ser como ‘a superfície interna das cascas de ovo’. O modo de expressão é o de um artifice mundano e contrasta marcadamente com a expressão seca dos textos padrões de ótica, como a *Perspectiva Communis* de Pecham: ‘Concavidade é percebida quando a distância para o meio é maior do que para os extremos e a convexidade é vice versa’. Não podemos deixar de nos afetar pelo que Alberti está tentando fazer aqui. Assoprando a poeira da abstração, ele empresta coisas familiares da vida cotidiana para seduzir o pintor ousado para [espionar pelo] buraco da fechadura de uma ordem estética superior. Ao preto e branco de Euclides, ele traz a poesia da vida real e artística”

¹⁸⁹ *Retórica a Herênio*, IV, 59.

¹⁹⁰ Cf. *Retórica a Herênio*, IV, 61: “Nas semelhanças deve-se observar cuidadosamente que, ao apresentar aquilo que foi motivo de produzir um símile, usemos palavras acomodadas à similitude (...) Encontrar símiles será fácil se pudermos com frequência fazer passar diante de nossos olhos todas as coisas (...) e delas apreender alguma semelhança que possa ou ornar, ou ensinar, ou esclarecer ou colocar diante dos olhos. Não é necessário que a semelhança entre as coisas seja completa, mas é preciso que o exato ponto cotejado sustente a similitude.”

certa semelhança de significado, em suma, metaforicamente, seriam aplicáveis àqueles indispensáveis conceitos geométricos retidos em seu conteúdo para a preparação de um bom artista.¹⁹¹

3.6 – Outras expressões usadas no livro I

Existem ainda algumas expressões discretas que atenuam ou acentuam a escrita de Alberti. Elas são usadas geralmente para advertir o leitor de que a passagem que se segue não deve ser entendida literalmente, mas em sentido figurado (ou *translato*), atenuando as dificuldades e evitando censuras. Por exemplo, ao introduzir a *Minerva mais gorda* com a expressão “como dizem”, Alberti mostra que essa Minerva tem um sentido figurado.

Tais expressões são expedientes retóricos prescritos por Quintiliano para o uso de neologismos e metáforas muito livres, remediando eventuais excessos:

Mas, se alguma palavra [um neologismo] nos parecer mais perigosa para ser criada, devemos nos munir de antemão com certos remédios: *Ut ita dicam* (Por assim dizer), *Si licet dicere* (Se é permitido dizer), *Quodam modo* (De certo modo), *Permittite mihi sic uti* (Permitte-me [dizer] assim). A mesma coisa também será útil nas palavras figuradas que forem mais licenciosas e tudo pode ser dito de maneira segura quando for manifesto que, pelos nossos cuidados, isso não escapou ao nosso juízo. Sobre isso há um elegantíssimo ditado grego, que prescreve *προεπιπλήττειν τή υπερβολή* (ser o primeiro a censurar o excesso/hipérbole)¹⁹²

Estes remédios previnem que o discurso se torne vicioso ao usar palavras e metáforas obscuras, porque mostram para o leitor que o orador sabe o que está fazendo e ressaltam que a palavra ou metáfora introduzida não é um erro e uma falta de cuidado na escrita, mas algo que passou pelo juízo do orador.¹⁹³ Assim, no momento em que o

¹⁹¹ Maraschio, *Aspetti Del bilinguismo Albertiano nel “De Pictura”*, p.204.

¹⁹² Quintiliano, *Instituições Oratórias*, VIII, 3, 37 : “sed, si quid periculosius finxisse videbimur, quibusdam remediis praemuniendum est: Vt ita dicam, Si licet dicere, Quodam modo, Permittite mihi sic uti. quod idem etiam in iis, quae licentius translata erunt, proderit, nihilque non tuto dici potest, in quo non falli iudicium nostrum sollicitudine ipsa manifestum erit. Qua de re Graecum illud elegantissimum est, quo praecipitur *προεπιπλήττειν τή υπερβολή*” Tradução nossa do latim.

O dito grego é de Aristóteles, que prescreve isso ao dizer que devemos ser os primeiros a nos censurar quando cometemos algum excesso, mostrando que não ignoramos o que fazemos. Cf.: Aristóteles, *Retórica*, III, 7, 1408b : “Contra todo o excesso, há um remédio muito conhecido: o orador deve antecipar a crítica, pois assim parece que fala verdade, uma vez que não passa despercebido ao orador o que está a fazer.”

¹⁹³ Juízo aqui não é a faculdade da razão, mas quase um bom senso com o qual se julga o que é adequado ao discurso e o que deve ser omitido. Por isso, o juízo não pode ser ensinado por preceitos.

leitor se depara com uma destas expressões, sabe que há um sentido figurado para aquilo que se diz.

Na ausência de tal advertência, o leitor pode entender que o orador incorreu em um vício, a *cacozelia* ou má afetação:

cacozelia, isso é, má afetação, é um erro em todos os gêneros do discurso. Pois as coisas túmidas, as minúsculas, as muito doces, as abundantes, as forçadas e as prolixas se referem ao mesmo nome[a má afetação]. Então, chama-se *cacozelia*, o pior de todos os vícios na eloquência, o que quer que esteja além da virtude, todas as vezes que o engenho carecer de juízo e deixar de perceber a aparência do bom. Pois os outros vícios [tratados anteriormente] ocorrem porque não foram evitados o bastante, mas este vício é procurado. Porém, [a má afetação] existe apenas na elocução. (...) O discurso corrompido consiste principalmente nas palavras impróprias, redundantes, de compreensão obscura, de composição despedaçada e na busca pueril de palavras semelhantes ou ambíguas.¹⁹⁴

Os outros vícios de elocução como a tautologia e o pleonismo podem ser evitados se o orador tomar cuidado no uso das palavras, enquanto a má afetação é causada pelo próprio orador que ornamenta excessivamente o discurso e perde a noção da aparência do bem (e do belo) nele. No caso das metáforas e dos neologismos, isso ocorre quando se faz uma metáfora muito ousada, que passa do limite da compreensão, tornando-se obscura. Aí é importante advertir o leitor, ressaltando que o orador sabe o que está fazendo e evitando a censura por má afetação. Pois, exagerar em uma metáfora sem prevenir o leitor, pedindo licença para um uso mais livre das palavras, torna o discurso vicioso e obscuro ao ultrapassar o uso virtuoso das palavras.

Erasmus de Roterdã também elenca algumas expressões que remediam o uso de adágios obscuros, evitando a obscuridade do discurso:

Embora neste momento isso pareça muito pequeno e humilde [para ensinar], no entanto, [como] assumimos em seguida o cargo de ensinar, não nos recusaremos a advertir claramente como os adágios devem ser usados, por causa dos imperitos; lembremos o que Fábio [Quintiliano]

Cf. : Lausberg, *Handbook of Literary Rhetoric*, §1152-54. Lausberg vincula o juízo ao decoro interno, o que não parece ser a opinião de Quintiliano. Cf. : Quintiliano, *Instituições Oratórias*, VI, 5,3: “Nem creio que o juízo está muito distante do expediente”(Nec multum a iudicio credo distare consilium)

¹⁹⁴ Cf.: Quintiliano, *Instituições Oratórias*, VIII, 3, 56-8: “κακόζηλον id est mala adfectatio, per omne dicendi genus peccat. nam et tumida et pusilla et praedulcia et abundantia et arcessita et exultantia sub idem nomen cadunt. denique κακόζηλον vocatur, quidquid est ultra virtutem, quotiens ingenium iudicio caret et specie boni fallitur, omnium in eloquentia vitiorum pessimum. nam cetera parum vitantur, hoc petitur. est autem totum in elocutione. (...) corrupta oratio in verbis maxime impropriis, redundantibus, comprehensione obscura compositione fracta, vocum similium aut ambiguarum puerili captatione consistit.” Tradução nossa do latim.

prescreve para se fazer nas palavras novas ou nas metáforas difíceis (o que ele diz ser um preceito muito elegantemente escolhido dos gregos): προεπιλήττειν τή ὑπερβολή (ser o primeiro a censurar o excesso/hipérbole), nos convirá προεπιλήττειν τή παροιμίá (ser o primeiro a censurar o adágio), isso é, corrigir antes e como que socorrer os adágios se, em alguma ocasião, parecer mais obscuro ou duro para alguém. Pois esse gênero, como pouco acima foi mostrado, aceita, o quanto quiser, metáforas duras, inovações licenciosas de palavras, hipóboles pouco modestas e alegorias obscuras até o enigma. (...) E quase as mesmas razões(métodos) são usados pelos Latinos [para introduzir os adágios]: *Aiunt* (dizem), *Ut aiunt* (como dizem) , *Ut est in veteri provérbio* (Como está no antigo provérbio) , *iuxta vulgo tritum sermonem* (Como a palavra é costumeiramente usada pelo povo) , *ut vetus verbum usurpem* (para usar uma velha palavra) , *ut adágio dictum est* (como se diz pelo adágio), *vere hoc dicunt* (dizem isso verdadeiramente).¹⁹⁵

Algumas dessas expressões elencadas por Quintiliano e Erasmo são usadas no *Da Pintura* como um pedido de licença para abrandar o leitor para um uso mais livre das palavras, expressões e definições que podem causar estranhamento. Vejamos de que modo Alberti emprega estas expressões.

3.6.1 – Si liceat (se for permitido)

Há apenas uma ocorrência dessa expressão no §2: “Nós, se for permitido, por certa semelhança com o vocábulo latino, chamá-la-emos de orla;”(L.§2). Seu uso é exatamente o prescrito por Quintiliano, pois Alberti pede licença para usar a palavra orla (usada para falar da orla marítima) com o sentido pouco usual de borda ou margem de uma superfície.

¹⁹⁵ Erasmo de Roterdã, *Adágios*, XIV:

“Iam illud tametsi minutulum humilisque videatur, tamen postea quam docendi munus suscepimus, non gravabimur propter imperitiores admonere videlicet ut in usurpandis adagiis meminerimus, quod in verbis novatis aut durius translatis fieri Fabius jubet (id quod ait a Graecis elegantissime praeceptum esse) videlicet προεπιλήττειν τή ὑπερβολή, ita nos oportebit προεπιλήττειν τή παροιμίá, hoc est praecastigare et velut occurrere paroemiae, siquando vel obscurior vel alioqui durior videbitur. Recipit enim hoc genus, sicuti paulo superius ostensum est, et metaphoras quantumlibet duras et nouationes vocum licentiosas et hyperbolas parum pudentes et allegorias ad aenigma vsque obscuras. (...) Iisdem ferme rationibus vtuntur Latini: *Aiunt*, vt *aiunt*, vt *est in veteri prouerbio*, *iuxta vulgo tritum sermonem*, quemadmodum vulgo dici consuevit, vt *vetus verbum vsurpem*, vt *adagio dictum est*, *vere hoc dicunt*.”
Tradução nossa do latim.

3.6.2 – *Ut aiunt/ quanto dicono (como dizem)*¹⁹⁶ e *Aiunt / dicono (dizem)*¹⁹⁷

Usam-se tais expressões para indicar alguma coisa dita por outrem, quase como uma citação. A expressão “como dizem” é mais genérica, porque, na maioria dos casos, não se especifica quem disse, como se fosse um conhecimento comum. Esse é o caso da *Minerva mais gorda*, em que o adágio não precisa de uma referência precisa, já que ele é usado por vários autores. Em alguns casos, Alberti se refere a quem diz, como em “dizem os matemáticos”, embora raramente ele identifique um autor no livro I. Na redação latina há variações desta expressão como “definem” e “entre os matemáticos”.

Todas estas expressões são maneiras de trazer alguma afirmação ao discurso sem precisar discuti-la e esmiuçá-la, pois ela se funda em uma opinião alheia, como a dos matemáticos e dos filósofos. Assim, se extrapolarmos o preceito de Quintiliano, Alberti adverte seu leitor de que o que será dito é conhecido pelos matemáticos e que não deve ser entendido como um erro de juízo ou falta de atenção. Por exemplo, no fim do §13 ele introduz a proporcionalidade de triângulos com base no que dizem os matemáticos sem explicar as sutilezas dessa noção.

3.6.3 – *Ut ita loquar e ut ita dixerim (por assim dizer)*¹⁹⁸

Essas duas expressões não têm correlato na redação toscana e são usadas geralmente quando se introduz algum conceito definido com a liberdade da *Minerva mais gorda*. Elas operam como o *ut ita dicam* (por assim dizer) de Quintiliano ao pedir licença para trabalhar os conceitos matemáticos e óticos com mais liberdade através de comparações e semelhanças ou introduzindo outros elementos nas definições matemáticas. Por exemplo, quando Alberti define o ponto (§2), ele usa o “por assim dizer” e introduz a noção de sinal na definição, alterando livremente a definição euclidiana quase a ponto de torná-la contraditória.

¹⁹⁶ Indicaremos em nota as ocorrências de cada expressão no livro I.

Ut aiunt : §1, §6, §18, §20.

Quanto dicono : §1, §2 §20.

¹⁹⁷ *Aiunt* : §2, §3, §7.

Dicono : §2, §4, §9, §13, §19, §20.

¹⁹⁸ *Ut ita loquar* : §2, §4, §9, §14.

Ut ita dixerim : §4, §10.

Sobre o estabelecimento do texto

Como texto anterior à imprensa, o *Da Pintura* circulava em forma de manuscritos e nenhum deles foi feito pelas mãos do próprio Alberti, o que dificulta o estabelecimento do texto, já que existem variantes entre tais manuscritos e não é possível determinar qual deles traz a melhor versão do texto.¹⁹⁹ Neste trabalho não consultamos nenhum manuscrito, nem propomos algum estabelecimento de texto. Indicamos em itálico as variantes entre a redação toscana e a latina.

Redação Toscana:

A redação toscana possui três manuscritos conhecidos, um de Florença, um de Paris e um de Verona. Nosso trabalho segue o texto estabelecido por Cecyl Grayson no volume III das *Opere Volgari* de Alberti. Salvo raras exceções, deixamos de lado o texto estabelecido por Luigi Mallè.²⁰⁰

Recentemente tivemos acesso ao aparato crítico presente na edição de Grayson e transcrevemos em notas as variantes dos manuscritos, mas não as traduzimos. Usamos as seguintes abreviações:

F¹: Cod. II. IV. 38 da Biblioteca Nacional de Florença. No fim do texto há a nota: “*Finis laus deo die XVII mensis iulii Mcccc36*” (Fim. Louvor a deus. No dia 17 do mês de julho 1436)

P: Cod. Ital. 1692 da biblioteca Nacional de Paris.

V: Cod. CCLXXIII da Biblioteca capitolare de Verona.

Todos estes manuscritos contêm um parágrafo após o *Da Pintura* com um breve texto e um desenho no F¹. Infelizmente não tivemos acesso a este texto e o desenho.

Redação latina:

A redação latina possui vinte manuscritos conhecidos e a *editio princeps* de Basileia. Neste trabalho, transcrevemos o texto de Basileia e o cotejamos com o texto estabelecido por Grayson com base nos manuscritos. Colocamos em negrito as variantes entre o texto de Grayson e Basileia, traduzindo-as em notas.

Emendamos o texto apenas nas passagens em que há evidentes erros de impressão já corrigidos na segunda edição impressa em Amsterdã em 1649²⁰¹, indicando em nota o que consta na edição de Basileia. Em nossa transcrição seguimos a pontuação presente na edição de Basileia, que diverge muito da estabelecida por

¹⁹⁹ Sobre os critérios usados pelos estudiosos para organizar tais manuscritos, Cf. Cap. I

²⁰⁰ Nicoletta Maraschio afirma que a transcrição de Mallè possui diversos erros. Cf. Maraschio, *Aspetti Del Bilinguismo albertiano nel ‘De Pictura’*, 184-5.

²⁰¹ Diferente da edição de Basileia que traz apenas o *Da Pintura*, esta edição contém uma coletânea de textos vinculados à arquitetura. O texto principal é o *Da Arquitetura* de Vitrúvio com notas e comentários de Johanes de Laet. Depois do texto de Vitruvius há diversos comentários ao *Da Arquitetura*, como os *Elementos de Arquitetura* de Henry Wotton e o *Léxico Vitruviano*.

Ainda há outras obras importantes para os arquitetos como o *Da Pintura* de Alberti, excertos do *Da escultura* de Pomponio Gaurico e o *Comentário sobre a escultura e pintura dos antigos* de Louis de Montjosieu.

O *Da Pintura* é precedido de um elogio de Alberti e seguido de uma carta do matemático Thomas Venatorius para o matemático e médico Jacob Milich. Para mais informações sobre a edição de 1649, Cf. < http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traité/Notice/B250566101_66878.asp?param=en >

Grayson. Indicamos em numerais arábicos a divisão em parágrafos feita por Grayson e em numerais romanos os parágrafos da edição de Basileia e Amsterdã.

Usamos as seguintes abreviações nas notas:

Gr. – Texto estabelecido por Grayson nas *Opere Volgari* vol. 3 com base nos manuscritos.

Bas. – Texto presente na *editio princeps* de Basileia

Amsterdã – Texto presente na edição de 1649 impressa em Amsterdã.

Recentemente conseguimos acesso ao aparato crítico de Grayson e colocamos em nota as variantes dos manuscritos elencadas por ele, usando as seguintes abreviações:

F: Cod. II. VIII da Biblioteca Nacional de Florença. Códice do século XV

FL: Cod. Ashb. 1155 da Biblioteca Laurenziana de Florença. No fim há a data: MDXLI. IVLII. (Julho de 1541). Possuído por *Josephus Mallior pictor*.

FR: Cod. 767 da Biblioteca Riccardiana de Florença. Cópia do século XVI.

Há uma cópia do século XVIII deste manuscrito na Biblioteca Marucelliana de Florença, Cod. B. VI. 38.

G: Cod. B.II.50 da biblioteca Universitária de Genova. Códice do século XV.

L: Cod. Arm. CXII da biblioteca Labronica de Livorno. Códice do século XVI, transcrito ao menos por três mãos diferentes.

Lu: Cod. 1448 da Biblioteca Governativa de Lucca. Transcrito em Pádua por Antonio Bovolenta em 1518 e possui figuras.

A: Cod. O. 80. Sup. Da Biblioteca Ambrosiana de Milão. Códice do século XV.

NC: Cod. 90 da Biblioteca da Universidade da Carolina do Norte. Códice do século XVI.

O: Cod. Canon. Misc. 121 da Biblioteca Bodleiana de Oxford. Códice do século XV.

R: Cod. 146 da Biblioteca Classense de Ravenna revisto por Lodovico Carbone e Battista Panetti. Códice do século XV.

V¹: Cod. Vat. Lat. 3151 da Biblioteca Vaticana de Roma. Códice do século XV.

V²: Cod. Vat. Lat. 4569 da Biblioteca Vaticana de Roma. Códice do século XVI.

V³: Cod. Vat. Lat. 8104 da Biblioteca Vaticana de Roma. Códice do século XVI.

OL¹: Cod. Ottob. Lat. 1424 da Biblioteca Vaticana de Roma. Rica coleção das obras latinas de Alberti do Duque de Altaemps, do século XV.²⁰²

OL²: Cod. Ottob. Lat. 2274 da Biblioteca Vaticana de Roma. Texto incompleto do *Da Pintura* (falta um terço do texto). Códice do século XVI.

RL: Cod. Reg. Lat. 1549 da Biblioteca Vaticana de Roma. Códice do século XV.

T: Cod. 3224 da Biblioteca Comunale de Trento. Códice do século XV com notas marginais do bispo Hinderbach.²⁰³

W: Códice não numerado da Biblioteca da Universidade Branceis em Waltham, Massachusetts.

Grayson divide estes manuscritos em dois grupos:

Grupo α : F, FR, G, L, V².

²⁰² Não encontramos nenhum ducado Altaemps do século XV, mas no séc. XVI há a família de Hohenems, atualmente na Austria, que se estabeleceu em Roma com o nome de Altemps. O cardeal Marco Sittico Altemps (1533-1595) instituiu uma biblioteca Altempiana que depois foi transferida para a biblioteca Vaticana, onde se encontram os manuscritos de Alberti.

²⁰³ Johannes Hinderbach (1418-1486), bispo de Trento.

Grupo β : A, V³, FL, Lu, V¹, OL².

Segundo a hipótese de Grayson, o grupo α apresenta a redação latina de 1435 e não tem a dedicatória a João Francisco Gonzaga. O grupo β apresenta a redação latina refinada por Alberti entre 1438 e 1444 com a dedicatória a João Francisco Gonzaga.

Tradução

Prólogo Toscano

DE PICTURA

PROLOGUS

Io solea meravigliarmi insieme e dolermi che tante ottime e divine arti e scienze, quali per loro opere e per le istorie veggiamo copiose erano in que' vertuosissimi passati antiqui, ora così siano mancate e quasi in tutto perdute: pittori, scultori, architetti, musici, ieometri, retorici, auguri e simili nobilissimi e meravigliosi intelletti oggi si trovano rarissimi e poco da lodarli.

Onde stimai fusse, quanto da molti questo così essere udiva, che già la natura, maestra delle cose, fatta antica e stracca, più non producea come né giuganti così né ingegni, quali in que' suoi quasi giovinili e più gloriosi tempi produsse, amplissimi e meravigliosi.

DA PINTURA

PRÓLOGO

Eu costumava me maravilhar com e ao mesmo tempo me condoer de que tantas artes e ciências ótimas e divinas as quais, por suas obras e histórias, vemos que eram copiosas naqueles virtuosíssimos antepassados antigos²⁰⁴, estejam agora de tal modo ausentes e em quase tudo perdidas: pintores, escultores, arquitetos, músicos, geômetras, retores, áugures e semelhantes intelectos nobilíssimos e maravilhosos são raríssimos e pouco louváveis.²⁰⁵

De onde avaliei, como ouvia de muitos, que é assim mesmo: que a natureza, mestra das coisas, já tinha se tornado antiga e cansada e não produzia mais gigantes nem engenhos amplíssimos e maravilhosos como aqueles que podia produzir em tempos quase juvenis e mais

²⁰⁴ Passados se refere às pessoas do passado e é qualificado por antigos para especificar que são as pessoas de um passado antigo, contrapondo-se às pessoas de um passado próximo.

²⁰⁵ Há outra possibilidade de tradução desta passagem : e se encontra pouca gente (poucos) para louváveis.

²⁰⁶ Gombrich encontra em Plínio, o Moço, um antecedente valioso da tópica da natureza cansada. Cf.: Gombrich, *A classical topos in the introduction to Alberti's Della Pittura*, 173. Cf. Plínio, o Moço, *Letters*, VI, 21: “Eu sou um desses que, embora admire os antigos, não desprezo os engenhos dos nossos tempos. Nem a natureza está tão cansada e exaurida que já não pode mais parir nada de louvável. Aliás, recentemente ouvi Virgílio Romano lendo para alguns uma comédia tão bem escrita conforme o exemplo das comédias antigas que algum dia ela mesma poderá ser exemplo.” Tradução nossa do latim (Sum ego is qui, mirer antiquos, non tamen ut quidam temporum nostrorum ingenia despicio. Neque enim quasi lassa et effeta natura nihil iam laudabile pariat. Atque adeo nuper audii Vergilium Romanum paucis legentem comoediam ad exemplar veteris comoediae scriptam tam bene, ut esse quandoque possit exemplar.)

Ma poi che io dal lungo essilio in quale siamo noi Alberti invecchiati, qui fui in questa nostra sopra l'altre ornatissima patria ridotto, compresi in molti ma prima in te, Filippo, e in quel nostro amicissimo Donato scultore e in quegli altri Nencio e Luca e Masaccio, essere a ogni lodata cosa ingegno da non posporli a qual si sia stato antiquo e famoso in queste arti.

Pertanto m'avidi in nostra industria e diligenza non meno che in beneficio della natura e de' tempi stare il potere

gloriosos.²⁰⁶

Mas depois que, de um longo exílio²⁰⁷, no qual nós, os Alberti, envelhecemos, eu retornei²⁰⁸ para esta nossa pátria sobre as outras ornadíssima, compreendi que em muitos, mas antes em ti, Filippo, e naquele nosso grande amigo Donato, escultor, e naqueles outros Nêncio, Luca e Masaccio²⁰⁹, há engenho²¹⁰ para [fazer] coisas por todos louvadas e não subordiná-los a qualquer um que tenha sido antigo e famoso nestas artes.

Por isso, notei²¹¹ que o poder de adquirir todo o louvor em qualquer virtude²¹² está em nossa indústria²¹³ e diligência²¹⁴ não

Note-se que esta tópica foi usada por outros autores renascentistas, como Pico Della Mirândola para defender a novidade de sua obra. Cf. Pico Della Mirândola, *A Dignidade do Homem*, §19: “Que impressão faria eu se, após dissertar sobre as opiniões de tantos outros, aos convivas deste banquete de intelectualidade, nenhuma contribuição prestasse de mim mesmo na forma de algo criado e elaborado por minha mente? Estava certo Sêneca, ao advertir-nos que o saber só por citações é próprio dos incompetentes. Seria o mesmo que pensar tivessem as descobertas dos predecessores obstruído para nós a via da inventividade, *como se em nós estivesse esgotada a força da natureza de tal modo que sem vigor para produzir algo de novo, caso não fosse dado demonstrar a verdade, nem sequer poderíamos acenar de longe para ela.*” Trad. de Luiz Feracine

²⁰⁷ A família Alberti de Catania era importante em Florença entre os séculos XIV e XV. Proprietários de uma companhia de comércio com filiais em várias cidades itálicas, como Genova e Bolonha e na Europa, como Barcelona, Paris, Londres até a a região da Grécia e da Síria.

Alguns dos Alberti foram exilados a partir de 1387 porque apoiaram a revolta dos Ciompi. Em 1401 todos os homens com mais de dezesseis anos foram exilados de Florença acusados de conspiração. O pai do nosso Alberti, Lorenzo di Messer Benedetto foi sentenciado em 1401 ao exílio por 20 anos a uma distância mínima de 180 milhas de Florença, mudando-se para Genova. O exílio dos Alberti terminou em 1428. Sobre a história do exílio dos Alberti, Cf. Baxendale, *Exile in Practice: The Alberti Family in and Out of Florence 1401-1428*.

²⁰⁸ Alberti usa o verbo na forma passiva a conotar que o retorno a Florença lhe foi permitido.

²⁰⁹ Filippo ou Pippo : Filippo di Ser Brunellesco(1377-1446), dito Brunelleschi, arquiteto e escultor ; Donato : Donato di Niccolò di Betto Bardi(c. 1386-1466), dito Donatello, escultor ; Nencio : Lorenzo di Cione Ghiberti(1378-1455), escultor ; Luca : Luca di Simone della Robbia(c.1400-82), escultor ; Masaccio : Tommaso di Giovanni di Simone Guidi(1401-28), pintor.

²¹⁰ **Ingegno** : habilidade natural que não pode ser aprendida por imitação nem pela arte, mas pode ser incitada pela diligência. Cf. Glossário, **Ingenium**

²¹¹ **Avidi** : de *avvedersi*. Tornar conhecido por ver algo.

²¹² **Virtù** : Virtude, faculdade, poder, capacidade de fazer algo. Também pode se referir às artes liberais.

²¹³ **Industria** : atividade, aplicação, esforço.

²¹⁴ **Diligenza** : Cuidado, zelo e aplicação para fazer algo. Cf. Glossário, **Diligentia**.

acquistarsi ogni laude di qual si sia virtù. Confessoti sì a quegli antiqui, avendo quale aveano copia da chi imparare e imitarli, meno era difficile salire in cognizione di quelle supreme arti quali oggi a noi sono faticosissime; ma quinci tanto più el nostro nome più debba essere maggiore, se noi senza precettori, senza essempro alcuno, troviamo arti e scienze non udite e mai vedute.

Chi mai sì duro o sì invido non lodasse Pippo architetto vedendo qui struttura sì grande, erta sopra e' cieli, ampla da coprire con sua ombra tutti e' popoli toscani, fatta senza alcuno aiuto di travamenti o di copia di legname, quale artificio certo, se io ben iudico, come a questi tempi era incredibile potersi, così forse appresso gli antichi fu non saputo né conosciuto?

Ma delle tue lodi e della virtù del nostro Donato, insieme e degli altri quali a me sono per loro costumi gratissimi, altro luogo sarà da recitarne.

Tu tanto persevera in trovare, quanto fai di di in dì, cose per quali il tuo ingegno

menos que em beneficio da natureza e dos tempos. Confesso-te, sim, que para aqueles antigos, tendo a abundância de quem aprender e imitar como tinham, era menos difícil alçar-se no conhecimento daquelas supremas artes que hoje para nós são fatigosíssimas; mas por isso mesmo o nosso nome deve ser muito maior, se nós, sem preceptores, sem nenhum exemplo, encontramos artes e ciências não ouvidas e nunca vistas.

Quem, mesmo muito rígido ou invejoso, não louvaria o arquiteto Pippo vendo aqui uma estrutura²¹⁵ tão grande, erguida acima dos céus, ampla para cobrir com sua sombra todos os povos toscanos, feita sem nenhuma ajuda de travamentos ou com abundância de madeira? Certamente este artificio²¹⁶, como era incrível algo assim ser possível nestes tempos se, por ventura, eu julgo bem, também não foi conhecido nem sabido entre os antigos.

Mas dos teus louvores e da virtude do nosso Donato e dos outros, que me agradam muito pelos seus costumes, haverá outro lugar para recitá-los.

Persevera muito, como fazes diariamente, em encontrar as coisas pelas

²¹⁵ Referência à cúpula da Igreja de Santa Maria Del Fiore inaugurada em 1436, ano desta dedicatória.

²¹⁶ **Artificio**: algo feito com arte. Não possui nossa atual conotação negativa.

maraviglioso s'acquista perpetua fama e nome, e se in tempo t'accade ozio, mi piacerà rivegga questa mia operetta *de pictura* quale a tuo nome feci in lingua toscana.

Vederai tre libri: el primo, tutto matematico, dalle radici entro dalla natura fa sorgere questa leggiadra e nobilissima arte. El secondo libro pone l'arte in mano allo artefice, distinguendo sue parti e tutto dimostrando. El terzo instituisce l'artefice quale e come possa e debba acquistare perfetta arte e notizia di tutta la pittura. Piacciati adunque leggermi con diligenza, e se cosa vi ti par da emendarla, correggimi. Niuno scrittore mai fu sì dotto al quale non fussero utilissimi gli amici eruditi; e io in prima da te desidero essere emendato per non essere morso da' detrattori.

quais o teu maravilhoso engenho adquira perpétua fama e nome e se, em tempo, te acontecer o ócio, agradar-me-á que revejas este meu opúsculo *De pictura* que fiz na língua toscana em teu nome.

Verás três livros: o primeiro, todo matemático, faz surgir das raízes internas da natureza esta leve²¹⁷ e nobilíssima arte. O segundo livro põe a arte na mão do artífice, distinguindo suas partes e tudo demonstrando. O terceiro instrui o artífice o que e como pode e deve adquirir a perfeita arte e noção de toda a pittura. Por isso, apraza-te me ler com diligência e se aí aparecer alguma coisa para emendares, corrige-me. Escritor algum nunca foi tão douto a quem não fossem utilíssimos os amigos eruditos; e eu desejo ser emendado primeiro por ti, para não ser mordido por detratores.

²¹⁷ **Leggiadra:** leve. Aquilo que é ao mesmo tempo belo, gracioso e gentil.

Prólogo Latino

De Pictura praestantissima,
et nunquam satis laudata arte,
Libri tres absolutissimi
Leonis Baptistae de Albertis,
Viri in omni scientiarum genere, et
praecipue Mathematicarum
disciplinarum doctissimi.

Iam primum in lucem editi.²¹⁸

PROLOGUS. AD JOHANNEM
FRANCISCUM ILLUSTRISSIMUM
PRINCIPEM MANTUANUM

Hos de pictura libros, princeps
illustrissime, dono ad te deferri iussi
quod intelligebam te maximum²²⁰ in
modum his ingenuis artibus delectari,
quibus quidem quantum ingenio et
industria luminis et doctrinae attulerim
ex libris ipsis, cum eos per otium legeris,

Os três absolutíssimos livros da
excelentíssima e nunca
suficientemente louvada arte da pintura
de Leon Batista Alberti,
homem doutíssimo em todos os gêneros
de ciências, sobretudo nas disciplinas
matemáticas.

Desde agora publicados pela primeira
vez à luz.

**Prólogo: para João Francisco,
ilustríssimo príncipe de Mântua.**²¹⁹

Estes livros sobre a pintura, ó
ilustríssimo príncipe, mandei te entregar
como presente, porque sabia que te
deleitas de muitas maneiras com estas
artes liberais²²¹; aliás, saberás pelos
próprios em que medida terei contribuído
com o engenho²²² e a indústria²²³ para a

Transcreve-se o texto de Basileia. As variantes entre o estabelecimento de Grayson e o texto de Basileia estão indicadas em negrito e em notas. Também se indica em notas as variantes recolhidas no aparato crítico de Grayson. Os trechos em itálico indicam as variantes entre a redação toscana e latina.

²¹⁸ Essas duas frases estão no frontispício da edição de Basileia. Nesta edição não há a dedicatória a João Francisco, seguindo diretamente para o livro I.

²¹⁹ Giovan Francesco Gonzaga (1395-1444), Marquês de Mântua, cultivou as artes e as letras. Financiou uma escola, a Giocosa, dirigida por Vittorino da Feltre (1378-1446) para a educação de seus filhos e outros jovens. Também apreciava a pintura e encomendou um afresco de Pisanello para o palácio Ducal de Mântua, conhecido como *Histórias da Cavalaria*. Alberti possuía prestígio nesta região e o filho de Giovan Francesco, Ludovico Gonzaga, encomendou à Alberti o projeto das igrejas de S. Andrea e S. Sebastiano.

²²⁰ V¹: maxime

²²¹ **Ingenuis artibus**: *ingenuus* é nascido, inato e também se refere ao homem livre, contrapondo-se aos escravos. Assim, as artes liberais são aquelas que os homens livres podem exercer.

²²² **Ingenium**: Habilidade ou talento natural e inato. Cf. Glossário, **Ingenium**.

²²³ **Industria**: atividade, aplicação, esforço.

intelliges.

Etenim cum ita pacatam²²⁵ et bene tua virtute constitutam civitatem habeas ut otium tibi quod a republica vacans litterarum studiis tua pro consuetudine tribuas interdum non desit, futurum spero ut pro tua solita humanitate, qua non minus quam armorum gloria litterarumque peritia caeteros²²⁶ omnes principes longe exuperas, libros nostros minime negligendos ducas.

Nam esse eos eiusmodi intelliges ut quae in illis tractentur cum arte ipsa auribus

luz e doutrina das artes quando, durante o ócio, os leres.²²⁴

Com efeito, como manténs com tua virtude a cidade tão calma e bem constituída que não careças de vez em quando de ócio o qual, ao te afastares da república, concedes, segundo teu costume, aos estudos das letras; espero que, no futuro, julgues, conforme a tua habitual humanidade²²⁷, pela qual superas de longe não menos que todos os outros príncipes na glória das armas e na perícia das letras, que os nossos livros não devem ser de modo algum desprezados²²⁸.

Pois saberás que eles são de tal modo que as coisas tratadas neles podem

²²⁴ Na primeira parte desta carta, Alberti capta a benevolência de seu leitor. Primeiro através de sua pessoa, depois pelo seu interlocutor, Giovan Francesco e enfim pela própria obra. Cf. *Retórica a Herênio*, I, 8: “Podemos tornar os ouvintes benevolentes de quatro maneiras: baseados em nossa pessoa, na de nossos adversários, na dos ouvintes e na própria matéria. Baseados em nossa pessoa, obteremos benevolência se louvarmos nosso ofício sem arrogância; também se mencionarmos o que fizemos para o bem da República.” Alberti fala neste trecho o quanto que fez para o bem das artes e da doutrina.

²²⁵ FL, OL²: paratam ; Lu: peccatam

²²⁶ R, RL: non minus quam literarum peritia caeteros; FL omite: literarumque peritia.

²²⁷ **Humanitas**: Humanidade aqui significa os estudos das artes, letras e da filosofia. Cf. Aulo Gélío, *Noites Aticas*, XIII, 17: “Os que praticam as palavras latinas, e os que desta se serviram com proibidade, não quiseram *humanitas* ser isso que o vulgo estima e que pelos gregos é dito φιλανθρωπία e significa certa afabilidade e benevolência para com todos os homens indistintamente, mas denominaram *humanitas* mais ou menos aquilo que os gregos chamam παιδεία - dizemos, quanto a nós, instrução [*eruditi*] e formação [*institutio*] para as boas artes. Estas, os que com sinceridade as desejam e as procuram são o mais possível humaníssimos. Com efeito, dessa ciência o cuidado e o ensinamento foram dados só ao homem, dentre todos os seres animados, e por isso ela foi denominada humanidade [*humanitas*].”

²²⁸ **Negligendos ducas**: Guiar ou conduzir a obra para ser negligenciada no futuro. Com isso, Alberti coloca seu interlocutor como o juiz da fortuna da obra, pois está nas mãos dele a decisão sobre o sucesso ou fracasso da obra. Esta também é uma maneira de tornar o ouvinte benevolente com a obra. Cf. *Retórica a Herênio*, I, 8: “Baseados na pessoa dos ouvintes, alcançaremos a benevolência se citarmos as causas que julgaram com coragem, sabedoria, mansidão e magnificência, e se revelarmos de que estima gozam e quais as expectativas quanto ao julgamento.”

Todos estes elementos prescritos na *Retórica a Herênio* estão presentes nesta frase. Alberti mostra como Giovan Francesco é sábio e um bom juiz por fazer sua cidade pacata; também possui estima, já que dedica o ócio à humanidade (isso é, às letras) e supera os outros príncipes; e por fim, Alberti fala qual a sua expectativa quanto ao julgamento.

eruditis digna tum rei novitate facile
delectare studiosos queant. Sed de libris
hactenus.

Mores meos doctrinamque si qua est et
omnem vitam tum maxime poteris
cognoscere cum dederis operam ut
possim, prout²³⁰ mea fert voluntas, apud
te esse. Denique putabo tibi opus non
displicuisse ubi me tibi deditissimum
voles annumerare²³¹ inter familiares tuos
et non in postremis commendatum
habere.

facilmente deleitar os estudiosos tanto
pela própria arte, digna dos ouvidos
eruditos, como pela novidade da
matéria.²²⁹ Mas sobre os livros é o
suficiente.

Meus costumes e minha doutrina, se há
alguma, e toda a minha vida poderás
conhecer quando tiveres te aplicado para
que eu possa estar junto a ti, conforme
quer minha vontade. Enfim, considerarei
que a obra não te desagradou quando
quiseres contar comigo, o mais dedicado
a ti, entre os teus amigos e não me
tiveres estimado entre os últimos.²³²

²²⁹ Aqui Alberti torna o ouvinte benevolente ao louvar a sua obra e atento ao falar de sua novidade. Cf. *Retórica a Herênio*, I, 7-8: “Teremos ouvintes atentos se prometermos falar de matéria importante, nova e extraordinária. (...) Baseados nas próprias coisas, tornaremos o ouvinte benevolente se elevarmos a nossa causa com louvores e rebaixarmos a do adversário com desprezo.”

²³⁰ OL¹ : ut

²³¹ FL, OL²: connumerare

²³² Alberti é engenhoso em seu pedido de acolhida, pois cobra a retribuição do benefício concedido por mandar os livros *Da Pintura*. Se Giovan Francesco negasse esse pedido, ele quase admitiria que não é tão perito nas letras, como diz Alberti, porque quebraria o círculo da liberalidade. No §54 Alberti retrata a alegoria da liberalidade com as três graças dançando em círculo, em que “uma das irmãs dá, outra recebe e a terceira devolve o benefício”.

Esta alegoria é explicada por Sêneca em seus livros *Dos Benefícios*, onde ele analisa cada parte da alegoria. A dança das Graças em círculo mostra o ciclo dos benefícios, porque quem dá também recebe a retribuição deste benefício e interromper este ciclo quebra toda a beleza da liberalidade além de ser um sacrilégio contra Júpiter e injúria contra as Graças. Cf. Sêneca, *Dos Benefícios*, I, 3-4. Essa hipótese é proposta brevemente por David Rosand. Cf. David Rosand, *Ekphrasis and Generation of Images*, p. 11

Livro I

LIBRO PRIMO

1. Scrivendo de pictura in questi brevissimi comentari, acciò che 'l nostro dire sia ben chiaro, piglieremo dai matematici quelle cose in prima quale alla nostra materia appartengano; e conosciute²³³, quanto l'ingegno ci porgerà, esporremo la pittura dai primi principi della natura.

Ma in ogni nostro favellare molto priego si consideri me non come matematico ma come pittore scrivere di queste cose.

Livro Primeiro

1. Escrevendo *De Pictura*(sobre a pintura)²³⁴ nesses brevíssimos comentários, a fim de que o nosso discurso²³⁵ seja bem claro, primeiramente tomaremos dos matemáticos aquelas coisas que pertencem à nossa matéria; e depois de conhecê-las, exporemos a pintura a partir dos primeiros princípios da natureza, o quanto o engenho nos oferecer [de capacidade].

Mas peço muito que, em todo o nosso discurso²³⁶, não me consideres como matemático, mas como pintor ao escrever²³⁷ destas coisas.

²³³ F¹: conosciutola

²³⁴ Alberti mantém o nome latino na redação toscana.

²³⁵ **Nostro dire**: literalmente é nosso dizer. A substantivação do verbo indica a ação de dizer, por isso, traduzimos livremente por discurso.

²³⁶ **Nostro favellare**: nosso falar, narrar.

²³⁷ Na redação toscana Alberti usa o verbo escrever enquanto na latina usa o falar. Jack Greenstein propõe que esta mudança enfatiza a maneira como Alberti escreve sobre a pintura diferenciando seu texto das conversas de oficina de pintores mais focadas nas técnicas. Cf. Greenstein, *On Alberti Sign: Vision and Composition in Quattrocento Painting*, p.681: “Alberti não endereça seus comentários apenas para os leitores mais bem educados. Como sua audiência inclui pintores, patronos e, como mostra Baxandall, estudantes nas escolas humanistas, ele evita, quando possível, o vocabulário técnico da escolástica. Por esta razão, ele pede que seus comentários sejam lidos mais como os escritos de um pintor do que o de um matemático e depois afirma “falar” como pintor. Esta afirmação leva alguns críticos modernos a supor que o *Da Pittura* é um texto direto sem nenhum significado epistemológico. Mas esta suposição projeta no Renascimento ideias do romantismo moderno sobre os artistas (que são difíceis de sustentar até no contexto moderno). Artistas renascentistas não falavam ou escreviam em latim, e na versão italiana Alberti muda “falar” para “escrever”, como se estivesse garantindo que o comentário não deve ser confundido com a conversa de oficina.” O grifo é nosso.

LIBER I — **Rudimenta**²³⁸

I.1. De pictura his brevissimis commentariis conscripturi, **quo clarior nostra sit oratio**²³⁹, a mathematicis ea primum, quae ad rem pertinere videbuntur, accipiemus. Quibus quidem cognitis, quoad ingenium suppeditabit, picturam ab ipsis naturae principiis exponemus.

Sed in omni²⁴⁰ nostra oratione spectari illud vehementer peto, non me ut mathematicum, sed veluti pictorem hisce de rebus loqui.

Livro I — **Rudimentos**

I.1. Ao escrevermos sobre a pintura em brevíssimos comentários, para que nosso discurso seja bem claro, tomaremos, primeiramente, dos matemáticos o que parecer pertinente à coisa. Aliás, depois de conhecer estas coisas, exporemos a pintura, até onde o engenho nos auxiliar, desde os próprios princípios da natureza.

Porém, peço veementemente para notarem²⁴¹ em todo nosso discurso, que eu não falo sobre estas coisas como matemático, mas como pintor.

²³⁸ O Título *rudimenta* é uma adição feita pelo editor de Basileia e não consta em nenhum dos manuscritos. Cf. Jarzombek, Mark. *The Structural problematic of Leon Battista Alberti's De Pictura*, p.275

²³⁹ Gr.: quo clarior sit nostra oratio / Bas.: quo clarior nostra sit oratio

²⁴⁰ R, RL : omite *omni*

²⁴¹ **Spectari**: notar e apreciar por ter aquilo em vista. Cf. Glossário, **Specto**

Quelli col solo ingegno, separata ogni materia, mesurano le forme²⁴² delle cose.²⁴³ Noi, perché vogliamo le cose essere poste da vedere, per questo useremo quanto dicono più grassa Minerva, e bene stimeremo assai se in qualunque modo in questa certo difficile e da niuno altro che io sappi descritta materia, chi noi leggerà intenderà.

Adunque priego i nostri detti sieno come da solo pittore interpretati²⁴⁷.

Eles medem as formas das coisas, só com o engenho, separada toda a matéria.²⁴⁴ Nós, porque queremos que as coisas sejam postas à vista²⁴⁵, por isso, usaremos, como dizem, a Minerva mais gorda e apreciaremos bastante se quem nos ler, nos entender de algum modo, nesta matéria certamente difícil e não descrita²⁴⁶ por nenhum outro que eu saiba.

Portanto, peço que os nossos ditos sejam interpretados somente como os de um pintor.

²⁴² F¹: la forme

²⁴³ F¹: Ma in ogni nostro favellare molto priego si consideri me non come matematico ma come pittore scrivere di queste cose; V: ma in ogni nostro parlare prego che consideri me non matematico ma pittore scrivere queste cose; P: Ma in ogni nostro parlare priego non se considere me como matematico ma come pittore scrivere de queste cose.

²⁴⁴ Genericamente, no que se refere à maneira como os matemáticos tratam das coisas, Cf. Aristóteles, Física, 193b22 – 193b35 : “E uma vez que está delimitado de quantos modos se diz a natureza, depois disso é a se observar pelo que o matemático se diferencia do estudioso da natureza (pois também os corpos naturais têm superfícies e sólidos, bem como comprimentos e pontos, a respeito dos quais o matemático faz seu estudo) (...) A respeito desses itens, pois, também o matemático faz seu estudo, mas não enquanto cada um é limite de corpo natural ; nem contempla os acidentes enquanto ocorrem aos corpos naturais tomados nesta qualidade ; *por isso, inclusive, o matemático separa : pois pelo pensamento, [sc. as quantidades] são separáveis do movimento, e isso não faz nenhuma diferença, nem, uma vez separadas, surge algo falso.*” O grifo é nosso.

²⁴⁵ Há uma variedade de verbos usados para a visão, como o *vedere, guardare, guatare*. Sobre os primeiros dois, o dicionário Zingarelli os distingue assim: “Ver (*vedere*) é o ato de perceber com o sentido da visão independentemente da atenção que se presta na direção daquilo que se oferece aos olhos. Olhar(*guardare*) indica, ao contrário, o ato de dirigir o olhar (*sguardo*) na direção de alguém ou alguma coisa prestando atenção.” Cf. Glossário, **Vedere; guatare**

²⁴⁶ **Descritta**: Transcrever ou copiar a partir de um modelo. Como a *tradita* latina, Alberti ressalta que escreve sem modelos de onde copiar, pois não há tradição a ser seguida. Cf. Glossário, **Descrivo**

²⁴⁷ F¹: interpretato

Illi enim solo ingenio, omni seiuncta materia, *species* et formas rerum metiuntur. Nos vero, quod sub aspectu rem **esse positam**²⁴⁸ volumus, pinguiore idcirco, ut aiunt, Minerva scribendo utemur.

Ac recte quidem esse nobiscum actum **arbitramur**²⁵⁰, si quoquo pacto in hac plane **difficili**²⁵¹ et a nemine, quod viderim, alio tradita litteris materia, nos **legentes pictores**²⁵² intellexerint.

Peto igitur nostra non ut *puro*²⁵⁵ a *mathematico*, sed veluti a pictore tantum scripta interpretentur.

Pois eles medem as *aparências* e as formas das coisas apenas com o engenho, separada toda a matéria [das coisas]. Mas nós, na verdade, usaremos ao escrever, como dizem, a Minerva mais gorda, porque queremos que a coisa seja posta à vista.²⁴⁹

Além disso, julgamos²⁵³ que agimos corretamente, se nossos leitores *pintores*²⁵⁴ tiverem nos entendido nesta matéria certamente difícil e não trazida às letras por ninguém que eu tenha visto.

Portanto, peço que nossos escritos sejam interpretados não como os *de um matemático puro*, mas somente como os de um pintor.

²⁴⁸ Gr.: positam esse / Bas. : esse positam

²⁴⁹ **Sub aspectu**: Abundam as maneiras de falar da visão no *Da Pictura*. *Sub aspectu* é sob a vista, algo colocado sob a visão, quase à primeira vista. Entre alguns autores de ótica medievais, chamados de perspectivistas, cada palavra usada para a visão possui um sentido técnico para especificar cada parte do processo da visão. Não conseguimos determinar se Alberti distingue as palavras da visão com essa precisão, mas indicamos os sentidos destes termos em alguns perspectivistas. Para Al-Hazem a visão pelo *aspectus* é um primeiro olhar e só dá uma compreensão superficial das características das coisas. Cf. Al-Hazem, *De Aspectibus*, II, 4,2: “Geralmente, todas as características (*intentiones*) sutis não aparecem para a visão junto ao aspecto(*aspectum*) da coisa vista, mas depois da intuição (*intuitionem*) e consideração. ” Cf. Glossário, **Sub aspectu**

²⁵⁰ Gr.: arbitrabimur / Bas.: arbitramur

²⁵¹ Gr.: difficile / Bas. : difficili

²⁵² Gr. : legentes / Bas. : legentes pictores

²⁵³ Gr.: julgaremos

²⁵⁴ Gr.: Ausente

²⁵⁵ O, FR: puto ; T: pure

2. Dico in principio dobbiamo sapere il punto essere segno quale non si possa dividere in parte.²⁵⁶ Segno qui appello qualunque cosa stia alla superficie per modo che l'occhio possa vederla. Delle cose quali non possiamo vedere, neuno nega nulla apartenersene al pittore. Solo studia il pittore fingere quello si vede. E i punti, se in ordine costati l'uno all'altro s'aggiungono, crescono una linea.

2. Digo inicialmente que devemos saber que o ponto é um sinal²⁵⁷ que não se pode dividir em partes.²⁵⁸ Chamo aqui sinal qualquer coisa que esteja na superfície de modo que o olho possa vê-la. Das coisas que não podemos ver, ninguém nega que nenhuma pertence ao pintor. O pintor só se empenha em fingir²⁶⁰ aquilo que se vê. E se os pontos são acrescentados em fila, encostados uns nos outros, crescem uma linha.

²⁵⁶ F¹: segno quale non si possa dividere in parte ; V: segno che in parte dividere non si possa ; P:=V

²⁵⁷ **Segno** : Sinal, marca distintiva, indício, insígnia, imagem, figura. Introduzir o sinal na definição matemática torna-a um ente visível em vez de um conceito abstrato.

²⁵⁸ Cf. Euclides, *Elementos*, I, Def. 1: “Ponto é aquilo de que nada é parte”

Alberti possuía em sua biblioteca uma cópia dos *Elementos* de Euclides na tradução de Campano de Novara repleta de anotações e desenhos feitos pelo próprio Alberti. Cf. : Maraschio, *Aspetti del bilinguismo albertiano nel « De Pictura »*, p.202.

As definições matemáticas no *Da Pittura* são muito próximas às dos *Elementos*, inclusive na ordem de exposição. Indicamos em nota as possíveis passagens referidas por Alberti, citando-as com a tradução brasileira dos *Elementos*, que não contém o mesmo texto consultado por Alberti, já que “qualquer edição dos *Elementos* feita anteriormente a 1814 era baseada numa família de manuscritos cujo arquétipo era o texto dado à luz por Théon” (Euclides, *Os Elementos*, Prefácio, p.26). Em algumas passagens, incluímos o texto da tradução de Campano de Novara. Alberti também introduz alguns elementos nas definições de Euclides para torná-las úteis aos pintores, como a noção de sinal. Ana Dionísio explora em sua dissertação de mestrado as fontes matemáticas de Alberti e a maneira como ele altera tais definições, mostrando os “erros” matemáticos de Alberti. Cf. Dionísio, *A Matemática no primeiro livro do Della Pittura*, pp.37-55.

²⁵⁹ **Studia**: Aplicar-se com zelo e assiduidade, ocupar-se e se empenhar para conseguir algo. Cf. Cícero, *Da Invenção*, I, XXV, 36: “Gosto(*studium*) é ocupação da mente assídua e veementemente aplicada a alguma coisa com grande prazer, como o gosto pela filosofia, poesia, geometria e letras.” Tradução de Kabengele Ilunga presente na dissertação *O Da Invenção, de Marco Túlio Cícero: Tradução e Introdução*. Cf. Glossário, **Studiare**

²⁶⁰ **Fingere**: Fingir é figurar, formar, plasmar e modelar. Está ligada ao campo semântico do toque e da escultura como na effigie. Também significa imitar.

2. Itaque principio novisse oportet, punctum esse signum, ut ita loquar, **quod minime in partes queat dividi.**²⁶¹

Signum hoc loco appello quicquid in superficie ita insit²⁶² ut possit oculo conspici: quae vero intuitum non recipiunt, ea nemo ad pictorem nihil pertinere **negat**²⁶³.

Nam ea solum imitari studet *pictor, quae sub luce videantur*. Puncta quidem, si continenter in ordine iungantur, lineam extendent.

2. E assim, primeiramente, é necessário ter entendido que ponto é um sinal, por assim dizer, que não pode ser dividido em partes. Neste lugar, chamo sinal qualquer coisa que esteja na superfície de modo que possa ser enxergada²⁶⁴ pelo olho; na verdade, ninguém **nega**²⁶⁵ que as coisas que não recebem a visão²⁶⁶ não pertencem, em nada, ao pintor.

Pois o pintor se empenha em imitar apenas aquilo que é visto *sob a luz*.²⁶⁷ Além disso, se os pontos forem unidos continuamente em uma fila, estenderão uma linha.

²⁶¹ Gr.: quod minime queat in partes dividi / Bas. : quod minime in partes queat dividi

²⁶² Lu, V¹: ita est

²⁶³ Gr.: negabit / Bas. : negat

²⁶⁴ **Conspici**: Cf. Glossário, **Conspicio**

²⁶⁵ Gr.: negará

²⁶⁶ **Intuitum**: visão. Em alguns perspectivistas, como Al-Hazem, esse termo possui o sentido de visão certificada. Cf. Al-Hazem, *De Aspectibus*, II,4,2: “E a visão não compreende a forma verdadeira da coisa vista a não ser pela compreensão de todas as características particulares que existem na forma da coisa vista. E como isso é assim, portanto, a forma verdadeira da coisa vista, na qual existem características sutis, não é compreendida pela visão a não ser depois da intuição.” Cf. Glossário, **Intuitus**

²⁶⁷ **Lux**: Entre os perspectivistas medievais se distingue a luz do lume. Luz é a qualidade luminosa própria dos corpos luminosos, como a luz do sol. Lume é a luminosidade no meio, como a que vemos na atmosfera. Cf. Roger Bacon, *De Multiplicatione Specierum*, I, 1: “E Avicenna diz no terceiro livro De Anima que luz é a qualidade do corpo luzente, como o fogo ou as estrelas; Mas lume é aquilo que é multiplicado e gerado por aquela luz, que é feita no ar e nos outros corpos raros, os quais são chamados meio, porque as espécies são multiplicadas mediante eles. Mas, apesar disso, aceitamos usualmente luz por lume e o contrário.”(Et Avicenna dicit tertio De Anima quod lux est qualitas corporis lucentis, ut ignis vel stelle; lumen vero est illud quod est multiplicatum et generatum ab illa luce, quod fit in aere et in ceteris corporibus raris, que vocantur media quia mediantibus illis multiplicantur species. Sed tamen usualiter accipimus lucem pro lumine et contrario.)

E apresso di noi sarà linea segno la cui longitudine si può dividere, ma di larghezza tanto sarà sottile che non si potrà fendere.²⁶⁸

Delle linee alcuna si chiama dritta, alcuna flessa. La linea ritta sarà da uno punto ad un altro dritto tratto in lungo²⁷⁰ segno. La flessa linea será da uno punto ad un altro non dritto, ma come uno arco fatto segno²⁷¹. Più linee, quasi come nella tela più fili accostati, fanno superficie.

E, entre nós, a linha será o sinal da qual se pode dividir o comprimento, mas será de largura tão sutil que não se poderá fender.²⁶⁹

Das linhas, algumas se chamam retas, outras curvas. A linha reta será o sinal reto em comprimento trazido de um ponto a outro.²⁷² A linha curva não será o sinal reto de um ponto a outro, mas o feito como um arco. Muitas linhas, quase como muitos fios encostados em uma tela, fazem a superfície.

²⁶⁸ F¹: tanto sarà sottile che non si potrà fendere. V: ... partire; P:=V

²⁶⁹ Cf. Euclides, *Elementos*, I, Def. 2: “E linha é comprimento sem largura.”

Alberti afirma que um conjunto de pontos unidos forma uma linha, embora isso seja matematicamente contraditório, já que o ponto é indivisível e a união de infinitos pontos não forma uma linha divisível. O mesmo se aplica a relação das linhas com a superfície, já que a linha não tem largura e infinitas linhas encostadas não poderiam formar uma superfície. Entretanto, isso não é um problema para Alberti, pois o ponto do pintor, feito com sua Minerva, possui certa materialidade (visto que é um sinal), o que permite ele ser reunido em uma linha. Esta contradição é respondida por Alberti no pequeno texto *Sobre os pontos e linhas para os pintores*. (presente na p. 66 da *Opera Inédita et pauca separatim impressa* aos cuidados de Mancini)

Spencer nota este problema e propõe que Alberti utiliza a definição estóica da criação dos corpos sólidos, refutando a doutrina Aristotélica aceita à época na qual uma série de pontos não pode formar uma linha. Cf. Spencer, p. 101.

²⁷⁰ F¹: dritta tratto um lungo ; V: dritto tratto um lungo ; P dritta tratto in lungo

²⁷¹ F¹: La flessa linea será da uno punto ad un altro non dritto, ma come uno arco fatto segno. Na margem há um *al seno* sem indicar se ele deve substituir *arco* ou *segnio*. Grayson supõe que, segundo o texto latino, deve substituir *arco*. ; V: La reflexa linea è fra de uno punto a uno altro tracto non dritto segno ma como arco fatto.; P: : La flessa linea será da uno punto ad un altro non dritto, ma come arco fatto segno.

²⁷² Cf. Euclides: *Elementos*, I, Def. 4: “E linha reta é a que está posta por igual com os pontos sobre si mesma.” A edição de Campano é um tanto diferente: “Linea recta est ab uno puncto ad alium brevissima extensio in extremitates suas utrusque eorum recipiens”(Linha reta é a extensão mais breve [que há] de um ponto a outro em que as suas duas extremidades recebem os pontos)

Eritque²⁷³ apud nos linea signum cuius longitudo sane in partes dividi possit: sed erit usque adeo latitudine tenuissima ut nusquam findi **queat**²⁷⁴.

Linearum alia **recta**²⁷⁶, alia flexa. Recta linea est signum a puncto ad punctum directe in longum protensum. **Flexa**²⁷⁷ est quae a puncto ad punctum non recto gressu sed facto sinu fluxerit. **Lineae plures quasi fila in tela, si adactae cohaereant, superficiem ducent.**²⁷⁸

E²⁷⁵, entre nós, a linha será o sinal da qual o comprimento pode, com certeza, ser dividido em partes; mas será com a largura tão tenuíssima que não pode ser fendida em nenhuma parte.

Das linhas,²⁷⁹ umas são retas, outras curvas. Linha reta é o sinal prolongado em comprimento diretamente de um ponto a outro. Curva é a que tiver fluído de um ponto a outro não por um caminho reto, mas feito com sinuosidade. **Se muitas linhas, forçadas como fios em uma tela, se juntarem, produzirão uma superfície.**²⁸⁰

²⁷³ Gr.: Erit itaque / Bas.: Eritque

²⁷⁴ Gr.: queat / Bas.: quaeat (Acreditamos que se trata de um erro de impressão) / Amsterdã: queat

²⁷⁵ Gr.: Desse modo,

²⁷⁶ Gr.: recta dicitur / Bas.: recta

²⁷⁷ Gr.: Flexa ea / Bas.: Flexa

²⁷⁸ Gr.: Lineae plures quasi fila in tela adacta si cohaereant, superficiem ducent / Bas.: Lineae plures quasi fila in tela, si adactae cohaereant, superficiem ducent

²⁷⁹ Gr.: Diz-se das linhas que

²⁸⁰ Gr.: Se muitas linhas se juntarem como fios forçados em uma tela, produzirão uma superfície.

Ed è superficiele certa parte estrema del corpo, quale si conosce non per la sua alcuna profundità, ma solo per sua longitudine e latitudine e per sue ancora qualità.

Delle qualità alcune così stanno perpetue alla superficiele che, se non alteri la superficiele, nulla indi possano muoversi.

Altre sono qualità tali, che rimanendo il medesimo essere della superficiele, pur così giaciono a vederle che paiono a chi le guarda mutare. Le qualità perpetue sono due.

E a superficiele é uma parte extrema de um corpo que se conhece não por alguma profundidade sua, mas só pelo seu comprimento, largura e, ainda, por suas qualidades.²⁸¹

Das qualidades²⁸², algumas são de tal modo perpétuas na superficiele, que nenhuma delas pode ser movida ali sem alterar a superficiele.

Existem outras qualidades que, mantendo o mesmo ser da superficiele, ainda assim jazem à vista de modo que parecem mudadas para quem as olha. As qualidades perpétuas são duas.

²⁸¹ Primeiro Alberti constrói a superficiele a partir da reunião de linhas. Depois ele a define a partir da extremidade do corpo sólido. Este segundo passo se encontra em Euclides. Cf. Euclides, *Elementos*, XI, Def. 1-2: “1. Sólido é o que tem comprimento e largura e profundidade; 2. E uma extremidade de um sólido é uma superficiele.” A edição de Campano de Novara junta estas duas definições em sua primeira definição do livro XI: “Corpus est, quod longitudinem et latitudinem et altitudinem habet. Cuius termini superficies sunt.” (Corpo é aquilo que tem comprimento, largura e profundidade, cujas extremidades são superficies.)

Cf. Euclides, *Elementos*, I, Def. 5: “E superficiele é aquilo que tem somente comprimento e largura.”

²⁸² As qualidades visíveis das coisas estão vinculadas primeiramente à superficiele, de modo que o tamanho, o número de lados, a figura e outras coisas são conhecidas pela superficiele.

Ptolomeu apresenta argumento semelhante em sua *Ótica*. Cf. : Ptolomeu, *Ótica*, II, 12: “é bem apropriado que a primeira coisa percebida em todos os objetos visíveis é a característica de suas superficies. E a cor é mais propriamente atribuída à superficiele do que ao interior das coisas. (...) No que concerne às demais propriedades visíveis, corporeidade não é superficiele, porque a superficiele é a sua margem e ainda todas as demais propriedades visíveis dependem de algo nos corpos que está relacionado com a superficiele. Por exemplo, o tamanho é a grandeza da margem de uma superficiele, enquanto a figura é um arranjo qualitativo da superficiele”.

Est namque superficies extrema corporis pars, quae non profunditate aliqua, sed latitudine tantum longitudineque, atque perinde suis qualitatibus cognoscatur. Qualitatum aliae ita superficiei inhaerent, ut **nisi prorsus**²⁸³ alterata superficie minime semoveri, aut seiungi queant.

II. Aliás²⁸⁴ vero qualitates huiusmodi sunt, ut eadem facie superficiei manente, ita sub aspectu tamen iaceant, ut superficies visentibus alterata esse videatur. Perpetuae autem superficierum qualitates geminae sunt.

A superfície é, então, a parte extrema do corpo que não pode ser conhecida por alguma profundidade, mas somente pela largura e comprimento, como também pelas suas qualidades. Algumas das qualidades estão tão ligadas à superfície que não podem ser retiradas ou separadas dela sem alterá-la completamente.

II. Mas na verdade, em outras ocasiões, as qualidades²⁸⁵ são de um modo que, mantendo a mesma face da superfície, ficam tão à vista que a superfície parece ter sido alterada para os que a observam. As qualidades perpétuas das superfícies são duas.

²⁸³ Gr.: prorsus nisi / Bas.: nisi prorsus

V¹: ut inde prorsus ; Lu: nihil (nisi)

²⁸⁴ Gr. : Aliae / Bas. : Aliás

²⁸⁵ Gr. : Mas na verdade, as outras qualidades

L'una si conosce per quello ultimo orlo quale chiuda la superficie, e sarà questo orlo chiuso d'una o di più linee.

Uma se conhece por aquela última orla que fecha a superfície e esta orla será fechada por uma ou mais linhas.

Una quidem quae per extremum illum ambitum quo superficies clauditur notescat, *quem quidem ambitum nonnulli orizontem*²⁸⁶ nuncupant. nos, si liceat, latino vocabulo similitudine quadam *appellemus*²⁸⁷ oram: aut, dum ita libeat, *fimbriam*.

Eritque et ipsa fimbria aut unica linea aut pluribus lineis per finita.

Uma delas pode se tornar conhecida através daquele contorno exterior pelo qual a superfície é fechada, e que alguns nomeiam de horizonte. Nós, se for permitido, por certa semelhança²⁸⁸ com o vocábulo latino, **chamar-la-emos**²⁸⁹ orla; ou, esperando que agrade, *borda*.²⁹⁰

E a própria borda será totalmente delimitada²⁹¹ por uma linha ou por muitas linhas.

²⁸⁶ Gr.: horizontem / Bas.: orizontem (Possivelmente se trata de um erro de impressão) / Amsterdã: horizontem

²⁸⁷ Gr.: appellamus / Bas.: appellemus

²⁸⁸ **Similitude quadam**: por certa semelhança. Nicoletta Maraschio identifica em todo o *Da Pintura* o esforço de Alberti em criar um vocabulário autônomo para a pintura, sintetizado nesta expressão. Cf. Maraschio, *Aspetti Del bilinguismo Albertiano nel "De Pictura"*, p.204: "É notável que através da expressão "similitudine quadam" [por certa semelhança] o próprio Alberti indique uma das principais vias seguidas na sua tentativa de fundar uma terminologia pictórica autônoma: ele se esforçará em articular o seu discurso sobre vocábulos muito difundidos, melhor ainda se na linguagem de todos os dias, e os vocábulos "similitudine quadam", isso é, graças a certa semelhança de significado, em suma, metaforicamente, seriam aplicáveis àqueles indispensáveis conceitos geométricos retidos em seu conteúdo para a preparação de um bom artista."

Cf. *Retórica a Herênio*, IV, §59: "A *similitude* é o discurso que extrai alguma semelhança de coisas distintas. É adotada ou para ornamentar, ou para provar, ou para falar mais claramente, ou para colocar algo diante dos olhos."

²⁸⁹ Gr.: chamamo-la

²⁹⁰ Alberti usa diversos termos para a borda da superfície e cada um deles possui uma especificidade.

Ambitum: Contorno. De *ambio* (andar em volta). Aquilo que rodeia ou contorna.

Horizon: Horizonte. Originado do grego *horizon*, linha circular que separa duas coisas. Possui um sentido técnico nos textos de astronomia de Euclides, Ptolomeu e Gêmino, mas não tivemos acesso a estes textos para determinar tal sentido. Em Vitruvius, aparece como a linha que corta um círculo no meio em um relógio solar. Cf. Vitruvius, *Tratado de Arquitetura*, IX, 7, 3.

Fimbria: Borda. Borda de tecido, filete ou fio de cabelo.

Ora: Orla. Margem, fronteira. Também usada para falar da orla marítima.

²⁹¹ **Perfinita**: delimitar e definir. Aqui pode significar a demarcação desenhada da borda e a borda como definição da superfície, porque dá o seu nome.

Sarà una la circolare; saranno più come una flessa e una retta, o insieme più dritte linee.

Sarà circolare quella quale inchiude uno circolo. Sarà circolo forma di superficie quale una intera linea quasi come una ghirlanda l'avvolge; e se qui in mezzo sarà uno punto, qualunque linea da questo punto sino alla ghirlanda sarà d'una mensura all'altre equale, e questo punto in mezzo si chiama centrico.

Por uma linha, ela será circular. Por mais linhas, elas serão como uma curva e uma reta ou mais linhas retas juntas.

Será circular aquela [linha] que encerra um círculo. Círculo será a forma da superfície que uma linha inteira envolve quase como uma grinalda; e se aqui no meio houver um ponto, qualquer linha deste ponto até a grinalda será de medida igual às outras e este ponto no meio se chama cêntrico.²⁹²

²⁹² Cf. : Euclides, *Elementos*, I, Def. 15-6: “15. Círculo é uma figura plana contida por uma linha [que é chamada circunferência], em relação à qual todas as retas que a encontram [até a circunferência do círculo], a partir de um ponto dos pontos no interior da figura, são iguais entre si; 16. E o ponto é chamado centro do círculo.” Cf. Ilustração 3 e 4.

Unica, ut circulari, pluribus **aut altera**²⁹³ flexa, altera recta, aut etiam quae pluribus rectis **flexisve**²⁹⁴ lineis ambiatur.

Circularis quidem linea est. Ipsa **ora**²⁹⁵ **quae totam circuli aream complectitur et continet**²⁹⁶. Circulus vero est forma superficiei, quam linea, veluti corona obambit. Quod si in medio aderit **punctum**²⁹⁷, omnes radii ab hoc ipso puncto directe ad coronam ducti, longitudine inter se equales sunt. **Idem vero punctum, centrum circuli dicitur.**²⁹⁸

Por uma linha quando for contornada por uma linha circular; por muitas linhas quando for contornada por uma linha reta e uma linha curva, ou ainda quando for contornada por muitas linhas retas ou por **muitas linhas curvas**.

Com efeito, a linha circular é a própria **orla que abraça e contém toda a área do círculo**.²⁹⁹ Na verdade, o círculo é a forma da superfície que a linha circunda como se fosse uma coroa; por isso, se um ponto estiver presente no meio, todos os raios guiados deste mesmo ponto diretamente para a coroa são iguais entre si em comprimento. **E este mesmo ponto é chamado centro do círculo.**³⁰⁰

²⁹³ Gr.: ut altera / Bas.: aut altera

²⁹⁴ Gr.: aut pluribus flexis / Bas.: flexisve

²⁹⁵ R, RL, O, T, W : ora

²⁹⁶ Gr.: Circularis quidem linea est fimbria quae totum circulum continet / Bas.: Circularis quidem linea est. Ipsa ora quae totam circuli aream complectitur et continet / Amsterdã : Circularis quidem linea est ipsa ora, quae totam circuli aream complectitur et continet

²⁹⁷ Gr.: punctus / Bas. : punctum

²⁹⁸ Gr.: Ac is idem medius punctus centrum circuli dicitur / Bas.: Idem vero punctum, centrum circuli dicitur.

²⁹⁹ Gr.: a própria borda que contém todo o círculo

³⁰⁰ Gr.: E este mesmo ponto médio é chamado centro do círculo.

Quella linea dritta, la quale coprirà il punto e taglierà in due luoghi il circolo, si dice appresso de' matematici diametro. Noi giovi chiamarla centrica.³⁰¹

E qui sia da' matematici persuaso quanto essi dicono, che niuna linea segna alla ghirlanda del circolo angoli equali se non quella una quale dritta cuopra il centro³⁰⁴.

3. Ma torniamo alla superficie. Qui vedi che mutato l'andare dell'orlo la superficie muta e faccia e nome, e quello si dicea triangolo ora si dirà quadrangolo o di più canti.

Aquela linha reta que cobrir o ponto e cortar o círculo em dois lugares se chama diâmetro entre os matemáticos.³⁰² Agrada-nos chamá-la cêntrica.³⁰³

E que aqui se esteja persuadido pelos matemáticos que, como eles dizem, nenhuma linha assinala ângulos iguais na grinalda do círculo a não ser aquela reta que cobre o centro.³⁰⁵

3. Mas voltemos à superfície. Vês aqui que, mudado o movimento³⁰⁶ da orla, a superfície muda tanto de face como de nome e o que se chamava triângulo agora se chamará quadrângulo ou de mais cantos.³⁰⁷

³⁰¹ F¹: Quella linea dritta la quale coprirà il punto e taglierà in due luoghi il circolo si dice appresso de' matematici diametro. Noi giovi chiamarla centrica. ; V: Quella linea dritta che taglierà El punto e taglierà il circolo in dui logi si chiama da' matematici diâmetro. A noi segui chiamarla linea centrica.; P: Quella linea dritta che coprirà il punto e taglierà in due luoghi il circolo si dice da matematici diametro. A noi è usanza chiamarla centrica.

³⁰² Cf. Euclides, *Elementos*, I, Def. 17: “E diâmetro do círculo é alguma reta traçada através do centro, e terminando, em cada um dos lados, pela circunferência do círculo, e que corta o círculo em dois.”

³⁰³ Alberti opta por cunhar um termo latino e toscano com uma etimologia clara (centro > cêntrica) para não usar *diâmetro*, um termo douto grego. Cf. Maraschio, *Aspetti Del Bilinguismo nel 'De Pictura'*, p. 203. Cf. Ilustração 5 e 6.

³⁰⁴ F¹: cuopra il centro.; V: copra el puncto ; P: coprirà il centro.

³⁰⁵ Possivelmente Alberti se refere à demonstração de Euclides para achar o centro do círculo. Cf. : Euclides, *Elementos*, III, Prop. 1, Corolário : “Disso, então, é evidente que, caso em um círculo alguma reta corte alguma reta em duas e em ângulos retos, o centro do círculo está sobre a que corta ; o que era preciso fazer ” Cf. Ilustração 6

³⁰⁶ **L'andare dell'orlo**: A substantivação do verbo implica movimento. O fazer da orla é definido em função do andar, do mover-se da linha como na circunscrição e no desenho que sempre envolvem o movimento. Cf. Spencer, p. 102

Cf. §31: Sarà circunscrizione quella che descriva l'attorniare dell'orlo nella pittura. (Será circunscrição aquela que descreva o circundar (a circunducção) da orla na pittura.)

³⁰⁷ Cf.: Euclides, *Elementos*, I, Def. 19: “Figuras retilíneas são as contidas por retas, por um lado, triláteras, as por três, e, por outro lado, quadriláteras, as por quatro, enquanto as multiláteras, as contidas por mais do que quatro retas.”

Linea recta³⁰⁸, quae bis coronam circuli secuerit, perque centrum **recta ibit**, **diameter**³⁰⁹ circuli, apud Mathematicos vocatur.

Nos hanc ipsam nominemus centricam, sitque hoc, apud nos loco ab ipsis mathematicis persuasum, quod aiunt, **Limbum secantem**³¹¹ lineam nullam aequos angulos a corona circuli signare, nisi quae recta ipsum centrum attingat.

3. Sed ad superficies redeamus. Ex his enim quae recensui facile intelligi potest³¹³, ut tractu fimbriae immutato, ipsa superficies et faciem et nomen quoque pristinum perdat, atque quae triangulus fortasse dicebatur, nunc tetragulus, aut plurium deinceps angulorum nuncupabitur.

A linha reta³¹⁰ que tiver cortado a coroa do círculo duas vezes e passar pelo centro é chamada, entre os matemáticos, diâmetro do círculo.

Nós nomeamos esta mesma linha cêntrica e que se esteja, entre nós, persuadido pelos mesmos matemáticos que dizem que nenhuma linha, **cortando a margem**³¹², assinala ângulos iguais na coroa do círculo a não ser a reta que tocar o próprio centro.

3. Mas voltemos às superfícies. Com efeito, a partir das coisas que enumerei, pode-se facilmente entender que, uma vez mudado o traçado da borda, a mesma superfície perde tanto a face como o nome anterior e, aliás,³¹⁴ aquilo que, por ventura, se chamava triângulo agora será chamado de quadrângulo ou de mais ângulos sucessivamente.

³⁰⁸ Gr. : Linea idcirco recta / Bas. : Linea recta

F, FR, G, L, V²: vero linea recta

³⁰⁹ Gr. : recta ibit ea diameter / Bas.: reatabit diameter(possível erro de impressão) / Amsterdã.: recta ibit diameter.

F, G, L, V²: reptabit.

³¹⁰ Gr.: Por isso, a linha reta

³¹¹ Gr.: Ausente / Bas.: Limbum secantem

³¹² Gr.: Ausente

Limbum: Margem, borda de tecido. Usado para designar a fita que é costurada na borda do tecido para que ele não se desfça.

³¹³ FR : omite potest; F,G,L, V²: possim

³¹⁴ **Atque:** “a mais expressiva das conjunções copulativas, significando ‘e precisamente’, ‘e de mais a mais’, ‘e aliás’, sendo por isso mesmo frequentemente empregada para precisar ou corrigir um conceito primeiramente expresso.” (Faria, *Gramática Superior da Língua Latina*, p. 394)

Dicesi mutato l'orlo se le linee o vero gli angoli saranno più o meno, più lunghi, più corti, più acuti o più ottusi. Questo luogo ammonisce si dica degli angoli. Dico angolo essere certa estremità di superficie³¹⁵, fatto da due linee quali l'una l'altra segni³¹⁶.

Sono tre generi d'angoli: retto, ottuso, acuto. L'angolo retto sarà uno de' quattro fatti da due rette linee ove l'una sega l'altra in modo che di loro ciascuno sia eguale all'altro. Di qui si dice che tutti gli angoli retti sono a sé equali. L'angolo ottuso è quello che sia maggiore che il retto, e quello che sia minore che il retto si chiama acuto.

Diz-se que a orla muda se as linhas ou, na verdade, os ângulos forem em maior ou menor número, se mais longos ou mais curtos, se mais agudos ou mais obtusos. Esse lugar adverte³¹⁷ que se fale dos ângulos. Digo que ângulo é certa extremidade da superfície, feito a partir de duas linhas em que uma corta a outra.³¹⁸

Há três gêneros de ângulos: reto, obtuso e agudo. O ângulo reto será um dos quatro feitos por duas linhas retas onde uma corta a outra de modo que cada um dos ângulos é igual ao outro.³¹⁹ Daí se diz que todos os ângulos retos são iguais a si mesmos.³²⁰ O ângulo obtuso é aquele que for maior que o reto e aquele que for menor que o reto se chama agudo.³²¹

³¹⁵ F¹: Dicesi mutato l'orlo se Le linee overo li angoli saranno più o meno, più lunghi, più corti, più acuti o più ottusi. Questo luogo ammonisce si dica degli angoli. Dico angolo essere certa estremità di superficie... ; V: Dicesi mutato l'orlo se li angoli o linee seranno o più o meno. Angolo se chiama certa estremità di superficie... ; P=F¹

³¹⁶ F¹: segni; V: segui; P: segne

³¹⁷ **Ammonisce**: Admoestar. Colocar-se em guarda contra os erros e perigos ou corrigi-los. Em latim o *admonet* significa relembrar, aconselhar, avisar, advertir, também com o sentido de uma advertência que impede erros. Note-se que é o próprio lugar de argumentação (sujeito da oração) que adverte contra os perigos e erros, exigindo esclarecimentos sobre o que é ângulo. Mendonça traduz muito bem: “O momento nos convida a tratar dos ângulos”

³¹⁸ Cf. Euclides, *Elementos*, I, Def. 8 : “E ângulo plano é a inclinação, entre elas, de duas linhas no plano, que se tocam e não estão postas sobre uma reta.” Cf. Ilustração 7

³¹⁹ Cf. : Euclides, *Elementos*, I, Def. 10 : “E quando uma reta, tendo sido alteada sobre uma reta, faça os ângulos adjacentes iguais, cada um dos ângulos é reto e a reta que se alteou é chamada uma perpendicular àquela sobre a qual se alteou.”

³²⁰ Cf. Euclides, *Elementos*, I, Postulado 4 : “E serem iguais entre si todos os ângulos retos.”

³²¹ Cf. Euclides, *Elementos*, I, Def. 11-2 : “11. Ângulo obtuso é o maior do que um reto; 12. E agudo, o menor do que um reto.”

Dicetur quidem fimbria mutata si **linea**³²² aut anguli non modo plures, sed obtusiores, longioresve, vel acutiores, brevioresve, quoquo pacto fiant.

Is locus admonet, ut de angulis **non nihil**³²⁴ recenseamus. Est enim angulus extremitas superficiei a duabus lineis se invicem secantibus confectus. Angulorum tria sunt genera: rectum, obtusum atque acutum. Angulus rectus unus est ex quattuor angulis, qui a duabus rectis lineis sese mutuo³²⁵ secantibus, ita conscribitur, ut cuivis reliquorum trium sit aequalis. Hinc est, quod aiunt:³²⁶ omnes recti anguli inter se sunt aequales. Obtusus angulus est qui recto maior est. Acutus is est qui recto minor est.

Por outro lado, dir-se-á que a borda foi mudada se **a linha**³²³ ou ângulos se tornarem não só mais numerosos como também, de alguma maneira, mais obtusos ou mais longos, ou mais agudos ou mais curtos.

Esse lugar adverte que examinemos alguma coisa sobre os ângulos. Certamente ângulo é a extremidade da superfície, feito por duas linhas que se cortam reciprocamente. Há três gêneros de ângulos: reto, obtuso e agudo. Ângulo reto é um dos quatro ângulos, que é riscado³²⁷ por duas linhas retas que se cortam mutuamente, de tal modo que este ângulo é igual a qualquer um dos três restantes. Daqui que afirmam: todos os ângulos retos são iguais entre si. Ângulo obtuso é aquele maior que o reto. Agudo é aquele menor que o reto.

³²² Gr.: lineae / Bas.: linea

³²³ Gr.: as linhas

³²⁴ Gr.: nonnihil / Bas.: non nihil

³²⁵ A, V³, FL, OL², Lu, V¹: Omite mutuo

³²⁶ Nesta frase adotamos a pontuação de Amsterdã por causa da clareza.

³²⁷ **Conscribitur**: Cf. Glossário, **Conscribo**

4. Ancora ritorniamo alle superficie. Sia persuaso, quanto all'orlo sue linee e angoli non si mutano, tanto sarà medesima superficie. Abbiamo adunque mostro una qualità che mai si parte d'atorno dalla superficie. Abbiamo a dire dell'altra qualità quale sta³²⁸ quasi come buccia sopra tutto il dorso della superficie.

Questa si divide in tre. Sono alcune superficie piane, alcune cavate in dentro, alcune gonfiate fuori e sperice; e a questa aggiugni la quarta quale sia composta da due di queste. La superficie piana sarà quella quale, sopra trattoli uno regolo diritto, ad ogni parte se l'acosterà; a questa molto sta simile la superficie dell'acqua.

4. Retornemos ainda às superfícies. *Esteja-se persuadido que haverá a mesma superfície, enquanto não se alterarem as suas linhas e ângulos na orla.* Mostramos, portanto, uma qualidade que nunca se separa do entorno da superfície. Temos que falar de outra qualidade que está quase como uma casca sobre todo o dorso da superfície.

Esta se divide em três. Algumas superfícies são planas, algumas são escavadas para dentro e algumas são infladas para fora e são esféricas; e acrescentes a esta uma quarta que é composta de duas daquelas. A superfície plana será aquela sobre a qual se coloca uma régua reta que se encosta em todas as partes da superfície³²⁹; a superfície da água é muito semelhante a ela.

³²⁸ F¹: ...dell'altre... ; V: dell'altre qualità quale stanno; P: ... stanno

³²⁹ Cf. Euclides, *Elementos*, Def. 7 : “Superficie plana é a que está posta por igual com as retas sobre si mesma.” Na edição de Campano lê-se o seguinte : “Superfícies plana est ab uma línea ad aliam extensio in extremitates suas recipiens” (Superficie plana é a extensão de uma linha a outra em que suas extremidades[da superfície] recebem-nas[as linhas].) Cf. Ilustração 8 e 9.

4. Iterum ad superficiem redeamus. Docuimus quo pacto una per fimbriam qualitas superficiei inhaereat. Sequitur, ut altera superficierum qualitas referatur, quae est, ut ita loquar, **tanquam**³³⁰ cutis per totum superficiei dorsum distenta. Ea in tres divisa est. Nam alia uniformis et plana: alia tuberosa et sphaerica: alia incurva et concava dicitur.

Quarto loco his addendae sunt superficies, quae **ex praedictis**³³¹ compositae sunt. *De his postea, nunc de primis.* Plana superficies ea est quam in quavis parte sui recta superducta regula aequae contingat, huic persimilis erit superficies **purissimae et quiescentis**³³² aquae.

4. Retornemos novamente às superfícies. Ensinamos de que modo uma qualidade adere à superfície ao longo da borda. Resta relatar a outra qualidade das superfícies, que é, por assim dizer, como a pele estendida ao longo de todo o dorso da superfície. Ela é dividida em três. Pois uma se chama uniforme e plana; outra protuberante e esférica; a terceira encurvada e côncava.

Deve-se adicionar a estas, em quarto lugar, as superfícies que são compostas **pelas já mencionadas**³³³. *Sobre estas falarei depois, agora falarei das primeiras.* A superfície plana é aquela sobre a qual, colocada uma régua, essa toca [a superfície] igualmente em qualquer parte sua. Muito semelhante a isso será a superfície da água **parada** e puríssima.

³³⁰ Gr.: tamquam / Bas.: tanquam

³³¹ Gr.: ex duabus harum superficierum / Bas. : ex praedictis

³³² Gr.: purissimae / Bas. : et quiescentis

A, V³, FL, OL², Lu, V¹: similis ; FL, OL²: omite purissimae ; R: tranquillissimae (correção na margem de purissimae)

³³³ Gr.: por duas daquelas superfícies.

Sperica superficie s'assomiglia al dosso della sfera. Dicono la sfera essere uno corpo ritondo, volubile in ogni parte, in cui mezzo siede uno punto, dal quale punto qual si sia parte estrema di quel corpo all'altre simile sia distante.

La superficie cavata sarà dentro, sotto l'ultimo estremo della superficie, sperica, quasi come dentro il guscio dell'uovo. La superficie composta sarà quella che per uno verso sia piana, per un altro verso sia cavata o sperica, qual sono dentro i cannoni e di fuori le colonne.

A superfície esférica se assemelha ao dorso da esfera. Dizem que a esfera é um corpo redondo, volúvel em cada parte³³⁴, do qual no meio há um ponto a partir do qual qualquer parte extrema daquele corpo é igualmente distante das outras [partes].³³⁵

A superfície escavada será [a parte] de dentro da esférica, sob a última extremidade da superfície, como é por dentro a casca do ovo. A superfície composta será aquela que por um lado for plana e por outro for cavada ou esférica, como são os canos por dentro e as colunas por fora.

³³⁴ **Volubile:** Volúvel, que gira, que roda. A esfera é o corpo que roda em todas as partes, em todas as direções e em todos os eixos.

³³⁵ Alberti se aproxima da definição de Euclides adicionando os elementos que ele já concluíra sobre o círculo. Alberti sintetiza na expressão volúvel a construção descrita por Euclides. Cf. Euclides, *Elementos*, XI, Def. 14: “Esfera é a figura compreendida quando, o diâmetro do semicírculo permanecendo fixo, o semicírculo, tendo sido levado à volta, tenha retornado, de novo, ao mesmo lugar de onde começou a ser levado.”

Sphaerica superficies dorsum sphaerae imitatur. Sphaeram diffiniunt corpus rotundum, in omnes partes volubile, cuius in medio **punctum**³³⁶ inest, a quo extremae omnes illius corporis partes, aequae distant.

Concava³³⁷ superficies ea est quae interius extremum sub ultima, ut sicdixerim³³⁸, cute sphaerae subiacet, **uti sunt in testis**³³⁹ ovarum intimae superficies. Composita vero³⁴⁰ superficies ea est quae una dimensione planitiem, altera aut concavam aut sphaericam superficiem imitetur, quales sunt interiores fistularum et exteriores columnarum **pyramidumve**³⁴¹ superficies.

A superfície esférica imita o dorso da esfera. Eles definem a esfera como corpo redondo, volúvel em todas as partes, do qual no meio está presente um ponto, a partir do qual se distanciam igualmente todas as partes exteriores deste corpo.

A superfície côncava é aquela que está colocada na extremidade interior, por assim dizer, debaixo da última pele da esfera, como são as superfícies interiores **nas cascas dos ovos**³⁴². Aliás, a superfície composta é aquela que imita uma planície em uma dimensão³⁴³ e uma superfície esférica ou côncava em outra³⁴⁴, como são as superfícies interiores dos tubos e as exteriores das colunas ou **pirâmides**.³⁴⁵

³³⁶ Gr.: punctus / Bas.: punctum

³³⁷ Nos manuscritos ocorre convexa em vez de côncava diversas vezes. Grayson usa côncava em seu estabelecimento.

³³⁸ Gr.: ita dixerim / Bas.: sic dixerim

V²: dicam ; G: dixerimus

³³⁹ Gr.: ut sunt in textis / Bas.: uti sunt in testis

³⁴⁰ A, V³, FL, OL², Lu, V¹: omite vero

³⁴¹ Gr.: Ausente / Bas.: pyramidumve

³⁴² Gr.: nas tramas dos ovos.

³⁴³ **Dimensio**: Dimensão, medida, extensão. Em uma dimensão a superfície é plana enquanto pode ser côncava em outra, como são os cones que tem a base plana e os lados convexos(ou côncavos se vistos de dentro). Sinisgalli interpreta de outra maneira, propondo que a superfície composta imita as dimensões no processo de construção dos sólidos geométricos. Cf. Sinisgalli, p.114. Cf. Ilustração 10.

³⁴⁴ Sinisgalli traduz de outra maneira: “The composite surface, instead, is the one that imitates, according to a first measuring, the plane surface, and, according to another, either the concave or the spherical ones” (A superfície composta, entretanto, é aquela que imita, de acordo com a primeira medida, a superfície plana, e de acordo com outra, ou a superfície côncava ou a esférica.)

³⁴⁵ **Pyramidumve**: Sinisgalli entende a pirâmide como uma *pyramis rotunda*, uma pirâmide de base circular, ou seja, um cone. Cf. Sinisgalli, p.101

5. Adunque l'orlo e dorso danno suoi nomi alle superficie. Ma le qualità per le quali, non alterata la superficie né mutatoli suo nome, pure possono parere alterate, sono due, quali pigliano variazione per mutazione del luogo o de' lumi.

Diciamo prima del luogo³⁴⁷, poi de' lumi, e investighiamo in che modo per questo le qualità alla superficie paiano mutate.

5. Portanto, a orla e o dorso dão seus nomes às superfícies. Mas são duas as qualidades pelas quais, mesmo sem alterar a superfície nem mudar-lhe seu nome, ainda assim [as superfícies] podem parecer alteradas. Elas tomam sua variação pela mudança do lugar ou dos lumes.³⁴⁶

Falemos primeiro do lugar, depois dos lumes e investiguemos de que modo as qualidades na superfície parecem mudadas por causa dele [do lugar].

³⁴⁶ O lugar e os lumes alteram a visão, porque são condições para essa. Para os perspectivistas, como Roger Bacon e John Pecham, existem oito condições para a visão acontecer: luz, distância, oposição, tamanho apropriado, densidade da coisa vista, raridade do meio, tempo e saúde do olho. Cumpridos esses requisitos, qualquer olho vê as mesmas coisas, independentemente de quem olha. Cf. Roger Bacon, *Perspectiva*, I, 8-9; Cf. John Pecham, *Perspectiva Communis*, I, 47-54.

³⁴⁷ F¹, P: prima de luogo

5. Itaque et ambitu et dorso³⁴⁸ inhaerentes qualitates cognomenta superficiebus, ut diximus, imposuerunt. At vero qualitates quae non alterata superficie non tamen semper eundem aspectum **de se**³⁴⁹ exhibent, duae item sunt. Nam aut loco aut luminibus **mutatis**³⁵⁰ variatae intuentibus videntur.

De loco prius dicendum, postea de luminibus. Ac perscrutendum quidem est, quonam pacto mutato loco, ipsae superficiei inhaerentes qualitates, immutatae esse videantur.

5. Por consequência, como dissemos, as qualidades inerentes ao contorno e ao dorso estabelecem os nomes³⁵¹ das superfícies. Mas na verdade, existem também duas qualidades que, sem alterar a superfície, ainda assim nem sempre exibem o mesmo aspecto de si.³⁵² Pois uma vez mudado o lugar ou os lumes³⁵³, **elas** [as superfícies]³⁵⁴ parecem variadas para os que olham.

Deve-se falar primeiro sobre o lugar, depois sobre os lumes. E, com efeito, deve-se examinar cuidadosamente como as qualidades inerentes à mesma superfície parecem mudadas ao se mudar o lugar.

³⁴⁸ R, RL: dorsis

³⁴⁹ Gr.: Ausente / Bas.: de se

³⁵⁰ Gr.: mutatis tamen / Bas.: mutatis

³⁵¹ **Cognomenta**: Sobrenome ou nome de família. Também é nome por derivação. Talvez Alberti use *cognomentum* em vez de *nomen*, porque tais qualidades dão o nome do gênero ou da família daquela superfície, como triângulo se refere à família dos triângulos.

³⁵² Talvez Alberti use a palavra *aspectum* para falar de uma visão não certificada em que as coisas podem parecer diferentes do que elas mesmas são por causa de vários fatores, entre eles o lugar e os lumes. Cf. Glossário, **Sub aspectu**

³⁵³ **Luminibus**: Lume. Não é sinônimo de *lux*. Lume é a luminosidade propagada no meio. Cf. Glossário, **Lux**.

³⁵⁴ Gr.: contudo elas

Questo s'appartiene alla forza del vedere, imperò che mutato il sito le cose parranno o maggiori o d'altro orlo o d'altro colore, quali tutte cose misuriamo col vedere.

Isso compete à força da visão, já que mudado o local, as coisas parecerão maiores ou com outra orla ou com outra cor e todas essas medimos com a visão.

Equidem haec ad vim oculorum spectant. Nam **intervallo situve mutato aut minores**³⁵⁵ aut maiores, aut omnino non eiusdem quam hactenus fuerant, fimbriae, aut item colore **auctae vel**³⁵⁶ fraudatae superficies appareant necesse est. Quas res omnes intuitu metimur.

Certamente estas coisas se referem à força dos olhos. Pois é necessário que, uma vez mudado **o intervalo ou**³⁵⁷ a posição, as bordas apareçam menores, maiores ou inteiramente desiguais do que foram até então; ou as superfícies também apareçam **aumentadas ou**³⁵⁸ diminuídas na cor.³⁵⁹ Todas estas coisas nós medimos com a visão³⁶⁰.

³⁵⁵ Gr.: situ mutato / Bas. : intervallo situve mutato aut minores

³⁵⁶ Gr.: Ausente / Bas.: auctae vel

³⁵⁷ Ausente em Grayson.

³⁵⁸ Ausente em Grayson.

³⁵⁹ **Auctae vel fraudatae**: *Auctae*: cheia, carregada, enriquecida; *fraudatae*: fraudado, roubado, enfraquecido, diminuído.

Neste trecho seguimos a opção de tradução de Rusiñol considerando *fimbriae* (bordas) e *superficies* (superfícies) como os sujeitos da oração. Grayson e Sinisgalli consideram apenas *superficies* como o sujeito. Embora ambas as opções sejam gramaticalmente corretas, optamos pelos dois sujeitos, pois há uma distinção entre as qualidades das bordas e das superfícies, entendidas aqui como o dorso da superfície. As mudanças atribuídas à borda se referem apenas ao tamanho e ao formato da superfície (maior ou menor). Por outro lado, as mudanças da superfície se referem à cor e suas alterações (mais forte ou fraca).

³⁶⁰ Talvez o uso de *intuitum* aqui indique que se trata de uma visão certificada. Cf. Glossário, **Intuitus**.

Cerchiamo a queste sue ragioni cominciando dalla sentenza de' filosafi, i quali affermano misurarsi le superficie con alcuni razzi quasi ministri al vedere, chiamati per questo visivi, quali portino la forma delle cose vedute al senso.

Procuremos as próprias razões³⁶¹ para estas coisas começando pela sentença dos filósofos, que afirmam que se medem as superficies com alguns raios, quase ajudantes da visão, chamados por isso de visuais, os quais carregam a forma das coisas vistas para o sentido.

³⁶¹ **Ragioni** : Termo usado em diversos sentidos por Alberti, mas em nenhum deles significa a faculdade de raciocinar. Em primeiro sentido, trata-se de cálculo e razão no sentido matemático de relação entre dois números; razão também é o modo, a maneira e o método para fazer algo, como usado para se referir às razões (métodos) para fazer o pavimento em perspectiva; e ainda significa argumentação, causa e motivo. Cf. Glossário, **Ratio**

Id quidem, qua ratione fiat perscrutemur. Exordiamurque a philosophorum sententia, qui metiri superficies affirmant radiis quibusdam quasi visendi ministris, quos idcirco visivos nuncupant, quod per eos rerum **simulachra**³⁶² sensui imprimantur.

Com efeito, examinemos cuidadosamente por qual razão isso acontece. E começemos pela sentença dos filósofos, que afirmam que se medem as superfícies com alguns raios, quase que ajudantes da visão, os quais, por isso, eles chamam de visuais, porque através destes [raios] os simulacros das coisas são impressos no sentido.³⁶³

³⁶² Gr. : simulacra / Bas: simulachra

³⁶³ Pelo uso do subjuntivo, Alberti apresenta esta explicação sem se comprometer com ela, como uma explicação dos filósofos. Cf.: Faria, *Gramática Superior da Língua Latina*, p.424: “Emprega-se, porém, o subjuntivo para exprimir uma opinião alheia, sem que o autor especifique se a endossa ou não; quando a causa ou o motivo expresso pela oração causal não é dado como certo ou verdadeiro”.

Os termos usados por Alberti o aproximam da doutrina das espécies de Biagio Pelacani, já que ele fala em simulacros impressos no sentido e apresenta os raios como entes imaginários. Cf. Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale*, p.245-6: “Segundo Pelacani, as *species* visíveis não são *res* ou formas substanciais, mas qualidades ou propriedades materiais dos corpos, existentes realmente neles, que têm a capacidade de agir ou de ‘impressionar’ o sujeito que percebe. Portanto, elas têm um caráter físico, natural. Estas propriedades dos objetos (chamadas variadamente: *species*, *similitudo*, *simulacra*, *ydola*) agem sobre o sujeito sensível através de um ‘meio’, ar, água ou o órgão do sentido, impressionando-o, isso é, provocando uma impressão (*impressio*), ou uma operação que coloca em movimento a atividade sensitivo-perceptiva e cognosciva da alma. (...) as *species* indicam para Pelacani: (...) 3) indica, por fim, a linha visual ou o raio ótico que é um termo matemático, dotado de uma existência puramente imaginária ou irreal. (...) A *species* visiva é um termo matemático, é a linha visual ou o raio ótico, um nome útil para explicar geometricamente o mecanismo da percepção visual”.

Cf. John Pecham, *Perspectiva Communis*, I, 38: “Com efeito, a pirâmide radiosa (de raios), impressa no olho pela [coisa] visível, representa a coisa no olho.” (Pyramis enim radiosa a visibili oculo impressa rem oculo representat)

Além disso, Alberti se aproxima de uma tradução anônima comentada da *Ótica* de Euclides, como ressalta Graziella Vescovini. Cf. Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale*, p.222: “Philosophorum nonnulli ab óculo rádios visuales exire ponebant qui quasi ministri luminis per obstaculi superficiem discurrerent et tandem per fenestras oculorum revertendo rei visae colorem quantitatem, formam et figuram animae repraesentarent quod et si forte verum non sit causa doctrinae tantum ita esse fingamus non quod de hoc velimus, sed ut per hoc facilius possumus ratiocinari” (Alguns filósofos propunham que os raios visuais saem do olho, os quais, como ajudantes dos lumes, atravessariam pelas superfícies do obstáculo e então, voltando pelas janelas dos olhos, representariam para a alma a cor, a grandeza, a forma e a figura da coisa vista e se esta [explicação], por ventura, não for verdade por causa da doutrina, finjamos que é assim não porque preferamos esta [explicação], mas porque através dela podemos raciocinar mais facilmente.)

PÁGINA EM BRANCO

*Nam ipsi **iidem**³⁶⁴ radii inter oculum atque visam superficiem, intenti suapte vi, ac mira quadam subtilitate perniciosissime congruunt. Aera, corporaque huiusmodi rara et **luce pervia**³⁶⁵ penetrantes quoad aliquod densum et non penitus opacum offendant³⁶⁶, quo in loco cuspidate ferientes, e vestigio haereant.*

*Pois estes mesmíssimos raios, estendidos por sua própria força e por uma admirável sutileza, correm para se encontrar entre o olho e a superfície vista;³⁶⁷ e penetram o ar e os corpos assim rarefeitos e **translúcidos**³⁶⁸ até chocarem com algo denso e **não completamente opaco**³⁶⁹ e fixarem, ferindo³⁷⁰ com uma ponta, uma marca nesse lugar.³⁷¹*

³⁶⁴ Gr: idem / Bas.: iidem

A, V³, FL, OL²: ipsi quidem

³⁶⁵ Gr: lucida / Bas.: luce pervia

³⁶⁶ Gr: vel opacum offendant / Bas.: et non penitus opacum offendant

³⁶⁷ Alberti não diz qual a origem destes raios (o olho, as coisas vistas ou ambos). Falar que os raios se encontram entre o olho e a coisa vista pode presupor certa atividade do olho, como propõe John Pecham. Cf. John Pecham, *Perspectiva Communis*, p.34-5.

³⁶⁸ Em Grayson se lê *lucida*, isso é, luminoso, brilhante, mas também transparente. Em Basileia se usa uma expressão mais clara, *luce pervia*, atravessável pela luz ou translúcido.

³⁶⁹ Gr.: Ou opaco

³⁷⁰ **Ferientes** : ferir, bater. Cunhar moedas, imprimir.

³⁷¹ Esse trecho, ausente no toscano, apresenta algumas características do raio visual e alguns requisitos da visão. Caracteriza-se o raio: (1) pela sua própria força, o que permite que ele se mova entre a coisa vista e o olho em linhas retas; (2) Pela sua sutileza, visto que os raios são muito finos; (3) Pela sua velocidade ao usar um verbo que indica que os raios se movem muito rapidamente.

Alberti também indica alguns dos requisitos da a visão: (1) A coisa vista precisa estar em oposição ao olho; (2) O meio deve ser transparente, como o ar; (3) A coisa vista deve ser mais densa que o meio. Cf. Roger Bacon, *Perspectiva*, I, 8-9; Cf. John Pecham, *Perspectiva Communis*, I, 47-54.

PÁGINA EM BRANCO

Verum non minima fuit apud priscos disceptatio, a superficie, an ab oculo ipsi³⁷² radii erumpant. Quae disceptatio sane difficilis atque apud nos admodum inutilis pretereatur.

Mas na verdade, não foi pequena a disputa entre os antigos se os raios saem³⁷³ da superfície ou do olho. Que essa disputa, certamente difícil e totalmente inútil para nós, seja deixada de lado.³⁷⁴

³⁷² A: ipso

³⁷³ **Erumpant:** Sair impetuosamente. O uso do subjuntivo coloca a afirmação no campo da hipótese.

³⁷⁴ Esta questão sobre de onde saem os raios foi alvo de muitos debates entre os autores que escreveram sobre ótica. Para uma história geral da ótica e deste debate, Cf. Lindberg, *Theories of Vision*. Alberti não toma partido, mas, segundo Samuel Edgerton, ele favorece a teoria intromissionista (em que a superfície emana as *species*). Cf. Edgerton, *Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, 83.

Já na antiguidade isso era objeto de debate, como lemos em Aristóteles e Aulo Gélcio. Cf. Aristóteles, *Do sentido e dos sensíveis*, 437b-438^a; Cf. Aulo Gélcio, *Noites Áticas*, V,16: “Observamos serem opostas as opiniões dos filósofos sobre a teoria da visão e sobre a natureza da percepção visual. Os estóicos dizem que as causas da visão são a emissão de raios desde os olhos para as coisas que se podem ver, e ao mesmo tempo uma tensão do ar. Epicuro julga que afluem sempre de todos os corpos certos simulacros dos próprios corpos, que esses simulacros para os olhos se dirigem e assim se produz a sensação visual. Platão estima que uma certa espécie de fogo ou de luz sai dos olhos e que tal espécie juntada e continuada ou com a claridade do sol ou com a luz de outro fogo, sustentada por sua força e por força externa, faz que discernamos tudo o que ela tenha encontrado e iluminado. Mas aqui igualmente não se deve ruminar durante mais tempo, deve-se antes usar o conselho daquele mesmo Neoptólemo eniano, do qual acima escrevemos, que pensa ser preciso degustar da filosofia, não nela ingurgitar-se.”

E noi qui imaginiamo i razzi quasi essere fili sottilissimi da uno capo quasi come una mappa molto strettissimi legati dentro all'occhio ove siede il senso che vede, e quivi quasi come tronco di tutti i razzi quel nodo estenda drittissimi e sottilissimi suoi virgulti per insino alla opposita superficie.

E nós imaginamos³⁷⁵ aqui que os raios são quase fios finíssimos ligados muito estreitamente por uma cabeça, como um maço³⁷⁶ [de fios] dentro do olho³⁷⁷, onde reside o sentido que vê; e dali, como um tronco de todos os raios, aquele nó estende seus ramos retíssimos e finíssimos até a superfície oposta.³⁷⁸

³⁷⁵ Imaginar-se os raios possui dois sentidos: (1) conceber ou pensar em algo através de imagens, usando símiles e comparações. Ou seja, os raios são concebidos através das imagens do fio. Galeno descreve os raios com imagens: Cf. Galeno, *Del uso de las partes*, X, 12 ; (2) para os perspectivistas, como Al-Hazem e Biagio Pelacani, os raios visuais são entes matemáticos imaginários. Nesse sentido se imaginam os raios, porque eles não possuem existência real. Cf. Lindberg, *Theories of Vision*, p.63-7; Cf. John Pecham, *Perspectiva Communis*, I, 44-5; Cf. Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale*, p.245-6.

³⁷⁶ **Mappa**: guardanapo, pano. Nicoletta Marraschio considera “legítima a suspeita de que Alberti use uma forma dialetal ou contaminada de ‘nappa’; este último vocábulo, embora não seja uma tradução exata, equivale a ‘manipulus’ porque esclarece a mesma imagem” (*Aspetti Del bilinguismo albertiano nel ‘de Pictura’*, p.208). **Nappa** é um pequeno maço de fios, usado como ornamento de toalhas, tapetes ou cortinas, parecido com um pompom. Adotamos em nossa tradução a variante *Nappa*.

³⁷⁷ A expressão ‘*da uno capo*’ pode ser traduzida de duas maneiras: pode ser agente da passiva de ligados (ligados por uma cabeça), mostrando que os fios estão ligados por aquela ponta ou cabeça, como um maço de fios. Outra opção, adotada por Spencer, entende o ‘*da uno capo*’ como complemento de fios (de uma cabeça), caracterizando a fineza deles. Os fios de uma cabeça são os cabelos.

De acordo com esta opção a tradução é a seguinte: E nós imaginamos aqui que os raios são quase fios finíssimos de uma cabeça ligados muito estreitamente como um maço dentro do olho...

³⁷⁸ Essa passagem é repleta de símiles usados para tornar evidente a definição de raio visual: a primeira metade da frase usa os termos da tecelagem (fios, guardanapo ou maço de fios), enquanto a segunda parte usa imagens botânicas, como tronco, nó (parte da árvore de onde nascem os ramos) e ramos.

Imagem semelhante se encontra nas *Vidas dos Filósofos* de Diógenes Laércio. Cf. Diógenes Laércio, *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, VII,157: “A alma vê quando a luz localizada entre o órgão visual e o objeto se estende em forma de cone, como afirmam Crisipos no segundo livro de sua *Física* e Apolôdoros. O ápice do cone de ar é o olho, e a base é o objeto visto. Assim, o cone de ar formado entre os olhos e o objeto transmite-nos o que vemos, como se fosse uma haste.” A palavra *haste* traduz βακτηρία, que foi traduzida por Ambrosio Traversari como *virga*, ramo, vara, vergõntea. Possivelmente Alberti conheceu o texto de Diógenes Laércio através da tradução latina de Ambrosio Traversari de 1433.

Ac imaginari quidem deceat radios quasi **fila quaedam prorsus**³⁷⁹ tenuissima, uno capite quasi in manipulum **rectissime**³⁸⁰ colligata. Una simul per oculum interius³⁸¹, ubi sensus visus consideat, recipi: **quo in loco**³⁸² non secus atque truncus radorum adstent, a quo quidem exeuntes in longum **laxati**³⁸³ radii, veluti rectissima **virgulata**³⁸⁴, ad oppositam superficiem effluent.

E, sem dúvida, convém imaginar os raios como certos fios tenuíssimos em linha reta³⁸⁵ amarrados da maneira mais direta possível por uma extremidade como em um punhado³⁸⁶. Eles são recebidos simultaneamente³⁸⁷ e em um mesmo lugar³⁸⁸ através do interior do olho onde, [talvez] se assente o sentido da visão; neste lugar, eles se erguem como um tronco de raios a partir do qual, os raios, saindo **estendidos**³⁸⁹ em comprimento, fluem para a superfície oposta.³⁹⁰

³⁷⁹ Gr.: fila quaedam distenta et prorsus / Bas.: fila quaedam prorsus

Exceto OL¹, os demais manuscritos contêm: quaedam teretia et prorsus

³⁸⁰ Gr.: arctissime / Bas.: rectissime

³⁸¹ A, V³: omitem interius

³⁸² Gr.: quo loco / Bas.: quo in loco

³⁸³ Gr.: laxati / Bas.: lassati

³⁸⁴ Gr.: virgulta / Bas.: virgulata

³⁸⁵ A expressão *prorsus* (ir em frente e em linha reta) mostra que os raios são retilíneos, pressuposto fundamental da ótica. Cf. Euclides, Ótica, Def. 1: “Seja suposto que linhas retas traçadas a partir do olho atravessam uma distância de grande magnitude.” Cf. John Pecham, *Perspectiva Communis*, I, 27: “Com efeito, um raio não é nada além que uma *species* da coisa visível feita em [linha] reta em extensão.” (Radius enim nichil aliud est nisi species rei visibilis in directum facta porrectione.)

³⁸⁶ **Manipulum**: Punhado, feixe. Em especial, o feixe de feno que o ceifeiro pega para cortar.

Gr.: E, por outro lado, convém imaginar os raios como certos fios tenuíssimos estendidos para a frente, amarrados muito estreitamente por uma extremidade como em um punhado.

³⁸⁷ A visão se dá no tempo. Esse é um dos requisitos elencados pelos perspectivistas. Cf. John Pecham, *Perspectiva Communis*, I, 53; Cf. Roger Bacon, *Perspectiva*, I, 9,2: “A sétima coisa exigida para a visão é o tempo sensível.” (Septimum vero quod exigitur ad visum est tempus sensibile.)

³⁸⁸ Adotamos a tradução de *una* de Sinisgalli por “em um lugar”, ressaltando que os raios chegam ao mesmo tempo no mesmo lugar onde está o sentido da visão dentro do olho.

³⁸⁹ Adotamos a variante de Grayson *laxati* em vez de *lassati* (cansados) presente em Basileia.

³⁹⁰ Alberti se refere aqui a outro requisito da visão, a oposição entre o olho e a superfície vista. Cf. John Pecham, *Perspectiva Communis*, I, 49; Cf. Roger Bacon, *Perspectiva*, I, 8,2: “O terceiro [requisito da visão] é a oposição do visível em relação à visão.” (Tertium est opposition visibilis respectu visus).

Ma fra questi razzi si truova differenza necessaria a conoscere. Sono loro differenze quanto alla forza e quanto all'officio. Alcuni di questi razzi giugnendo all'orlo delle superficie misurano sue tutte quantità. Adunque perché così cozzano l'ultime ed estreme parti della superficie, nominiaàlli estremi o vuoi estrinsici.

Altri razzi da tutto il dorso della superficie escono sino all'occhio, e questi hanno suoi officii, però che da que' colori e que' lumi accesi dai quali la superficie splende, empiono la piramide della quale più giù diremo al suo luogo: e questi così si chiamino razzi mediani.

Mas há entre estes raios alguma diferença que é necessário conhecer. São diferenças quanto à força³⁹¹ e quanto ao officio³⁹². Alguns desses raios, alcançando a orla das superficies, medem todas as suas grandezas³⁹³. Portanto, como eles batem deste modo nas partes extremas e últimas da superficie, nomeamo-los de extremos ou, se quiseses, extrínsecos.

Outros raios saem de todo o dorso da superficie até o olho e ali eles têm seus officios, já que a superficie resplandece através de certas cores e lumes acesos, preenchendo a pirâmide sobre a qual falaremos mais a frente em seu lugar; por isso eles se chamam raios médios.

³⁹¹ Em geral, os perspectivistas distinguem os raios pela sua força. Cf. Roger Bacon, *Perspectiva*, I,6,2: “Portanto, a pirâmide dos raios que chegam perpendicularmente faz duas coisas: a visão forte e não menos distinta, que exclui a confusão que se veria acontecer a partir dos infinitos raios oblíquos que ocupam quaisquer pontos da pupila.” (Pyramis igitur perpendiculariter veniens facit duo, scilicet visum fortem, et nichilominus distinctum, ut excludat confusionem que accidere videretur ex radiis declinantibus infinitis qui occupant quodlibet punctum pupille.)

³⁹² **Officio** : Dever, obrigação, ocupação, função.

Segundo Ana Dionísio “Alguns autores atribuem esta divisão de raios visuais [em extrínsecos, intrínsecos e cêntrico] a Galeno, uma vez que consta da sua obra *De usu partium*, X, 12.” (Cf. Dionísio, *A Matemática no primeiro livro do Della Pittura*, 32).

³⁹³ **Quantità** : Quantidade, como em português, mas também pode ser a grandeza ou o tamanho de algo. Alberti usa este termo para se referir ao tamanho das coisas e como se medem as grandezas das coisas vistas. Ao contrário dos demais tradutores, preferimos não traduzir por quantidade, já que o termo se refere especificamente à grandeza e à magnitude das coisas. A definição de Euclides deste termo não é de muita ajuda. Cf. Euclides, *Elementos*, V, Def. 1: “Uma magnitude (*quantitas*) é uma parte de uma magnitude, a menor da maior, quando meça exatamente a maior.”

Esse termo também é usado com o sentido de tamanho nos textos de ótica, como na proposição 41 da *Perspectiva Communis* de Pecham. Cf. John Pecham, *Perspectiva Communis*, I, 41: “Declinatio radiorum angularis iuvat ad comprehensionem quantitatis” (A declinação do ângulo dos raios ajuda na compreensão do tamanho).

Sed hos inter radios nonnulla differentia est quam tenuisse per necessarium arbitror. Differunt quidem viribus et officio. Nam alii fimbrias superficierum contingentes, totas quantitates superficie metiuntur. Hos autem quod³⁹⁴ quidem ultimas partes librando volitent, extremos³⁹⁵ radios appellemus.

Alii quidem radii ab omni dorso superficie, seu recepti, seu fluentes, intra eam pyramidem, de qua paulo post, suo loco dicemus, suum quoque officium peragunt.

Nam coloribus et luminibus imbuuntur iisdem, quibus ipsa superficies refulgeat. Hos ergo medios radios nuncupemus.

Mas entre esses raios não existe pouca diferença a qual julgo muito necessário ter entendido. Eles certamente diferem pelas forças e pelo ofício. Pois uns [raios], tocando as bordas das superfícies, medem todas as grandezas da superfície. Nós, entretanto, devemos chamá-los de raios extremos, porque [possivelmente] esvoaçam dardejando³⁹⁶ as últimas partes.³⁹⁷

Os outros raios, *sejam eles recebidos ou estejam fluindo* de todo o dorso da superfície, também cumprem seu ofício dentro desta pirâmide, sobre a qual falaremos daqui a pouco em seu lugar.

Pois eles são imbuídos com as mesmas cores e lumes pelos quais a própria superfície refulge. Portanto, chamemo-los raios médios.

³⁹⁴ F, FR, G, L, V²: Hos ergo quod

³⁹⁵ Gr.: quod ultimas partes superficie libando volitant, extrínsecos / Bas: quod quidem ultimas partes librando volitent, extremos

³⁹⁶ **Librando**: lançar, dardejar. Também é pesar, ponderar e examinar.

³⁹⁷ Gr.: Nós, entretanto, devemos chamá-los de raios extrínsecos, já que revoam tocando de leve as últimas partes da superfície.

Em Basiléia há o uso do subjuntivo que torna a afirmação hipotética e em Grayson usa-se o indicativo em que a causa é real.

Ecci fra i razzi visivi uno detto centrico. Questo, quando giugne alla superficie, fa di qua e di qua torno a sé angoli retti ed equali³⁹⁸. Dicesi centrico a similitudine di quella sopradetta centrica linea. Adunque abbiamo trovato tre differenze di razzi: estremi, mediani e centrici.

Há entre os raios visuais um chamado cêntrico. Este, quando alcança a superfície, faz à sua volta ângulos retos e iguais. Chama-se cêntrico à semelhança daquela linha cêntrica dita acima. Portanto, nós encontramos³⁹⁹ três diferenças⁴⁰⁰ de raios: extremos, medianos e cênicos.⁴⁰¹

³⁹⁸ F¹: et iguali

³⁹⁹ **Trovare**: Encontrar, descobrir, colher, conhecer. É possível que este verbo se origine do *tropare*, verbo do latim falado, que significa exprimir-se por meio de tropos. Se extrapolarmos tal sentido, conhece-se três espécies de raios por um discurso figurado.

⁴⁰⁰ Aqui se trata de uma diferença específica dos raios.

⁴⁰¹ Galeno distingue os raios em três, mas não fala no ofício de cada um. Cf.: Galeno, *Del Uso de las partes*, X, 12: “Seja um círculo visto por um dos olhos enquanto o outro está fechado (evidentemente chamo ‘círculo’ o que equidista do centro por todas as partes); desde este ponto médio do círculo, que também chamam seu ‘centro’, imagines um caminho direto até a pupila do olho que o vê, caminho que não se inclina em nenhuma parte nem se desvia de sua linha reta. Poderias também considerar esta linha reta algo assim como se fosse um cabelo fino ou um fio de aranha perfeitamente estendido desde a pupila até o centro do círculo. Imagines, além disso, muitas outras linhas retas, estendidas uma ao lado da outra como finos fios de aranha novamente desde a pupila até a linha que rodeia o círculo, que também chama de ‘circunferência’ e chama ‘cone’ a figura delimitada por todas estas linhas retas e o círculo; imagines que a pupila é seu vértice e o círculo sua base; e chama ‘eixo’ a linha reta que se estende desde a pupila até o centro do círculo e que está situada no centro de todas as outras linhas retas e de todo o cone. Posto que imagines e chamas a uma superfície de ‘côncava’ ou ‘convexa’, seguramente que podes imaginar também a situação intermediária entre ambas como ‘plana’, quando não é nem côncava nem convexa. Podes chamar o limite superior deste espaço de ‘superfície plana’. Depois disto, imagines que no eixo do cone que se estende pelo ar desde a pupila até o centro do círculo está colocado um grão de milho ou alguma outra coisa pequena deste tipo. Isto obscurecerá o centro do círculo e impedirá que a pupila o veja. Se também já tens isto imaginado, em seguida ser-te-á muito fácil compreender que qualquer corpo interposto entre o objeto exterior visado e o olho que o visa, obscurecerá e impedirá que se veja inclusive o que está diante.

Porém, se o primeiro [objeto] desaparece por completo ou se desloca para um lado, acontecerá que novamente se verá o segundo. Se também já entendestes isto, poderás concluir que o que tem que ser visto deve estar livre de toda sombra, sem nada que se interponha na linha reta que se estende desde o olho até o objeto. E se também já entendestes isto, não te parecerá absurdo o que afirmam os matemáticos de que o que vemos, vemos em linha reta. Chamam-se estas linhas de ‘raios visuais’ e não chame estes finos fios de teia de aranha que se estendem desde a pupila até a circunferência do círculo de ‘fios de teia de aranha, mas de ‘raios visuais’ e a circunferência deste círculo se vê através destes raios e sobre o seu centro se vê apenas através de um outro raio, que se estende pelo eixo do cone e [se vê] o plano inteiro do círculo através dos muitos raios que chegam a ele.” (O grifo é nosso. Tradução nossa do espanhol.)

Galeno descreve seus raios comparando-os com fios de cabelo ou teias de aranha para caracterizar a finura do raio visual, de maneira semelhante à feita por Alberti. Na passagem grifada, Galeno distingue três ‘tipos’ de raios visuais, que equivaleriam à divisão de Alberti, embora ele não explique nenhuma característica destes raios.

Est quoque ex **radiis**⁴⁰² quidam qui similitudine quadam centricae, **de qua**⁴⁰³ diximus, lineae, dicatur centricus, quod in superficie ita perstet, ut circa se aequales utrinque **angulos**⁴⁰⁴ reddat. Itaque tres radiorum species repertae sunt: extremorum, mediorum et centrici.

Há também entre **os raios**⁴⁰⁵ um⁴⁰⁶ que se chama cêntrico por certa semelhança com a linha cêntrica **da qual falamos**⁴⁰⁷, porque ele fica tão firme na superfície que faz iguais os ângulos em todos os lados ao seu redor. Por consequência, foram descobertas três espécies de raios: extremos, médios e cêntricos.

⁴⁰² Gr.: radii mediis / Bas.: radii

⁴⁰³ Gr.: de qua supra / Bas.: de qua

⁴⁰⁴ Gr.: angulos / Bas.: angulo (possível erro de impressão) / Amsterdã : angulos

⁴⁰⁵ Gr. : raios médios

⁴⁰⁶ **Quidam** : Certo, algum. Segundo Faria, *quidam* é o “pronomine indefinido cujo sentido é menos indefinido, uma vez que indica que a palavra a que se refere é determinada até um certo ponto para a pessoa que fala, embora seja de sentido inteiramente indefinido para as demais.” Cf.: Faria, *Gramática Superior da Língua Latina*, p.326.

⁴⁰⁷ Gr.: da qual falamos acima

6. Ora investighiamo quanto ciascuno razzo s'adoperi al vedere. Prima diremo degli estremi, poi de' mezzani, e ivi apresso del centrico. Coi razzi estremi si misurano le quantità. Quantità si chiama ogni spazio *super* la superficie qual sia da uno punto dell'orlo all'altro. E misura l'occhio queste quantità con i razzi visivi quasi come con un paio di seste.

E sono in ogni superficie tante quantità quanti sono spazi tra punto e punto, però che l'altezza dal basso in su, la larghezza da man destra a sinistra, la grossezza tra presso e lunge e qualunque altra dimensione *vel* misurazione si faccia *guatando*, a quella s'adopera questi razzi estremi.

6. Investiguemos agora como se usa cada raio para ver. Primeiro, falaremos dos extremos, depois dos medianos, então, em seguida, do cêntrico. Com os raios extremos se medem as grandezas. Chama-se grandeza qualquer espaço *super* (sobre)⁴⁰⁸ a superfície que exista de um ponto a outro da orla. E o olho mede estas grandezas com os raios visuais quase como com um par de compassos.

E há em cada superfície tantas grandezas quantos são os espaços entre um ponto e outro, já que a altura de baixo para a cima, a largura da mão direita para a esquerda, a grossura entre o próximo e o longe, e qualquer outra dimensão *vel*(ou) medição é feita⁴⁰⁹ olhando com atenção⁴¹⁰ para aquela [grandeza] em que se usam os raios extremos.⁴¹¹

⁴⁰⁸ Há no texto toscano a ocorrência de algumas palavras latinas. Optamos por mantê-las no corpo do texto, traduzindo-as entre parênteses.

⁴⁰⁹ Alberti utiliza o subjuntivo para mostrar que é uma hipótese ou opinião de outrem.

⁴¹⁰ **Guatando**: Cf. Glossário, **Guatare**

⁴¹¹ Cf. Ilustração 11.

6. Perscrutemur igitur quid quique radii ad visendum conferant: ac primo de extremis, postea de mediis, tum de centrico dicendum erit.⁴¹² Radiis quidem extremis, quantitates metiuntur. Est enim quantitas spatium inter duo disiuncta puncta fimbriae, transiens per superficiem, quod oculus, quasi circino, quodam instrumento, his extremis radiis metitur. Suntque tot in superficie quantitates quot sunt disiuncta in fimbria sese correspicientia puncta.

Nam⁴¹⁵ proceritatem quae inter supremum et infimum, seu latitudinem quae inter dextrum et sinistrum, seu crassitudinem quae inter propinquius et remotius, seu caeteras quasvis dimensiones aspectu recognoscimus, his tantum radiis extremis utimur.

6. Então, investiguemos com o que cada raio contribui para a visão⁴¹³: primeiro, dever-se-á falar dos extremos, depois dos médios e então do cêntrico. Com efeito, as grandezas são medidas com raios extremos. Pois a grandeza é o espaço que atravessa a superfície entre dois pontos separados da borda, espaço que o olho mede com esses raios extremos como com um instrumento, o compasso. E existem tantas grandezas na superfície quantos são os pontos separados na borda que se olham um para o outro.⁴¹⁴

Pois, quando reconhecemos pelo aspecto a altura entre o mais alto e o mais baixo, a largura entre a direita e a esquerda, grossura entre o mais perto e o mais remoto, ou quaisquer outras dimensões, só usamos esses raios extremos.⁴¹⁶

⁴¹² Lu, V¹, OL¹, R, RL, O, T, W: omitem esta frase.

⁴¹³ **Ad visendum** : Cf. Glossário, **Viso**.

⁴¹⁴ **Correspicientia**: a ação de olhar de volta junto. Ou seja, os dois pontos em partes opostas da borda se olham um para o outro ao mesmo tempo.

⁴¹⁵ Gr.: Nam cum / Bas.: Nam

⁴¹⁶ A ausência do *cum* (quando) em Basileia torna a frase confusa exigindo a adição de um *e* que não está presente no texto, como faz Sinisgalli. Por isso, optamos pelo estabelecimento de Grayson para essa frase. A tradução de Basileia é a seguinte : Pois reconhecemos pelo aspecto a altura entre o mais alto e o mais baixo, a largura entre a direita e a esquerda, grossura entre o mais perto e o mais remoto, ou quaisquer outras dimensões [e] usamos estes raios.

Onde si suole dire che al vedere si fa triangolo, la base del quale sia la veduta quantità e i lati sono questi razzi, i quali dai punti della quantità si estendono sino all'occhio. Ed è certissimo niuna quantità potersi senza triangolo vedere.

Gli angoli in questo triangolo visivo sono prima i due punti della quantità; il terzo, quale sia opposto alla base, sta drento all'occhio.

De onde se costuma dizer que, para ver, se faz um triângulo, do qual a base é a grandeza vista e os lados são estes raios, que se estendem dos pontos da grandeza até o olho. E é certíssimo que não se pode ver nenhuma grandeza sem triângulo.

Os ângulos nesse triângulo visual são, primeiramente, os dois pontos da grandeza; o terceiro, o que estiver oposto à base, está dentro do olho.⁴¹⁷

⁴¹⁷ Em geral, os escritores de ótica falam diretamente da pirâmide ou cone visual sem descrever primeiro os triângulos visuais para depois reuni-los em uma pirâmide, como faz Alberti no §7. Indicaremos as possíveis fontes de Alberti à medida que ele introduz suas explicações. Como ressalta Claudemir Tossato, “O cone visual euclidiano foi a teoria óptica que mais se difundiu durante a Idade Média e o Renascimento. Todos os grandes óticos subsequentes a Euclides, incluindo Ptolomeu, Al-Kindi, Al-Hazem, Roger Bacon, Pecham e Vitélio, entre os mais relevantes, aceitaram esse paradigma geométrico.” (Tossato, *A função do olho humano na óptica do final do século XVI*, 423)

Cf.: Euclides, *Ótica*, Def. 2: “E que a figura contida pelos raios visuais é um cone, cujo vértice encontra-se no olho e sua base nas extremidades daquilo que é visto”; Cf. John Pecham, *Perspectiva Communis*, I, 38; Cf. Roger Bacon, *Perspectiva*, I, 6,1.

Ex quo illud dici solitum est : visum per triangulum fieri, cuius basis, visa quantitas, cuiusve latera sunt iidem ipsi radii, qui a punctis quantitatis ad oculum protenduntur. Ac illud quidem certissimum est nisi per hunc ipsum triangulum quantitatem nullam videri. *Latera ergo trianguli visivi, patent.* Anguli quidem in hoc ipso triangulo duo sunt, alterutra illa quantitatis capita.

Tertius **vero** **atque** **primarius angulus**⁴¹⁹ est is qui basi oppositus, intra oculum consistit.

A partir disso acostumou-se a dizer: a visão é feita por um triângulo do qual a base é a grandeza vista e os lados são os mesmíssimos raios que são prolongados dos pontos da grandeza até o olho. E, com efeito, é certíssimo que nenhuma grandeza é vista senão através desse mesmo triângulo. *Portanto, os lados do triângulo visual são conhecidos*⁴¹⁸. Certamente, neste mesmo triângulo, dois ângulos são ambos aqueles vértices da grandeza.

Mas na verdade, o terceiro ângulo é o principal⁴²⁰ que, oposto à base, se mantém dentro do olho.

⁴¹⁸ **Patent**: Ser aberto, visível, conhecido, manifesto. Os lados do triângulo podem ser conhecidos por semelhança de triângulos, como Alberti explica rapidamente no *Da Pintura* e mais detalhadamente na *Matemática Lúdica*.

⁴¹⁹ Gr. : vero angulus/ Bas : vero atque primarius angulus

⁴²⁰ Gr.: Mas na verdade, há um terceiro ângulo

PÁGINA EM BRANCO

Neque hoc loco disputandum est, utrum in ipsa iunctura interioris nervi visus, ut aiunt, quiescat, an in ea⁴²¹ superficie oculi, quasi in speculo animato imagines figurentur. Sed ne⁴²² omnia quidem oculorum ad visendum, hoc loco⁴²³, munera referenda sunt: satis enim erit his commentariis succincte⁴²⁴, quae ad rem pernecessaria sint demonstrasse.

Nem se deve disputar neste lugar se, como dizem alguns, a visão repousa na própria juntura do interior do nervo, ou se as imagens são figuradas nesta superfície do olho, como em um espelho animado.⁴²⁵ Por outro lado, nem todos os empregos dos olhos para a visão devem ser incluídos neste lugar; pois será suficiente para estes comentários ter mostrado sucintamente o que for muito necessário à matéria.

⁴²¹ Gr.: ausente / Bas.: ea

⁴²² Gr: nec / Bas.: ne

⁴²³ Gr.: ausente / Bas.: loco

⁴²⁴ Gr.: succincte / Bas.: succincte

⁴²⁵ A construção gramatical desta passagem permite outra interpretação, como faz Sinisgalli, alterando a correlação dos verbos deste modo :

“Nem se deve disputar neste lugar se, como dizem alguns, a visão repousa na própria juntura do interior do nervo ou se a visão repousa nesta superfície do olho, como se as imagens fossem figuradas em um espelho animado.”

Houve um debate entre os perspectivistas sobre o lugar da visão. Biagio Pelacani discutiu em suas *Questões sobre a perspectiva* essa questão. Ele “debate consigo mesmo se a sede do poder visual está no humor cristalino ou na junção dos nervos óticos(pois no passado, os perspectivistas defenderam as duas localizações)” (Cf. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, p.132). Avicenna defende em seu *Danishnama* que o olho é como um espelho com alma: “O olho é como um espelho e o objeto visível é como a coisa refletida no espelho pela mediação do ar ou de outro corpo transparente; e quando a luz recai em um objeto visível, ela projeta a imagem do objeto no olho (...) Se um espelho possuir uma alma, ele deverá ver a imagem que é formada nele” (Avicenna, *Danishnama*, Apud Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, p.49). Aristóteles e Teofrasto afirmam que Demócrito concebe a visão como certa reflexão no olho. Cf. Aristóteles, *Do Sentido e dos sensíveis*, 438^a; Cf. Teofrasto, *Sobre os sentidos*, §49-55 (presente no Theophrastus and Greek Psychology before Aristotle.). Roger Bacon defende que a visão se completa no nervo comum. Cf. Roger Bacon, *Perspectiva*, I, 5, 2: “Que a visão não se completa nos olhos, mas no nervo comum” (Quod Visio non compleatur in oculis, sed in nervo communi). John Pecham defende outro lugar para a visão. Cf. John Pecham, *Perspectiva Communis*, I, 36: “A visão reside no humor glacial” (Visum vigere in glaciali humore)

Sono qui regole: quanto⁴²⁶ all'occhio l'angolo sarà acuto, tanto la veduta quantità parrà minore. Di qui si conosce qual cagione facci una quantità molto distante quasi parere non maggiore che uno punto⁴²⁷. E benchè così sia, pure si truova alcuna quantità e superficie di quale, quanto più li sia presso, meno ne vedi, e da lunge ne vegga molto più parte. Vedesi di questo pruova nel corpo sperico. Adunque le quantità per la distanza paiono maggiori e minori.

Aqui existem regras: Quanto [mais] agudo for o ângulo do olho, tanto menor parecerá a grandeza vista.⁴²⁸ Daqui se conhece qual ocasião pode fazer uma grandeza muito distante quase parecer não maior que um ponto.⁴²⁹ Embora seja assim, no entanto, encontram-se algumas grandezas e superfícies das quais, quanto mais próximo se estiver delas, menos se vê e, de longe, pode-se ver muito mais partes delas. Vê-se a prova disso no corpo esférico.⁴³⁰ Portanto, as grandezas parecem maiores e menores pela distância.

⁴²⁶ F¹, P, V : quando

⁴²⁷ F¹: Di qui si conosce qual cagione facci una quantità molto distante quasi parere non maggiore che uno punto.; V: Da questo si conosce perche una quantità molto distante quase non parerà maggiore che uno punto.; P=F¹

⁴²⁸ A primeira regra dada por Alberti é semelhante à proposição 5 da *Ótica* de Euclides: Cf. Euclides, *Ótica*, prop. 5: “Magnitudes iguais, desigualmente distantes, aparecem desiguais, e sempre maior aquela que está mais próxima do olho.” Essa proposição depende do que foi chamado de *axioma do ângulo* de Euclides: Cf. Euclides, *Ótica*, Def. 4-5.: “4. E que, a partir de um ângulo maior, aquilo que é visto aparece maior, a partir de um menor, menor, e a partir de ângulos de visão iguais, igual. 5. E que, a partir de raios visuais mais altos, aquilo que é visto aparece mais alto, a partir de <raios visuais> mais baixos, mais baixo.” Cf. Ilustração 12.

Esse axioma é usado para explicar como se percebe a grandeza ou tamanho de algo. Quanto maior o ângulo no olho, maior parece a coisa vista. Alguns autores, como Bacon e Pecham, afirmam que o ângulo sozinho não é capaz de determinar a grandeza de algo, pois é necessário também conhecer a distância através dos corpos que estiverem entre o olho e a coisa vista. Cf. John Pecham, *Perspectiva Communis*, I, 74 ; Cf. Roger Bacon, *Perspectiva*, II, 3,5.

Panofsky afirma que esse axioma é contraditório com a construção em perspectiva e foi preciso abandoná-lo, mas vemos claramente que Alberti o utiliza. Cf. Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, p.35-6.

⁴²⁹ A definição de ponto aqui é semelhante à definição física de ponto presente no comentário anônimo à *Ótica* de Euclides. Cf. Vescovini, *Studi Sulla Prospettiva Medievale*, p.225: “fisicamente, é um objeto que está tão distante que parece um ponto.” Sobre os usos das definições de ponto, Cf. Greenstein, *On Alberti's Sign*, p.683. Sobre outros aspectos, Cf. Nota na redação latina.

⁴³⁰ Exceção à regra exposta acima, semelhante à proposição 24 da *Ótica* de Euclides. Cf. Euclides, *Ótica*, Prop. 24: “Aproximando-se o olho da esfera, aquilo que é visto será menor, mas parecerá ser visto maior.” Cf. Ilustração 13.

Cum igitur in oculo **primarius**⁴³¹ consistat angulus visivus, regula deducta est haec: quo videlicet acutior sit in oculo angulus, eo quantitatem breviorē apparere, ex quo plane discitur cur sit quod multo intervallo, quantitas⁴³² ad punctum usque extenuata esse videatur.

Verum haec cum ita sint, fit tamen nonnullis **in**⁴³⁴ superficiebus, ut quo illi propinquior sit visentis oculus, eo minorem⁴³⁵, quo remotior, eo longe plurimam **illius**⁴³⁶ superficiei partem videat, quod **ipsum**⁴³⁷ in sphaerica superficie ita esse discitur. Quantitates ergo pro intervallo **maiores, ac minores**⁴³⁸ intuentibus nonnunquam videntur.

Então, como o ângulo visual **principal** se mantém no olho, deduz-se esta regra: evidentemente, quanto mais agudo for o ângulo no olho, tanto mais breve a grandeza aparecerá, a partir do que se entende claramente porque é que, com um grande intervalo, a grandeza parece ser extenuada continuamente até um ponto.⁴³³

Mas na verdade, embora as coisas sejam assim, no entanto, acontece em algumas superfícies que quanto mais próximo de algo estiver o olho de quem vê, tanto menor a parte da superfície que se vê e quanto mais remoto [o olho estiver] daquilo, bem maior a parte que se vê; isso se aprende na superfície esférica por ela ser assim. Portanto, as grandezas parecem algumas vezes maiores e menores de acordo com o intervalo dos que olham.

⁴³¹ Gr.: Ausente / Bas. : primarius

⁴³² A, V³, FL, OL²: multo intervallo mutato quantitas; Lu: multo intervallo mutato item fieri quantitas

⁴³³ A construção gramatical desta passagem permite outra interpretação, como faz Rusiñol:

“...a partir do que se entende claramente porque é que a grandeza que for vista a muita distância, será diminuída continuamente até um ponto.”

Aqui Alberti dá outra regra para a visão: A grandeza parece menor de acordo com o intervalo. A única relação que se propõe aqui é que a grandeza é inversa à distância, sem afirmar se esta relação é proporcional ou não.

⁴³⁴ Gr.: Ausente / Bas.: in

⁴³⁵ A, V³, FL, F: pauciorē; OL²: paucior est

⁴³⁶ Gr.: Ausente / Bas. : illius

⁴³⁷ Gr.: Ausente / Bas. : ipsum

⁴³⁸ Gr.: minores ac maiores / Bas. : maiores, ac minores

E chi ben gusta quello che detto è, credo intenda come mutato l'intervallo i razzi estrinsici divenghino mediani, e così i mediani estrinsici; e intenderà, dove i mediani razzi sieno fatti estrinsici, subito quella quantità parere minore, e contrario, quando i razzi estremi saranno dentro all'orlo adiritti, quanto più distanti dall'orlo, tanto parrà la veduta quantità maggiore.

7. Qui soglio io appresso ad i miei amici dare simile regola: quanto a vedere più razzi occupi, tanto ti pare quel che si vede maggiore, e quanto meno razzi, tanto minore.

E quem apreciar⁴³⁹ bem o que foi dito, creio que entenderá como, ao mudar o intervalo, os raios extrínsecos se tornam medianos e do mesmo modo os medianos [se tornam] extrínsecos; e entenderá que onde os raios medianos se tornam extrínsecos, subitamente aquela grandeza parece menor, e ao contrário, quando os raios extremos forem dirigidos para dentro da orla, quanto mais distantes [estiverem] da orla, tanto maior parecerá a grandeza vista.

7. Aqui eu costume dar aos meus amigos uma regra semelhante: Quanto mais raios tu empregas para ver, tanto maior te parece o que se vê, e quanto menos raios, tanto menor.⁴⁴⁰

⁴³⁹ **Gusta** : provar ou experimentar uma comida para sentir o gosto. Disso, apreciar e entender. O uso desse verbo propõe que o leitor prove o que foi dito.

⁴⁴⁰ A segunda regra exposta por Alberti é semelhante à primeira, mas diferencia-se dela porque aqui se fala em número de raios ocupados (usados) em um triângulo visual em vez do tamanho do ângulo visual. Esta transição do ângulo para o número de raios é feita na última frase do parágrafo §6, de modo que a regra aqui é a conclusão do raciocínio.

Cuius rei qui probe rationem tenuerit minime dubitabit medios⁴⁴¹ radios aliquando fieri extremos extremosque intervallo mutato item fieri medios. Atque idcirco intelliget ubi medii radii sint facti extremi, ilico⁴⁴² quantitatem breviorum apparere. Contraque cum extremi radii intra fimbriam recipiantur, quo **magis illi quidem a fimbria**⁴⁴³ distent, eo maiorem quantitatem videri.

7. Hic **igitur**⁴⁴⁵ solitus sum apud familiares regulam exponere, quo plures radorum videndo occupentur, eo quantitatem prospectam grandiore existimari: quo autem pauciores, eo minorem.

Quem tiver entendido bem a razão disso, não duvidará que, algumas vezes, **os raios**⁴⁴⁴ médios se tornam extremos e, mudado o intervalo, os extremos também se tornam médios. E, por isso, entenderá que, no momento em que os raios médios se tornarem extremos, ali a grandeza aparecerá mais breve. E ao contrário, quando os raios extremos forem recebidos dentro da borda, quanto mais eles se distanciarem da borda, maior parecerá a grandeza.

7. **Então**, aqui me acostumei a expor entre os amigos a regra: quanto maior for o número de raios ocupados para ver, tanto maior a grandeza que se estima vista⁴⁴⁶. Por outro lado, quanto menor [o número de raios], menor [a grandeza].

⁴⁴¹ Gr.: aliquos / Bas. : ausente

Omitido em todos os manuscritos, exceto OL¹

⁴⁴² Gr.: Illico / Bas.: Illico

⁴⁴³ Gr. : magis a fimbria / Bas.: magis illi quidem a fimbria

⁴⁴⁴ Gr. alguns raios

⁴⁴⁵ Gr. : Ausente / Bas. : igitur

⁴⁴⁶ **Prospectam**: Ação de olhar algo de longe. Cf. Glossário, **Prospicio**

E questi razzi estrinsici così circuendo la superficie che l'uno tocchi l'altro, chiuggono tutta la superficie quasi come vetrici ad una gabbia, e fanno quanto si dice quella pirramide visiva. Adunque mi pare da dire che cosa sia pirramide, e a che modo sia da questi razzi costrutta. Noi la descriveremo a nostro modo.⁴⁴⁷

La pirramide sarà figura d'uno corpo dalla cui base tutte le linee diritte tirate su terminano ad uno solo punto.

E estes raios extrínsecos, cercando a superficie em que um toca o outro, fecham toda a superfície quase como os vimes em uma gaiola e fazem, como se diz, aquela pirâmide visual. Portanto, parece-me [a ocasião] de falar o que seja a pirâmide e de que modo é construída por estes raios. Nós a descreveremos ao nosso modo.

A pirâmide será a figura⁴⁴⁸ de um corpo do qual todas as linhas retas tiradas sobre a base terminam em um só ponto.⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ F¹: ... come vetrici ad una gabbia, e fanno quanto si dice quella pirramide visiva. Adunque mi pare da dire che cosa sia pirramide e a che modo sia da questi razzi costrutta. Noi la descriveremo a nostro modo.; V: come virgulti una gabbia, e fanno quella pirramide visiva La qual noi descriveremo al nostro modo.; P: come verici (?) ad una gabbia, e fanno quanto si dice quella pirramide visiva. Adunque mi pare da dire che sia pirramide et a che modo composta sia da questi razzi, e così La descriveremo a nostro modo.

⁴⁴⁸ Cf. Euclides, *Elementos*, I, Def. 13-4: “13. E fronteira é aquilo que é extremidade de alguma coisa; 14. Figura é o que é contido por alguma ou algumas fronteiras”

⁴⁴⁹ A palavra *su* pode ser sobre a base, em cima da base ou para cima, indicando a direção. Neste último sentido, utilizado por Spencer, a tradução fica assim : A pirâmide será a figura de um corpo do qual todas as linhas retas tiradas para cima terminam em um só ponto.

Cf.: Euclides, *Elementos*, XI, Def. 12: “Pirâmide é uma figura sólida contida por planos, construída a partir de um plano até um ponto.” Em Campano de Novara a definição é um pouco diferente e parecida com a definição do texto latino de Alberti: “Piramis laterata est figura corporea quam continent superficies ab una quarum relique sunt ad unum oppositum punctum sursum erecte.” (Pirâmide com lados é a figura corpórea que as superfícies contêm e que elas são construídas desde uma das [superfícies] restantes para cima até um ponto oposto.)

Na tradução de Campano de Novara dos *Elementos* distingue-se a *piramis laterata* (que pode ter como base qualquer plano, como um triângulo, um quadrado ou uma figura com mais lados) da *piramis rotunda*, que nós modernamente chamamos de cone. (a pirâmide feita a partir de um triângulo retângulo em revolução). Cf. : Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, p.82 : “ No Latim medieval, a palavra *conus* referia ao ponto ou ápice de qualquer figura cônica ou piramidal. *Pyramis*, por outro lado, era entendida como a pirâmide de qualquer número possível de lados e os escritores medievais falavam de uma *pyramis rotundis* para denotar um cone arredondado.”

Caeterum **hi**⁴⁵⁰ radii extremi dentatim universam fimbriam superficiei comprehendentes, ipsam totam superficiem, quasi cavea, circumducunt. Unde illud, aiunt, visum per pyramidem radiosam fieri.

Dicendum idcirco est pyramis quid sit.⁴⁵¹ Pyramis est figura corporis oblongi, ab cuius basi omnes lineae rectae sursum protractae, ad unicam cuspidem conterminent.

De resto, estes raios extremos, agarrando a borda inteira da superfície à dentadas, cercam toda a superfície como em uma gaiola. De onde dizem que a visão é feita através da pirâmide radiosa.

Deve-se dizer, por isso, o que é a pirâmide.⁴⁵² Pirâmide é a figura de corpo alongado, da qual todas as linhas retas estendidas da base para cima terminam juntas em uma única ponta.

⁴⁵⁰ Gr: ii / Bas. : hi

⁴⁵¹ Gr.: Dicendum idcirco est pyramis quid sit, quove pacto ea radiis construatur. Eam nos nostra Minerva describamus. / Bas. : Dicendum est idcirco pyramis quid sit.

F, FR, G, L, V²: *nostro more* em vez de *nostra minerva*

⁴⁵² Gr.: Deve-se dizer, por isso, o que é a pirâmide e como ela é construída por raios. Descrevamo-la com nossa Minerva.

La basa di questa pirramide sarà una superficie che si vede. I lati della pirramide sono quelli razzi i quali io chiamai estrinsici. La cuspide, cioè la punta della pirramide, sta dentro all'occhio quivi dov'è l'angolo delle quantità.⁴⁵³

Sino a qui dicemmo dei razzi estrinsici dai quali sia conceputa la pirramide, e parmi provato quanto differenzi una più che un'altra distanza tra l'occhio e quello che si vegga.

A base desta pirâmide será uma superfície que se vê.⁴⁵⁴ Os lados da pirâmide são aqueles raios que eu chamei extrínsecos. O vértice, isso é, a ponta da pirâmide, está dentro do olho, ali onde está o ângulo das grandezas.

Até aqui falamos dos raios extrínsecos pelos quais a pirâmide é concebida, e me parece provado como se pode diferenciar uma distância entre o olho e o que se vê de outra.

⁴⁵³ F¹: La cuspide, cioè la punta della pirramide, sta dentro all'occhio quivi dov'è l'angolo delle quantità.; V: La cuspide siede nell'occhio dove è l'angolo opposto alla quantità.; P: La cuspide, cioè la punta della pirramide, sta dentro all'occhio quivi dove l'angolo opposto alla quantità iace.

⁴⁵⁴ A pirâmide visual não tem necessariamente a base retangular. Pois, como na definição de Euclides, a pirâmide é uma figura feita a partir de uma superfície, mas esta superfície pode ter quantos lados se quiser. Cf. Ilustração 14.

Vincular a base da pirâmide à figura de um corpo impede, em certa medida, que a pirâmide seja abstrata, isso é, feita sem nenhum corpo e matéria, como as pirâmides matemáticas. Segundo Spencer, a pirâmide de base retangular é a grande inovação albertiana, mas pode-se ver na nota acima que a palavra “pirâmide” pode significar também cone. Cf. Spencer, p.103; Cf. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, p.263-4, nota 8.

Basis pyramidis visa superficies est. Latera pyramidis, radii ipsi visivi, quos **extremos**⁴⁵⁵ nuncupari diximus. Cuspis pyramidis illic intra oculum considet, ubi in unum anguli **quantitatum**⁴⁵⁶ conveniunt.

Hactenus de extrinsecis radiis, ex quibus pyramis concipitur, qua **omni ratione**⁴⁵⁹ constat, multum interesse quae intervalla, inter superficiem **atque**⁴⁶⁰ oculum interiaceant.

A base da pirâmide é a superfície vista. Os lados da pirâmide são os mesmos raios visuais que, como dissemos, são chamados **extremos**⁴⁵⁷. A ponta da pirâmide se assentará lá dentro do olho, onde os ângulos das grandezas se encontram em um [lugar].⁴⁵⁸

Até aqui [falamos] sobre os raios extrínsecos a partir dos quais a pirâmide é concebida e por toda esta razão concorda-se que são muito importantes os intervalos que estão entre a superfície e o olho.

⁴⁵⁵ Gr.: extrinsecos / Bas.: extremos

⁴⁵⁶ Gr.: quantitatum in triangulis / Bas.: quantitatum

⁴⁵⁷ Gr.: extrínsecos

⁴⁵⁸ Gr.: A ponta da pirâmide se assentará lá dentro do olho, onde os ângulos das grandezas nos triângulos se encontram em um [lugar].

⁴⁵⁹ Gr.: omni ex ratione/ Bas.: omni ratione

⁴⁶⁰ Gr.: et / Bas.: atque

Seguita a dire⁴⁶¹ dei razzi mediani quali sono quella moltitudine nella pirramide dentro ai razzi estrinsici; e questi fanno quanto si dice il cameleone, animale che piglia d'ogni a sé prossima cosa colore, imperò che da dove toccano le superficie perfino all'occhio, così pigliano colori e lume qual sia alla superficie, che dovunque li rompesse, per tutto li troveresti per uno modo luminati e colorati.

Passemos a falar dos raios medianos que são aquela multidão na pirâmide para dentro dos raios extrínsecos; e estes fazem como se diz do camaleão, o animal que pega a cor de qualquer coisa próxima a si, já que os raios pegam as cores e os lumes de qualquer superfície onde as superfícies tocarem o olho; e eles pegam [as cores e lumes] de tal modo que, se fossem rompidos em algum lugar, tu os encontrarias completamente iluminados e coloridos de um modo.

⁴⁶¹ F¹: Sino a qui dicemmo dei razzi estrinsici dai quali sia concepata la pirramide, e parmi provato quanto differenzi una più che un'altra distanza tra l'occhio e quello che si vegga. Seguita a dire...; Dicto de ragi extrinsici segue a dire...; P: Sino a qui dicemmo dei razzi estrinsici dai quali è concepata la pirramide, e parmi avere provato quanto differenzi una più che un'altra distanza tra l'occhio e quello che si vegga. Seguita mo a dire...

III. Sequitur ut de mediis radiis dicendum sit. Radii medii sunt ea multitudo radorum, quae ab radiis **extremis**⁴⁶² septa intra pyramidem continetur. Atque **ii**⁴⁶³ quidem radii id agunt, quod aiunt, Camaleonta animal, et huiusmodi feras metu conterritas, solere propinquarum rerum colores suscipere, ne a venatoribus facile reperiantur.

Hoc ipsum medii radii exequentur. Nam a contactu superficiei, usque ad cuspidem pyramidis, toto tractu ita colorum et luminum, reperta varietate inficiuntur, ut **quovis**⁴⁶⁶ loco rumperentur, eodem loco ipsum inhaustum lumen, atque eundem colorem expromerent.

III. Em seguida, deve-se falar dos raios médios. Os raios médios são esta multidão de raios que, cercada pelos raios **extremos**⁴⁶⁴, é contida no interior da pirâmide. E, mais precisamente, estes raios fazem o que dizem que o animal Camaleão⁴⁶⁵ e feras semelhantes costumam fazer: aterrorizadas pelo medo, tomam as cores das coisas próximas para que não sejam facilmente descobertas pelos caçadores.

Os raios médios executam a mesma coisa. Pois eles são tingidos de tal modo pela variedade de lumes e cores encontrada em todo o prolongamento desde o contato da superfície até a ponta da pirâmide que, onde quer que eles fossem rompidos, neste mesmo lugar mostrariam o mesmo lume e cor que absorveram.

⁴⁶² Gr.: extrinsecis / Bas.: extremis

⁴⁶³ Gr.: hi / Bas.: ii

⁴⁶⁴ Grayson: extrínsecos

⁴⁶⁵ **Camaleonta**: Alberti segue a declinação grega de χαμαιλέον em vez da latina. Além do animal camaleão, esta palavra também pode se referir a plantas em que as folhas mudam de cor, o que justifica a expressão “animal camaleão”.

Ptolomeu utiliza também em sua *Ótica* a expressão “animal camaleão” para exemplificar a mudança de cores. Cf. Smith, *Ptolemy’s Theory of Visual Perception*, II, 15.

⁴⁶⁶ Gr: Quovis / Bas.: quovis / Amsterdã: quocumque

E di questo si pruova che per molta distanza indebiliscono. Credo ne sia ragione che, carichi di lume e di colore, trapassano l'aere quale, umido di certa grassezza, stracca i carichi razzi. Onde traemmo regola: quanto maggiore sarà la distanza, tanto la veduta superficie parrà più fusca.⁴⁶⁷

E prova-se isso porque eles [os raios] se debilitam com muita distância. Creio que a razão disso seja que os raios, carregados de lumes e cores, atravessam o ar que, banhado com certa gordura, cansa os raios carregados.⁴⁶⁸ De onde tiramos a regra: quanto maior for a distância, tanto mais escura⁴⁶⁹ parecerá a superfície vista.⁴⁷⁰

⁴⁶⁷ F¹: trapassano l'aere quale, umido di certa grassezza, stracca i carichi razzi. Onde traemmo regola: quanto maggiore sarà la distanza, tanto la veduta superficie parrà più fusca.; V: trapassano l'aere che umido di certa grossezza unde si tragano i carichi razzi. Onde trarò regola: quanto la veduta distanza sara maggiore tanto le cose pareranno più scioche.; trapassano l'aere che è umido de certa grossezza onde scarica noi & carica i raggi(sic). Onde trarò regola: quanto la veduta distanza sara maggiore tanto le cose pareranno più scioche.

⁴⁶⁸ Alberti usa a imagem dos raios cansados para falar do enfraquecimento dos raios visuais com a distância. A explicação dos perspectivistas é mais seca. Cf. Bacon, *Da multiplicação das espécies*, IV, 1: “Al-Hazem no livro IV da *Perspectiva* coloca duas causas para essa debilitação. Uma é a distância do agente (...) A outra causa que Al-Hazem atribui no mesmo lugar, qual seja, que de todo lugar da espécie saem infinitos raios accidentais para todos os diâmetros.” (Alhacen quidem quarto *Perspective* ponit duas causas huius debilitationis. Una est distantia ab agente (...) Aliam causam assignat Alhacen in eodem loco, scilicet quod a specie ubique exeunt radii accidentales infiniti secundum omnes diametros.)

⁴⁶⁹ **Fusca** : preto, de cor escura ou escurecido. Cf. Glosário, **fuscus**

⁴⁷⁰ Cf. Roger Bacon, *Perspectiva*, I, 9, 1: “Portanto, muita quantidade de [algo] transparente acumulado em uma grande distância se torna sombreado, como vemos na água profunda, um meio através do qual não podemos ver o solo como podemos ver através da água pouco profunda. Pois as partes anteriores da água profunda projetam a sombra nas posteriores e acontece uma escuridão que absorve a propriedade da raridade de modo que toda a água aparece como se fosse algo denso. (...) Mas há outra causa, qual seja, que a visão é terminada em [algo] transparente distante. (...) Pois a espécie do olho é feita dele mesmo para o visível e é debilitada com a distância; assim é permitido que [o olho] penetre, por causa de sua força, o ar próximo, mas não a transparência remota do céu e, por isso, a visão é terminada ali.” (Multum igitur de perspicuo cumulatam in magna distantia fit umbrosum, sicut nos videmus in aqua profunda, per cuius médium non possumus videre terram sicut per aquam parum profundam. Nam partes aque profunde proiciunt umbram priores in posteriores, et fic obscuritas que proprietatem raritatis absorbet, ut sic tamquam aliquod densum appareat tota aqua. (...) Sed et alia causa est, scilicet quod visus terminatur ad perspicuum longinquum. (...) Nam species visus fit ab ipso ad visibile, et debilitatur in distantia, ita quod licet propter fortitudinem sui penetret aerem propinquum, non tamen perspicuum celeste remotum, et ideo terminatur visus ad illud.) Trad. nossa do latim.

Ac de his mediis radiis re primum ipsa cognitum est, eos multo intervallo deficere, aciemque hebetiorem agere: Demum id cur ita sit, ratio reperta est. Nam cum iidem **caeterique**⁴⁷¹ omnes radii visivi luminibus et coloribus imbuti atque graves aerem pervadant sitque aer ipse nonnulla crassitudine suffusus, fit ut multa pars oneris, dum aerem **percurrunt, fessos radios dejiciat**⁴⁷². Idcirco recte aiunt quo maior distantia sit, eo superficiem subobscuriorem et magis fuscam videri.

E, aliás, sobre estes raios médios, conhece-se primeiramente, pela própria matéria, que eles se extinguem com um grande intervalo e fazem a penetração do olhar mais fraca; enfim é descoberta a razão porque isso é assim. Pois, como estes e todos os outros raios visuais, pesados e imbuídos com lumes e cores, atravessam o ar e como o próprio ar é banhado com alguma grossura⁴⁷³, acontece que uma grande parte do peso **derruba os raios cansados enquanto percorrem o ar.**⁴⁷⁴ Por isso, dizem corretamente que quanto maior for a distância, mais escura e um pouco mais obscura a superfície parece.

⁴⁷¹ Gr.: ceterique / Bas.: caeterique

⁴⁷² Gr.: perterebrant, fessis radiis deficiat / Bas.: percurrunt, fessos radios dejiciat

⁴⁷³ **Crassitudine**: espessura de um corpo, densidade.

⁴⁷⁴ Gr.: extingue os raios cansados enquanto transpassam o ar.

8. Restaci a dire del razzo centrico. Sarà centrico razzo quello uno solo, quale si cozza la quantità che di qua e di qua ciascuno angolo sia all'altro equale. Questo uno razzo, fra tutti gli altri gagliardissimo e vivacissimo, fa che niuna quantità mai pare maggiore che quando la ferisce. Potrebbe di questo razzo dire più cose, ma basti che questo uno, stivato dagli altri razzi, ultimo abbandona la cosa veduta; onde merito si può dire principe de' razzi.

8. Resta-nos falar do raio cêntrico. O raio cêntrico será o único que se choca com a grandeza de modo que qualquer ângulo à sua volta é igual aos outros.⁴⁷⁵ Apenas esse raio, o mais vigoroso e vivaz entre todos, faz com que nenhuma grandeza jamais pareça maior do que quando ele a fere. Poder-se-ia dizer mais coisas deste raio, mas basta [dizer] que este único [raio], amontado pelos outros raios, abandona a coisa vista por último; de onde se pode dizer merecidamente que ele é o príncipe dos raios.

⁴⁷⁵ A incidência do raio cêntrico na superfície é perpendicular e todos os ângulos formados entre a superfície e o raio são retos. Os perspectivistas discorrem sobre as qualidades desse raio e como ele pode dar certeza à visão. Cf. John Pecham, *Perspectiva Communis*, I, 38: “Embora toda a pirâmide seja perpendicular sobre o centro do olho, isso é, do [humor] anterior glacial, ela não é perpendicular sobre todo o olho. De onde só aquela perpendicular chamada eixo, que não refrata, representa eficazmente as coisas; e os outros raios, quanto mais próximos do eixo, mais fortes e potentes para representar.” (Licet enim tota pyramis sit perpendicularis super centrum oculi, id est anterioris glacialis, non tamen super totum oculum. Unde sola perpendicularis illa que axis dicitur, que non frangitur, rem efficaciter representat, et alli etiam radii quo ei sunt propinquiore eo fortiores et potentiores in representando.) Trad. nossa do latim.

8. Restat ut de centrico radio dicamus. Centricum radium dicimus, eum qui solus ita quantitatem feriat, ut **pares**⁴⁷⁶ utrinque anguli, angulis sibi cohaerentibus respondeant. Equidem et⁴⁷⁷ quod ad hunc centricum radium attinet, verissimum est hunc esse omnium radorum acerrimum et vivacissimum. Neque negandum est quantitatem **nunquam videri maiorem**⁴⁷⁸, quam cum centricus in eam radius institerit⁴⁷⁹. Possent plura de centrici radii vi et officio referri.

Tantum hoc non praetermittatur, hunc unicum radium, quasi unita quadam congressione a caeteris radiis constipatum foveri, ut merito dux radorum plane ac **princeps**⁴⁸² dici debeat.

8. Resta falarmos sobre o raio cêntrico. Chamamos raio cêntrico o único que atinge a grandeza de tal modo que os ângulos **iguais**⁴⁸⁰ em cada lado correspondem aos seus ângulos adjacentes.⁴⁸¹ E, sem dúvida, no que diz respeito a este raio cêntrico, é bem verdadeiro que ele é o mais penetrante e vivaz de todos os raios. Nem se deve negar que nenhuma grandeza parece maior do que é quando o raio cêntrico estiver em pé nela [na grandeza]. Muitas coisas poderiam ser contadas sobre a força e o ofício do raio cêntrico.

Só não deixemos de lado aqui, que este único raio, espremido pelos outros raios como em uma congregação reunida, é protegido por eles de modo que claramente deve, pelo seu próprio mérito, ser chamado de líder e de **príncipe**⁴⁸³ dos raios.⁴⁸⁴

⁴⁷⁶ Gr.: ausente / Bas. : pares

⁴⁷⁷ O, T: omite et; F, FR, G, L, V²: respondeant. Quantum vero ad

⁴⁷⁸ Gr.: nunquam maiorem videri / Bas.: nunquam videri maiorem

⁴⁷⁹ A, V³, FL, OL²: extiterit

⁴⁸⁰ Gr.: ausente

⁴⁸¹ Ou seja, o ângulo é perpendicular à superfície.

⁴⁸² Gr: princeps / Bas. : princeps / Amsterdã: moderator

⁴⁸³ Amsterdã: governante

⁴⁸⁴ Alberti utiliza compara a relação entre os raios com as relações políticas para tornar seu discurso mais claro e vívido. Os raios são como um congresso, uma conferência reunida em torno do seu duque ou príncipe. O raio cêntrico é príncipe e líder por ser o primeiro de todos e o mais forte deles.

Parmi avere dimostrato assai che, mutato la distanza e mutato il porre del razzo centrico, subito la superficie parrà alterata.

Parece-me suficientemente demonstrado que, mudada a distância e mudada a colocação do raio cêntrico, subitamente a superficie parecerá alterada.

Reliqua vero quae ad ostentandum ingenium pertinuissent magis quam ad ea, de quibus dicere instituimus praetereantur. Multa etiam de radiis suis locis accommodatius dicentur.

*Hoc autem loco sit, quantum commentariorum brevitatis postulat, satis ea retulisse, ex quibus dubitet nemo hoc ita esse, quod quidem satis demonstratum puto, intervallo scilicet centricique radii positione mutatis, **ilico**⁴⁸⁵ superficiem alteratam videri.*

Entretanto, passemos ao lado de outras coisas que teriam sido mais pertinentes para a ostentação do engenho do que para as coisas sobre as quais decidimos falar. Ainda serão ditas de modo mais apropriado muitas coisas sobre os raios em seus lugares.

Ora, que seja suficiente neste lugar ter contado somente o que a brevidade do comentário postula e que a partir destas coisas ninguém duvide que isso é assim, porque certamente considero bem demonstrado que, ao mudar o intervalo e a posição do raio cêntrico, evidentemente a superfície parece imediatamente alterada.

⁴⁸⁵ Gr.: illico / Bas.: ilico

Adunque la distanza e la posizione del centrico razzo molto vale alla certezza del vedere.⁴⁸⁶

Ecci ancora una terza qual facci parere la superficie variata. Questo viene dal ricevere il lume. Vedesi nelle superficie speriche e concave, sendo ad uno lume, hanno questa parte oscura e quella chiara; e bene che sia quella medesima distanza e posizione di centrica linea, ponendo il lume altrove vedrai quelle parti, quali prima erano chiare, ora essere oscure, e quelle chiare quali erano oscure;

Portanto, a distância e a posição do raio cêntrico são muito valorosas para a certeza da visão.

Há ainda uma terceira coisa que pode fazer a superfície parecer variada. Esta vem pela recepção dos lumes. Vê-se nas superfícies esféricas e côncavas que, existindo apenas um lume, elas têm esta parte obscura e aquela clara; e, ainda que a distância e a posição da linha cêntrica sejam as mesmas, ao colocar o lume em outro lugar, tu verás as partes que antes eram claras agora serem obscuras e serem claras as que eram obscuras;

⁴⁸⁶ V : frase ausente.

Nam ea quidem **aut**⁴⁸⁷ minor aut maior aut denique pro linearum et angulorum inter se concinnitate immutata apparebit. Centrici⁴⁸⁸ ergo positio, distantiaque ad certitudinem visus plurimum conferunt.

Est quoque tertium aliquid, ex quo superficies difformes et variae intuentibus exhibeantur. Id quidem est luminum receptio. Nam videre licet in sphaerica atque concava superficie, si unicum tantum **assit**⁴⁸⁹ lumen, una parte subobscuram, alia clariorem esse superficiem, ac eodem intervallo, centricaque positione pristina manente, modo ea ipsa superficies diverso quam prius lumine subiaceat, videbis fuscas illic esse partes, eas quae sub diverso antea lumine sitae clarebant, atque esse easdem claras quae prius obumbratae erant.

Pois, com efeito, ela aparecerá menor ou maior ou, enfim, mudada conforme o arranjo das linhas e dos ângulos entre si. Portanto, a posição e a distância do cêntrico contribuem muito para a certeza da visão.

Há também uma terceira coisa a partir da qual as superfícies são exibidas deformes e variadas⁴⁹⁰ aos que vêem. Pois é possível ver na superfície esférica e na côncava que, se houver apenas um único lume, uma parte da superfície será mais obscura e a outra mais clara; aliás, mantendo-se o mesmo intervalo e a posição cêntrica anterior, contanto que esta mesma superfície esteja colocada sob um lume oposto ao anterior, verás aí que são foscas as partes que, situadas sob um lume oposto, até então clareavam e que são claras as mesmas que antes eram sombreadas.

⁴⁸⁷ Gr.: aut / Bas.: ut

Adotamos a emenda de Grayson pelo sentido geral da frase e da correlação do *aut*(ou) com os outros *aut* subsequentes, supondo que o *ut* é um erro de impressão do texto de Basiléia e Amsterdã.

⁴⁸⁸ FL, OL²: Cum centrici; A, V³, Lu, V¹: Concentrici

⁴⁸⁹ Gr.: adsit / Bas.: assit

⁴⁹⁰ **Variae**: Literalmente é algo de cor ou aparência diversa e daí o sentido geral de variado e diferente. Alberti utiliza o sentido literal, pois as coisas parecem com outra cor pela recepção de lumes.

e dove attorno fussino più lumi, secondo loro numero e forza vedresti più macole di chiarore e di oscuro⁴⁹¹.

9. Questo luogo m'amonisce a dire de' colori insieme e de' lumi. Parmi manifesto che i colori pigliano variazione dai lumi, poi che ogni colore posto in ombra pare non quello che è nel chiarore. Fa l'ombra il colore fusco, e il lume fa chiaro ove percuote.

e onde houver mais lumes ao redor, de acordo com o número deles e a força, tu podes ver mais manchas de claro⁴⁹² ou de escuro.

9. Esse lugar me adverte a falar ao mesmo tempo das cores⁴⁹³ e dos lumes. Parece-me manifesto que as cores tomam a variação pelos lumes, já que qualquer cor colocada na sombra não parece aquela que é no claro.⁴⁹⁴ A sombra faz a cor escura e o lume faz [a cor] clara onde [ele] percuote .

⁴⁹¹ F¹: obscure; P, V: obscurità

⁴⁹² **Chiarore**: Luminosidade mais ou menos viva, difusa no ar. Diferente de *chiaro*, que é pleno de luz.

⁴⁹³ **Colore**: A palavra cor em italiano e em latim possui mais significados do que em português. Significa não só a cor, mas também a tinta, o pigmento, o aspecto externo de algo e sua aparência. Atribui-se sua etimologia ao verbo *celare*, que significa esconder e cobrir algo.

⁴⁹⁴ Cf. John Pecham, *Perspectiva Communis*, I, 12: “As cores dos corpos se diversificam na visão de acordo com a diversidade de luzes que surgem sobre eles.” (Colores corporum diversari apud visum secundum diversitatem lucium super ipsos orientium.). Trad. nossa do latim.

Tum etiam⁴⁹⁵ si plura circumstent lumina, pro luminum numero et viribus variae suis locis maculae, candoris et obscuritatis micabunt. Haec res experimento ipso comprobatur.

9. Sed hic locus admonet, ut de luminibus et coloribus aliqua referamus. Colores a luminibus variari palam est, siquidem omnis color non idem conspectu est in umbra, ac sub radiis luminum positus. Nam umbra fuscum colorem, lumen vero clarum et apertum exhibet.

Então, ainda que muitos lumes cerquem [a superfície], as várias manchas de candura e obscuridade brilharão em seus próprios lugares de acordo com o número e as forças dos lumes. Isso é comprovado pelo próprio experimento.⁴⁹⁶

9. Mas este lugar nos adverte a contar alguma coisa sobre os lumes e as cores. É de conhecimento público que as cores variam segundo os lumes, já que toda cor não é igual em aspecto⁴⁹⁷ na sombra e posicionada sob os raios dos lumes. Pois a sombra exhibe uma cor escura, entretanto, o lume exhibe [uma cor] clara e aberta⁴⁹⁸.

⁴⁹⁵ Lu, V¹: Tamen et

⁴⁹⁶ Roger Bacon baseia parte de sua argumentação em experimentos. Entretanto, o experimento não tem o sentido moderno de método experimental ou uma empiria. Cf. Lindberg, *Roger Bacon and the Origins of Perspective in Middle Ages*, p. lv: “Bacon normalmente emprega os termos ‘experimento’ e ‘experiência’ de maneira intercambiável. Além disso, essas expressões, e como ele as emprega, cobrem um campo de práticas de observação muito mais amplo do que hoje. O sentido radical da palavra latina, *experimentum*, é teste ou exame e para Bacon haviam muitos tipos de teste qualificados como ‘experimentos’. Sob a rubrica de ‘experimento’, Bacon incluiu experimentos artificiais ou planejados, a experiência casual de cada dia, relatos de experiências de outros observadores, experiência espiritual da iluminação divina e o que eu chamei ‘experimentos geométricos’. A ‘ciência experimental’ inclui todas essas experiências práticas, como também vários corpos de conhecimento prático ou saberes adquiridos alegadamente por meios experimentais.”

⁴⁹⁷ **Conspectu**: Ação de olhar e a vista dos olhos. O uso do ablativo indica o meio ou o instrumento. Assim, a cor não é igual por meio da ação do olhar ou pela vista dos olhos. Cf. Glossário, **Conspicio**

⁴⁹⁸ **Apertum**: Aberto é aquilo que está descoberto e é de fácil acesso, como no português. Também é aquilo que é claro e fácil de perceber.

Dicono i filosafi nulla potersi vedere quale non sia luminato e colorato. Adunque tengono gran parentado i colori coi lumi⁴⁹⁹ a farsi vedere, e quanto sia grande vedilo, che mancando il lume mancano i colori, e ritornando il lume tornano i colori.

Adunque parmi da dire prima de' colori, poi investigheremo come sotto il lume si varino.

Dizem os filósofos que não se pode ver nada que não seja iluminado e colorido.⁵⁰⁰ As cores têm, portanto, um grande parentesco com os lumes para se fazerem vistas e tu vês que este [parentesco] é tão grande que, faltando o lume, faltam as cores e retornando o lume, voltam as cores.⁵⁰¹

Portanto, parece-me [apropriado] falar primeiro das cores, depois investigaremos como [elas] podem variar sob o lume.⁵⁰²

⁴⁹⁹ F¹: tengono gran parentado i colori coi lumi; V: hanno assai convenienza i colori; P=V

⁵⁰⁰ Cf. Roger Bacon, *Perspectiva*, I, 5,1: “a visão se faz através da espécie, mas principalmente através da espécie de luz e cor.” (Visio fiat per speciem, sed precipue per speciem lucis et coloris.)

⁵⁰¹ Cf. John Pecham, *Perspectiva*, I, 47: “Nada é visto sem luz. Pois sem a luz a cor não pode irradiar eficazmente, já que, em todos os gêneros, o primeiro é causa de todos os posteriores. No entanto, a primeira radiação é a da luz e por isso todas as outras são causadas por ela. Portanto, a cor não pode irradiar, ao menos eficazmente, se não estiver misturada à luz.” (Sine luce nichil videri. Color enim sine luce non potest efficaciter radiare, quoniam primum in omni genere est causa omnium posteriorum. Prima autem radiositas est lucis, et ideo omnis alia ab ipsa causatur. Color igitur ad minus efficaciter radiare non potest nisi admixtus.)

Cf. Roger Bacon, *Perspectiva*, I, 8,1: “Com efeito, a luz é o primeiro visível; depois a cor e os outros vinte [visíveis] que enumerei acima; e todas as outras coisas são vistas pela mediação deles.” (Lux enim est primo visibile; deinde color et Cetera viginti que prius numeravi; et omnia alia mediantibus eis videntur.)

⁵⁰² Samuel Edgerton escreveu um artigo sobre a teoria das cores no *Da Pintura*, onde indica o *De Coloribus* e o *De Sensu e Sensibili* de Aristóteles como fontes de Alberti. Edgerton também afirma que “o discurso de Alberti sobre as cores no *De Pictura* segue a linha dos escritores óticos para os quais a cor natural é mais importante do que a qualidade dos pigmentos.” Edgerton, *Alberti's Colour Theory: A medieval bottle without renaissance wine*, 113

Dicunt philosophi: posse videri nil quod ipsum non sit lumine coloreque vestitum, maxima idcirco inter colores et lumina cognatio est ad visum agendum, quae quanta sit hinc intelligitur, quod lumine pereunte, colores **ipsi quoque obscurecendo sensim pereunt**⁵⁰³. Redeunteque luce una et ipsi cum viribus luminum colores **conspectui**⁵⁰⁴ restaurantur. Quae res cum ita sit, videndum est ergo de coloribus primo: dehinc **investigabimus colores, quemadmodum**⁵⁰⁵ sub luminibus varientur.

Dizem os filósofos: não se pode ver nada que não esteja vestido com lume e cor, por isso, é muito grande o parentesco entre as cores e os lumes para fazer a visão; daqui se entende quão grande é o parentesco, porque, perecendo o lume, **as próprias cores também perecem obscurecendo pouco a pouco**.⁵⁰⁶ E voltando uma luz, as mesmas cores são restauradas **para a visão**⁵⁰⁷ com as forças dos lumes. Como isso é assim, portanto, deve-se ocupar primeiro das cores; depois investigaremos de que modo as cores variam sob os lumes.

⁵⁰³ Gr.: ipsi quoque pereunt / Bas.: ipsi quoque oscurecendo sensim pereunt

⁵⁰⁴ Gr.: ausente / Bas.: conspectui

⁵⁰⁵ Gr.: investigabimus quemadmodum colores / Bas.: investigabimus colores, quemadmodum

⁵⁰⁶ Gr.: as próprias cores também perecem.

⁵⁰⁷ Gr.: Ausente

A ação de olhar. Cf. Glossário, **Conspicio**

PÁGINA EM BRANCO

Missam faciamus illam philosophorum disceptationem, qua primi ortus colorum investigantur. Nam quid iuvat pictorem novisse quonam pacto ex rari et densi, aut ex calidi, et sicci, frigidi, humidique permistionibus⁵⁰⁸ color extet⁵⁰⁹?

Deixemos quieta aquela disputa dos filósofos em que são investigadas as primeiras origens das cores.⁵¹⁰ Pois no que ajuda ao pintor conhecer como a cor resulta⁵¹¹ das misturas completas⁵¹² do raro e do denso ou do quente e do seco [ou] do frio e do úmido?⁵¹³

⁵⁰⁸ Gr: permixtione / Bas.: permistionibus

⁵⁰⁹ F, FR, G, L, V²: existat

⁵¹⁰ Segundo Edgerton, a principal fonte para esse debate sobre as cores é Aristóteles em diversos textos que eram estudados nas universidades. Cf. Edgerton, *Alberti's Colour Theory: A Medieval Bottle without the Renaissance Wine*, p.114.

⁵¹¹ **Extet**: O verbo extet tem vários sentidos, como estar na superfície, exceder, aparecer, resultar, surgir e existir. Assim é possível traduzir esta passagem de diversas maneiras e todas elas são corretas.

“Pois no que ajuda ao pintor conhecer como a cor surge pelas misturas do raro...”

“Pois no que ajuda ao pintor conhecer como, nas misturas do raro e do denso ... existe a cor”

“Pois no que ajuda ao pintor conhecer como a cor está à vista (aparece) pelas misturas do raro...”

⁵¹² Gr.: da mistura completa

Alberti usa duas palavras para mistura, *permixtio* e *admixtio*. Elas possuem significados muito parecidos e só mudam no prefixo. A *permixtio* é a mistura completa, de algo que foi totalmente misturado. A *admixtio* é a mistura em que se adiciona algo para misturar. Cf. Glossário, **admixtio**

⁵¹³ Esses pares se referem à teoria dos quatro elementos. Cada cor corresponde a um elemento e sua mistura cria novas cores. Cf. Aristóteles, *Das Cores*, 791a1-791a12: “As cores simples são as que pertencem aos elementos, isso é, ao fogo, ar, água e terra. O ar e a água são, por natureza, brancos, o fogo (e o sol) amarelo, e a terra é naturalmente branca. A variedade de tons que a terra assume se deve ao tingimento, como se nota pelo fato de que as cinzas se tornam brancas quando a mistura que as tingia é queimada. (...) Preto é a cor própria dos elementos em processo de transmutação. As demais cores, como facilmente pode-se ver, surgem da combinação pela mistura dessas.” Cf. Aristóteles, *Da geração e corrupção*, 330a30-330b21: “Pois o Fogo é quente e seco, enquanto o Ar é quente e úmido (o Ar é uma espécie de vapor); a Água é fria e úmida, enquanto a Terra é fria e seca.”

PÁGINA EM BRANCO

Neque tamen eos philosophantes aspignor⁵¹⁴, qui de coloribus ita disputant, ut species colorum esse numero septem statuunt, album atque nigrum, duo colorum extrema.

Unum quidem intermedium, tum inter quodque extremum atque ipsum medium binos, quod alter plus altero de extremo sapiat, quasi de limite ambigentes collocant. Pictorem sane novisse sat est, qui sint colores, et quibus in pictura modis iisdem utendum sit.

Contudo, não desprezo os que filosofam⁵¹⁵ e disputam sobre as cores de modo que estabelecem que as espécies das cores são sete em número: eles colocam dois extremos das cores, o branco e o preto.⁵¹⁶

Colocam, por outro lado, uma [cor] na metade e então colocam duas cores por vez entre cada um dos extremos e aquela metade, como se hesitassem sobre o limite, já que, segundo eles, percebe-se uma mais [próxima] do outro extremo do que a outra.⁵¹⁷ Sem dúvida, é suficiente para o pintor conhecer o que são as cores e de que modos elas devem ser usadas na pintura.

⁵¹⁴ Gr: asperandos putem / Bas.: aspignor

⁵¹⁵ Grayson: Contudo, não desejo considerar que se deve desprezar os que filosofam.

⁵¹⁶ Aristóteles estabelece que existem sete cores, em que o branco e o preto são os extremos. Os seguidores de Aristóteles mantiveram esse número, mas, segundo Edgerton, poucos nomearam essas cores. Cf. Aristóteles, *Do Sentido e dos sensíveis*, 442^a: “Sabores e cores têm, respectivamente, o mesmo número de espécies. Pois há sete espécies de cada, se, como é razoável, considerarmos o cinza [φαιός] como um preto [μέλας] (pois a alternativa seria colocar o amarelo [ξανθός] com o branco [λευκόν], como o gorduroso com o doce); enquanto o vermelho [φοινίκεος], o violeta [δλουργής], o verde [πράσινος] e o azul-escuro [κυάνεος] estão entre o branco e o preto e todas as outras são derivadas pela mistura deles.” Para uma discussão sobre como traduzir essas cores, Cf. Edgerton, *Alberti’s Colour Theory: A Medieval Bottle without the Renaissance Wine*, p.117.

Cennino Cennini também fala em sete cores. Cf. Cennino Cennini, *O Livro da arte*, XXXVI: “Sabe que são sete as tintas [colori] naturais, isso é, quatro propriamente com sua natureza terrosa, como negro, vermelho, amarelo e verde. Três são as tintas naturais, mas precisam ser auxiliadas artificialmente, como branco, azul ultramarino ou da Prússia e jenolim [amarelo].” Trad. de João Epifânio Regis Lima presente na tese *O Livro de arte de Cennino Cennini*.

⁵¹⁷ Aristóteles apresenta várias hipóteses sobre como surgem as cores intermediárias ao branco e preto. Ele chega a apresentar uma razão numérica do branco e do preto para criar as outras cores. Mas, como diz Alberti, essa explicação é confusa e os autores hesitam na colocação das cores entre o branco e o preto, já que não sabem essa razão com precisão. Cf. Aristóteles, *Do Sentido e dos sensíveis*, 439b-440b.

PÁGINA EM BRANCO

*Nolim a peritioribus redargui, qui dum philosophos sectantur, duos tantum esse in rerum natura integros colores asserunt, album et nigrum, caeteros autem omnes ex duorum **permistione**⁵¹⁸ istorum oriri.*

Não gostaria de ser refutado pelos peritos, que, enquanto costumam seguir os filósofos, defendem que só existem duas cores integras na natureza das coisas, o branco e o preto, e todas as outras são originadas da mistura completa destas duas.⁵¹⁹

⁵¹⁸ Gr.: permixtione / Bas.: permistione

⁵¹⁹ Cf. Aristóteles, *Das Cores*, 791a1-791a12

Parliamo come pittore. Parliamo come pittore. Dico per la permistione de' colori nascere infiniti altri colori, ma veri colori solo essere quanto gli elementi, quattro, dai quali più e più altre spezie di colori nascono.

Falemos como pintor. Digo que pela mistura de cores nascem infinitas outras cores, mas as cores verdadeiras são, como os elementos, apenas quatro, através das quais nascem muitas e muitas outras espécies de cores.⁵²⁰

⁵²⁰ Cf. Aristóteles, *Sobre as cores*, 791^a1: “As cores simples são as que pertencem aos elementos”

Ego quidem, ut pictor, de coloribus ita sentio, permistionibus⁵²¹ colorum alios oriri colores pene⁵²² infinitos. Sed esse apud pictores colorum vera genera, pro numero elementorum quattuor, ex quibus plurimae species educantur.

Eu, por outro lado, penso, como pintor, o seguinte sobre as cores: as outras cores, quase infinitas, originam-se pelas misturas completas das cores. Mas existem, entre os pintores, quatro gêneros verdadeiros de cores, conforme o número de elementos a partir das quais muitíssimas espécies são produzidas.⁵²³

⁵²¹ Gr.: permixtionibus / Bas.: permistionibus

⁵²² Gr.: paene / Bas.: pene

⁵²³ Pode-se traduzir esta passagem de outra maneira: “Mas existem, entre os pintores, gêneros verdadeiros de cores, conforme o número dos quatro elementos, a partir das quais muitíssimas espécies são produzidas.”

Fia colore di fuoco il rosso, dell'aere celestrino, dell'acqua il verde, e la terra bigia e cenericcia. Gli altri colori⁵²⁴, come diaspri e porfidi, sono permistione di questi. Adunque quattro sono generi di colori, e fanno spezie sue secondo se gli aggiunga⁵²⁵ oscuro o chiarore, nero o bianco, e sono quasi innumerabili.

O vermelho será a cor do fogo, o azul celeste [a cor] do ar, o verde [a cor] da água e a terra será um cinza apagado e gris.⁵²⁶ As outras cores, como o jaspe⁵²⁷ e o pórforo⁵²⁸, são misturas destas.⁵²⁹ Portanto, existem quatro gêneros de cores e eles fazem suas espécies conforme lhes adicione escuro e claro, preto ou branco, e elas são quase inumeráveis.

⁵²⁴ F¹: Fia colore di fuoco il rosso, dell'aere celestrino, dell'acqua il verde, e La terra bigia cenericcia. Li altri colori...; V: Colore di fuoco il rosso, d'aere cilestrino, d'acqua il verde, de La terra El bixo e cenerario. E perchè La terra è feccia di tuti li elementi forsi non diremo male tuti i colori chiamarsi bixi come feccia de La terra. Li altri colori...; P: El colore rosso dal fuoco El cilestrino da l'aere il verde dall'acqua e dalla terra il bigio e scericco(sic). E perchè La terra è feccia de tutti gli altre elemente forsi dirimo non male tutte i colore bigie come fecciose dalle terre. Altri colori...

⁵²⁵ F¹: se elli aggiunga; P: che se aggiunga; V: se gli aggiungo

⁵²⁶ **Bigia e cenericcia:** *Cenericcio* é derivado de *cenerico* (cinzento) e *cenere* (cinza de um corpo queimado). Por isso é um cinza pálido. *Bigio* é uma cor cinza apagada, como um cinza claro ou gris.

⁵²⁷ **Diaspri:** Rocha que pode ter várias cores, como o amarelo, vermelho e verde.

⁵²⁸ **Porfidi:** Do grego πορφύρις (púrpura). Refere-se também a rocha que tem cor avermelhada. Plínio diz em sua *História Natural* que esta rocha vermelha foi usada em estátuas. Cf. Plínio, *História Natural*, XXXVI, XI, 57.

⁵²⁹ As cores feitas a partir desses minerais não são cores verdadeiras, mas espécies feitas pela mistura. Em geral, Alberti não fala das cores em termos dos materiais usados para fazê-las. No §48, ele afirma que não fala das cores como Vitruvius, que traz as matérias das cores.

Namque est igneus, ut ita loquar, color, quem rubeum vocant. Tum et aeris qui **coelestis**⁵³⁰ seu caesius dicitur, **aquae**⁵³¹ color viridis. Terra vero cinereum colorem habet.

Caeteros omnes⁵³³ colores veluti diaspri et **porphyrii**⁵³⁴ lapidis ex permixtione factos videmus. Genera ergo colorum quattuor, **quorum sunt**⁵³⁵ pro albi et nigri admixtione species admodum innumerabiles.

Pois a cor do fogo é, por assim dizer, a que se chama vermelho. Além disso, também há a cor do ar que é chamada de celeste ou cinza-azulado⁵³², a cor da água [é chamada] de verde. E ainda a terra tem a cor das cinzas.

Vemos todas as outras cores, como a [cor] das pedras de jaspe e de pórfito serem feitas da mistura completa. Há, portanto, quatro gêneros de cores, das quais existem quase inumeráveis espécies conforme a mistura com adição de branco e preto.

⁵³⁰ Gr.: celestis / Bas.: coelestis

⁵³¹ Gr.: aquaeque / Bas.: aquae

⁵³² **Caesius**: cinza-azulado, usado especialmente para designar a cor dos olhos. Da família de *caeruleus*, o azul-escuro da cor do céu ou do mar.

⁵³³ R, RL: Ceteros vero omnes

⁵³⁴ Gr.: porphyrii / Bas.: porphirii (possível erro de impressão) / Amsterdã: porphyrii

⁵³⁵ Gr.: quorum / Bas.: quorum sunt

Veggiamo le fronde verzose di grado in grado perdere la verdura per insino che divengono scialbe; simile in aere circa all'orizzonte non raro essere vapore bianchiccio, e a poco a poco seguirsi perdendo. E nelle rose veggiamo ad alcune molta porpora, alcune simigliarsi alle gote delle fanciulle⁵³⁶, alcune allo avorio. E così la terra secondo il bianco e 'l nero fa suo spezie di colore.

Vemos as folhas esverdeadas perderem o verdor gradativamente até se tornarem pálidas. Do mesmo modo, não é raro haver um vapor branquinho no ar próximo ao horizonte e aos poucos ele vai se dissipando⁵³⁷. E nas rosas vemos algumas se assemelharem [a cor] muito púrpura, outras as bochechas das moças e outras ao marfim. E a terra faz suas espécies de cor conforme o branco e o preto.

⁵³⁶ F¹: alcune similiarsi alle gote delle fanciulle.; V:alcune similiarsi alle guanze di bellissime donzelle.; P: alcune similiarsi alle guance de bellissime fanciulli.

⁵³⁷ Alberti escreve aqui sobre o que ficou conhecido como perspectiva aérea. Segundo Aristóteles, o horizonte é visto mais esbranquiçado por ser um ar mais denso que vai aos poucos voltando a sua cor (o azul) Cf. Aristóteles, *Sobre as Cores*, 794a: “O ar visto de perto parece não ter nenhuma cor, pois ele é tão raro que permite e dá passagem aos raios de luz mais densos, que brilham através dele ; mas quando é visto em uma massa profunda ele parece praticamente azul escuro. Isso também é resultado da sua raridade, pois onde a luz falha, o ar deixa passar a escuridão e parece azul escuro. Quando adensado, o ar é, como a água, a mais branca das coisas.” Trad. do inglês.

Maraschio, por sua vez, aproxima a redação latina da tradução latina do *De Coloribus*: “de onde também o ar é purpúreo em torno do nascente e do poente, quando, havendo sol, parece o oriente e o ocidente.” (unde et circa ortus et occasus aer purpureus est quando videtur existente sole circa orientem et occidentem). Infelizmente não tivemos acesso à tradução consultada por Maraschio e esse trecho parece se referir à alvorada e ao crepúsculo, já que o ar parece vermelho (púrpura). Cf. Edgerton, *Alberti's Colour Theory: A medieval bottle without renaissance wine*, 120-1; Cf. Maraschio, *Aspetti del bilinguismo albertiano nel 'De Pictura'*, 210

Os pintores flamengos, como Jan Van Eyck, já utilizavam essa perspectiva aérea. Por exemplo, em todo o *Retábulo de Gand* e em especial na *Adoração do cordeiro místico* as montanhas ao fundo parecem esbranquiçadas. Na pintura anônima da *Città ideale* também se vê o vapor esbranquiçado próximo ao horizonte, enquanto o céu é pintado azulado. Cf. Ilustração 15

Nam videmus frondes virentes gradibus deserere viriditatem, quoad **albescat**⁵³⁸. **Id**⁵³⁹ ipsum videmus in ipso aere, ut circa **horizontem**⁵⁴⁰ plerunque albente vapore suffusus, sensim ad proprium colorem redeat. Tum et in rosis hoc videmus, ut aliae plenam et incensam purpuram, aliae genas virgineas, aliae candidum ebur imitentur. Terrae quoque **color, albi**⁵⁴¹ et nigri admixtione suas species habet.

Pois vemos as folhas verdejantes abandonarem gradativamente o verdor **até que ele se torne branco**.⁵⁴² Vemos isso mesmo no próprio ar, quando ele, em torno do horizonte, banhado por um vapor branqueador, retorna pouco a pouco a sua cor própria. E ainda vemos nas rosas que umas imitam a púrpura plena e inflamada, outras as bochechas das moças e outras o cândido marfim. A cor da terra também tem suas espécies pela mistura com adição de branco e preto.⁵⁴³

⁵³⁸ Gr.: albescant / Bas. : albescat

⁵³⁹ Gr.: idque / Bas: id

⁵⁴⁰ Gr. : horizontem / Bas. : orizontem / Amsterdã : horizontem

⁵⁴¹ Gr. : color pro albi / Bas. : color, albi

⁵⁴² Gr.: até que elas se tornem brancas.

⁵⁴³ Gr.: A cor da terra também tem suas espécies conforme a mistura com adição de branco e preto.

10. Adunque la permistione del bianco non muta e' generi de' colori, ma ben fa spezie. Così il nero colore tiene simile forza con sua permistione fare quasi infinite spezie di colori. Vedesi dall'ombra i colori alterati:

crescendo l'ombra s'empiono i colori, e crescendo il lume diventano i colori più aperti e chiari. Per questo assai si può persuadere al pittore che 'l bianco e 'l nero non sono veri colori, ma sono alterazione degli altri colori, però che il pittore truova cosa niuna con la quale egli ripresenti l'ultimo lustro de' lumi, altro che il bianco, e così solo il nero a dimostrare le tenebre. Aggiugni che mai troverai bianco o nero, il quale non sia sotto qualcuno di quelli quattro colori.

10. Portanto, a mistura do branco não muda os gêneros das cores, mas faz muitas espécies.⁵⁴⁴ A cor preta também tem uma força semelhante para fazer, com sua mistura, quase infinitas espécies de cores. Vê-se que as cores são alteradas pela sombra:

crescendo a sombra, preenchem-se as cores e crescendo o lume as cores se tornam mais abertas e claras. Por isso, pode-se persuadir bastante o pintor que o branco e o preto não são cores verdadeiras, mas são alterações das outras cores, já que o pintor não encontra nenhuma coisa com a qual ele pode representar o último brilho de lumes, além do branco, e também só [encontra] o preto para mostrar as trevas. Acrescente-se que tu nunca encontrarás branco ou preto, que não esteja sob alguma daquelas quatro cores.

⁵⁴⁴ Com isso Alberti se distancia da teoria das cores aristotélica. Cf. §9 notas da tradução latina.

10. Non igitur albi permixtio genus colorum immutat, sed species ipsas creat, cui quidem persimilem vim niger color habet. Nam nigri admixtione multae colorum species oriuntur, quod quidem pulchre ex umbra qua ipse color **patebat, alteratur**⁵⁴⁵.

Siquidem crescente umbra coloris, claritas et albedo deficit. Lumine vero insurgente, clarescit et fit candidior. Ergo pictori satis persuaderi potest album et nigrum minime esse **veros**⁵⁴⁷, sed colorum, ut ita dixerim, alteratores. Siquidem nihil invenit pictor quo ultimum luminis candorem referat, praeter album, solumque nigrum, quo ultimas tenebras **demonstret**⁵⁴⁸. Adde his, quod album aut nigrum nusquam invenies, quod ipsum non sub aliquo genere colorum sit.

10. Portanto, a mistura completa do branco e preto não muda o gênero das cores, mas cria as próprias espécies; por sua vez, a cor preta tem força muito semelhante àquela [da cor branca]. Pois muitas espécies de cores nascem da mistura com adição do preto, porque certamente uma mesma cor é bem alterada pela sombra onde a cor **aparecia**⁵⁴⁶.

Pois, crescendo a sombra, a claridade e a brancura da cor se desfazem. Porém, elevando-se o lume, ela se torna clara e mais cândida. Por isso, pode-se persuadir suficientemente o pintor de que o branco e preto não são, de modo algum, cores verdadeiras, mas, por assim dizer, alteradores de cores. Pois o pintor não encontra nada por meio do qual reproduz o último esplendor dos lumes, além do branco e só pelo preto mostra as últimas trevas. Adicione a isso que não encontrarás em nenhuma parte um branco ou preto que não esteja sob algum gênero de cores.

⁵⁴⁵ Gr.: alteratur patet / Bas.: patebat, alteratur

O, T, W: patet alteratur

⁵⁴⁶ Gr.: porque certamente uma mesma cor é bem alterada pela sombra onde a cor aparece.

A emenda sugerida por Grayson faz mais sentido. Sinisgalli traduz assim: “é certamente assim porque a cor é excelentemente alterada pela sombra onde ela apareceu por si mesma.”

⁵⁴⁷ Gr.: veros colores / Bas.: veros

⁵⁴⁸ Gr.: demonstret / Bas.: demonstrant(possível erro de impressão) / Amsterdã: demonstret

11. Seguita de' lumi. Dico de' lumi⁵⁴⁹ alcuno essere dalle stelle, come dal sole, dalla luna e da quell'altra bella stella Venere. Altri lumi sono dai fuochi.

Ma tra questi si vede molta differenza. Il lume delle stelle fa l'ombra pari al corpo, ma il fuoco le fa maggiori. Rimane ombra dove i razzi de' lumi sono interrotti. I razzi interrotti o ritornano onde vennono, o s'adirizzano altrove.

11. Em seguida, sobre os lumes. Digo que um dos lumes é o das estrelas, como o do sol, o da lua e o daquela outra bela estrela, Vênus. Outros lumes são os dos fogos.⁵⁵⁰

Mas entre eles existe muita diferença. O lume das estrelas faz a sombra igual ao corpo, mas o fogo as faz maiores.⁵⁵¹ A sombra permanece onde os raios de lume foram interrompidos. Os raios interrompidos ou retornam de onde vêm ou se encaminham para outro lugar.

⁵⁴⁹ F¹: Seguita de' lumi. Dico de' lumi...; V=F¹; P: Sequitando più oltre La nostra materia volendo recitare Del lume dico così che de' lumi...

⁵⁵⁰ A preposição *da* tem um aspecto de origem e causa, como traduz Mendonça: “Algumas luzes provêm das estrelas, como do sol, da lua, e daquela outra bela estrela, Vênus. Outras procedem do fogo.”

⁵⁵¹ Segundo Bacon, o lume dos corpos celestes “ilumina todo o meio uniformemente” (uniformiter illustrat totum medium). Assim, os raios de luz são paralelos aos corpos iluminados e suas sombras podem ser iguais aos corpos. Cf. Roger Bacon, *Perspectiva*, II, 3,1; Cf. Sinisgalli, p.146-8.

Como geralmente o fogo é menor que o corpo iluminado, a sombra será maior que o corpo, pois os raios não são paralelos. Cf. John Pecham, *Perspectiva Communis*, I, 23.

Essa diferença entre os lumes também é discutida na *Ótica* de Euclides. Cf. Euclides, *Ótica* β, p.2117.

IV. 11. Sequitur de vi luminum. Lumina alia siderum, ut solis et lunae, et luciferae stellae, alia lampadum et ignis.

At inter haec magna differentia est. Nam lumina siderum admodum pares corporibus umbras referunt. Ignis **vero**⁵⁵³ maiores quam ipsa corpora sunt. Atqui fit umbra, cum radii luminum intercipiuntur. Radii intercepti, aut alio flectuntur, aut in se ipsos recipiuntur.

IV.11. Em seguida, sobre a força dos lumes. Uns lumes são dos astros, como o do sol, o da lua e o de Vênus⁵⁵², outros das lâmpadas e do fogo.

Mas entre eles há grande diferença. Pois os lumes dos astros reproduzem sombras quase⁵⁵⁴ iguais aos corpos. Mas **as sombras** do fogo são maiores que os próprios corpos. E, aliás, a sombra acontece quando os raios de lume são interceptados. Os raios interceptados ou são refletidos para outro lugar ou são mandados de volta para si mesmos.

⁵⁵² **Luciferae Stellae:** Estrela que carrega luz, expressão para o planeta Vênus.

⁵⁵³ Gr.: vero umbrae / Bas.: vero

⁵⁵⁴ **Admodum:** no limite, inteiramente.

Grayson traduz *admodum* como exatamente do mesmo tamanho, indicando que a sombra é inteiramente igual ao corpo. Sinisgalli traduz esta expressão por quase ou no limite, porque nem sempre a sombra de um corpo será igual a ele, mesmo a sombra feita por lumes de corpos celestes. Cf. Sinisgalli, p.104; p.146-9.

Vedilo' adiritti altrove quando, aggiunti alla superficie dell'acqua, feriscono i travi della casa. *Circa a queste riflessioni si potre' dire più cose, quali appartengono a quelli miracoli della pittura, quali più miei compagni videro da me fatti altra volta in Roma.*⁵⁵⁵ Ma basti qui che questi razzi flessi seco portano quel colore quale essi trovano alla superficie. Vedilo che chi passeggia su pe' prati al sole pare nel viso verzo.

Tu vês [os raios] direcionados para outro lugar quando, depois de chegarem à superfície, ferem as traves⁵⁵⁶ da casa. *Acerca destas reflexões poder-se-ia dizer mais coisas, que pertencem àqueles milagres da pintura, que muitos dos meus companheiros me viram fazer uma vez em Roma.* Mas basta dizer que estes raios refletidos carregam consigo a cor que encontram na superfície. Tu vês que quem passeia pelos prados ao sol parece esverdeado na face.

⁵⁵⁵ F¹: miracoli della pittura, quali più miei compagni viddero da me fatti altra volta in Roma.; V: miracoli della pittura i quali alquanti già da me facti viddono cui e manifesto in Roma.; V: miracoli e maravegla de La pictura li quale alquante da me facte videro chiare e manifeste in Roma.

⁵⁵⁶ **Travi**: vigas para dar sustentação horizontal à construção.

Flectuntur veluti cum a superficie aquae radii solis in lacunaria exiliunt, *fitque omnis radiorum flexio angulis inter se, ut probant mathematici, aequalibus*. Sed haec ad aliam partem picturae **attinent**⁵⁵⁷. Radii flexi **eo colore nonnulla ex parte imbuuntur**⁵⁵⁸, quem in ea a qua flectuntur superficie invenerint. Hoc ita videmus fieri, cum facies perambulantium in pratis, subvirides apparent.

Por exemplo, [os raios] são refletidos quando os raios do sol saltam para fora da superfície da água em direção aos lacunários, *e toda a reflexão dos raios é feita por ângulos iguais entre si, como provam os matemáticos*.⁵⁵⁹ Mas estas coisas **concernem**⁵⁶⁰ à outra parte da pintura. Os raios refletidos estão impregnados, **em alguma parte**⁵⁶¹, pela mesma cor que tiverem encontrado na superfície em que são refletidos. Vemos que isso acontece assim quando as faces dos que perambulam nos prados parecem um pouco esverdeadas.

⁵⁵⁷ Gr.: pertinent / Bas.: attinent

⁵⁵⁸ Gr.: eo colore imbuuntur / Bas.: eo colore nonnulla ex parte imbuuntur

⁵⁵⁹ Proposição de Euclides repetida diversas vezes nos perspectivistas. Cf. Euclides, *Catóptrica*, prop. 1: “Dos espelhos planos, convexos e côncavos, os raios visuais são refletidos em ângulos iguais.”; Cf. John Pecham, *Perspectiva Communis*, II, 6: “os ângulos de incidência e reflexão são iguais” (Ângulos incidentie et reflexionis equales esse)

⁵⁶⁰ Gr.: pertencem

⁵⁶¹ Gr.: Ausente

12. Dicemmo sino a qui delle⁵⁶² superficie; dicemmo de' razzi; dicemmo in che modo vedendo si facci pirramide; provammo quanto facci la distanza e posizione del razzo centrico, insieme e ricevere de' lumi. Ora, poi che ad uno solo guardare non solo una superficie si vede ma più, investigheremo in che modo molte insieme giunte si veggano.⁵⁶³ Vedesti che ciascuna superficie in sé tiene sua pirramide, colori e lumi.

Ma poi che i corpi sono coperti dalle superficie, tutte le vedute insieme superficie d'uno corpo faranno una pirramide di tante minori pirramide grava quanto in quello guardare si vedranno superficie.

12. Falamos até aqui das superfícies; falamos dos raios; falamos de que modo se faz a pirâmide ao ver. Provamos como a distância e a posição do raio cêntrico junto com a recepção de lumes fazem a pirâmide. Agora, uma vez que em um só olhar, não se vê só uma superfície, mas muitas, investigaremos de que modo se vêem muitas superfícies juntas ao mesmo tempo. Tu vistes que qualquer superfície tem em si sua pirâmide, cores e lumes.

Mas, uma vez que os corpos são cobertos por superfícies, todas as superfícies de um corpo vistas ao mesmo tempo farão uma pirâmide tão carregada de pirâmides menores, quantas forem as superfícies vistas naquele olhar.

⁵⁶² F¹: della

⁵⁶³ F¹: Dicemo sino a qui... investigheremo in che modo molte insieme giunte si veggano.; V: Ora diremo in che modo più superficie insieme gionte se veggiano in um sol guardare.; P=F¹ com algumas pequenas variantes.

12. Dixi ergo de superficiebus; dixi de radiis; dixi quo pacto visendo ex triangulis coaedificetur pyramis. Probavimus quam maxime intersit intervallum centricique radii positionem ac luminum receptionem certam esse. Verum cum uno aspectu, non unam modo, **sed**⁵⁶⁴ plurimas quoque superficies intueamur. **Postea quam**⁵⁶⁵ de singulis superficiebus, non omnino ieiune conscripsimus. Nunc investigandum est, quemadmodum coniunctae sese superficies efferant. Singulae quidem superficies, ut docuimus, propria pyramide suis coloribus et luminibus **refertae**⁵⁶⁶ gaudent:

quod cum ex superficiebus, corpora integantur, totae corporum prospectae quantitates, **superficiesve**⁵⁷⁰ unicam pyramidem **referunt**⁵⁷¹: tot minutis pyramidibus gravidam, quot eo prospectu⁵⁷² superficies radiis comprehendantur.

12. Portanto, falei sobre as superfícies; falei sobre os raios; falei como que, vendo, a pirâmide é edificada a partir dos triângulos. Provamos como é muito importante que o intervalo, a posição do raio cêntrico e a recepção de lumes sejam determinados⁵⁶⁷. Mas na verdade, com uma vista olhamos atentamente não só uma, **mas**⁵⁶⁸ muitas superfícies. Depois de escrevermos coisas não totalmente áridas⁵⁶⁹ sobre cada uma das superfícies, devemos investigar agora de que modo as superfícies conjuntas se mostram. Com efeito, cada uma das superfícies **preenchida**, como ensinamos, com sua própria pirâmide se alegra com suas cores e lumes;

como os corpos são cobertos de superfícies, todas as grandezas **ou superfícies** vistas de longe⁵⁷³ dos corpos reproduzem uma única pirâmide carregada com tantas pequenas pirâmides, quantas forem as superfícies compreendidas pelos raios naquela vista.

⁵⁶⁴ Gr.: sed et / Bas.: sed

⁵⁶⁵ Gr.: Posteaquam / Postea quam

⁵⁶⁶ Gr.: referta / Bas.: refertae

⁵⁶⁷ **Certam**: diferente do sentido em português, *certus* é algo decidido ou uma decisão obtida através do debate (*certamen*). Assim, é o pintor que decide a posição, a distância e outras coisas na pintura.

⁵⁶⁸ Gr.: mas também

⁵⁶⁹ **Jejune**: jejum, esfomeado, seco, improdutivo e infértil pela *secura* (do solo). Aqui é usado para se referir ao discurso pobre, seco e sem ornamentos. Cf. Cícero, *De Oratore*, III, 16.

⁵⁷⁰ Gr.: Ausente / Bas.: superficiesve

R, RL: superficies

⁵⁷¹ Gr.: referent / Bas.: referunt FL, OL², Lu, V¹, OL¹, O, T,W: referant

⁵⁷² R, RL: prospectae

⁵⁷³ **Prospectae**: visto de longe, algo ao alcance da vista. Cf. Glossário, **Prospicio**

Ma dirà qui alcuno: «Che giova al pittore cotanto investigare?» Estimi ogni pittore ivi sé essere ottimo maestro, ove bene intende le proporzioni e agiugnimenti delle superficie; qual cosa pochissimi conoscono, e domandando in su quella quale e' tingono superficie che cosa essi cercano di fare, diranti ogni altra cosa più a proposito di quello di che tu domandi.⁵⁷⁴

Adunque priego gli studiosi pittori non si vergognino d'udirci. Mai fu sozzo imparare da chi si sia cosa quale giovi sapere.

Mas aqui alguém dirá: “O que ajuda para o pintor investigar tanto?” Aí cada pintor deve se estimar um ótimo mestre quando entender bem as proporções e conjunções das superfícies, coisa que pouquíssimos conhecem. E se tu perguntares o que buscam fazer naquela superfície sobre a qual tingem, dir-te-ão muitíssimas coisas a propósito do que tu perguntas.

Portanto, peço aos pintores estudiosos que não se envergonhem de nos ouvir. Nunca foi torpe aprender, de quem quer que seja, algo que é útil saber.

⁵⁷⁴ F¹: Estimi ogni pittore ivi sé essere ottimo maestro, ove bene intende le proporzioni e agiugnimenti delle superficie; qual cosa pochissimi conoscono, e domandando in su quella quale e' tingono superficie che cosa essi cercano di fare, diranti ogni altra cosa più a proposito di quello di che tu domandi.; V: Estimi ogni maestro esser ottimo quando ben intende Le proporzioni e giugnimenti delle superficie, che conoscano assai pochi; e dimandamo in su quella superficie quale essi tengano che cosa essi intendano de fare non ti sanno rispondere.; P: Estimi ogni pittore ivi se ottimo maestro ove bene intende Le proporzioni e agiugnimenti delle superficie, La qual cosa pochissimi conoscono; e domandando in su quella superficie La quale essi tingono che cosa cernano essi de fare, responderanno ogni altra cosa più a proposito de quello de que domande.

Haec cum ita sint, dicet tamen quispiam quid tanta indagatio pictori ad pingendum **afferet**⁵⁷⁵ emolumenti?

Nempe ut intelligat se futurum artificem plane optimum, ubi optime superficierum discrimina et proportiones notarit, quod paucissimi admodum noverunt. Nam si rogentur quid in ea, quam tingunt, superficie conentur assequi, omnia rectius possunt quam quid ita studeant respondere.

Quare obsecro nos audiant⁵⁷⁷ studiosi pictores. Quae enim didicisse iuvabit, ea a quovis praeceptore⁵⁷⁸ discere nunquam fuit turpe.

Como as coisas são assim, entretanto, alguém dirá: o que tanta indagação trará de vantagem para o pintor pintar?

Certamente que ele deve entender bem que será um ótimo artífice, depois que tiver notado da melhor maneira as separações⁵⁷⁶ e proporções das superfícies, coisa que pouquíssimos conheceram bastante. Pois se forem questionados [sobre] o que tentam alcançar na superfície em que tingem, podem responder todas as coisas mais corretamente do que gostariam.

Por isso, eu imploro que os pintores estudiosos nos ouçam. Pois nunca foi torpe aprender por qualquer preceptor algo que será útil ter aprendido.

⁵⁷⁵ Gr.: afferet / Bas.: afferret (erro de impressão corrigido na errata)

⁵⁷⁶ **Discrimen** : Termo definido nos *Elementos de Pintura*, B.4: “*Discrimen* é propriamente aquela divisão desenhada desde a testa, que divide os cabelos que vão para cá daqueles outros que caem para o outro [lado]. Então, por este símile será, entre nós, *discrimen* aquele comprimento no meio entre duas superfícies que divide uma da outra, e este comprimento termina em dois pontos.”

⁵⁷⁷ Gr.: audiant / Bas.: audeant (erro de impressão corrigido na errata) / Amsterdã: audiant

⁵⁷⁸ O: pictore

E sappiano che **quando**⁵⁷⁹ con sue linee circuiscono la superficie, e quando empiono di colori e' luoghi descritti, niun'altra cosa cercarsi se non che in questa superficie si representino⁵⁸⁰ le forme delle cose vedute, non altrimenti che se essa fusse di vetro tralucente tale che la pirramide visiva indi trapassasse, posto una certa distanza, con certi lumi e certa posizione di centro in aere e ne' suoi luoghi altrove.

Eles devem saber que **quando** circundam a superfície com suas linhas e enchem de cores os lugares descritos⁵⁸¹, não buscam outra coisa senão representar as formas das coisas vistas nesta superfície como se ela fosse de um vidro tão translúcido que, colocado a determinada distância, com determinados lumes e determinada posição de centro no ar⁵⁸² e nos outros lugares, atravessasse a pirâmide visual por ali.

⁵⁷⁹ Adição em Grayson

F¹: sappiano che com; V: sappia quelli che circuiscono

⁵⁸⁰ F¹: si presentino

⁵⁸¹ **Descritti**: desenhados. Cf. Glossário, **describo**

⁵⁸² **Aere**: o ar é o meio de propagação do lume e dos raios visuais.

Ac discant quidem dum lineis circumeunt superficiem, dumque descriptos locos implent coloribus, nihil magis **quaeri**⁵⁸³, quam ut in hac una superficie plures superficierum formae **repraesententur**⁵⁸⁴. Non secus ac si superficies haec, quam coloribus operiunt, esset admodum vitrea et perlucida huiusmodi, ut per eam tota pyramis visiva **veris visendis corporibus permearet**⁵⁸⁵, certo intervallo⁵⁸⁶, certaue centrivi radii et luminis positione, **eminus in aere**⁵⁸⁷ suis locis constitutis⁵⁸⁸,

E, de mais a mais, que os pintores certamente aprendam que, enquanto cercam com linhas a superfície e enchem com cores os lugares descritos, não se busca nada mais do que representar muitas formas das superfícies nesta única superfície, como se esta superfície, que [os pintores] cobrem de cores, fosse⁵⁸⁹ inteiramente vítrea e translúcida de tal modo que, **vendo os corpos verdadeiros**⁵⁹⁰, toda a pirâmide visual passasse através dela com determinado intervalo, determinada posição do raio cêntrico e do lume, depois de estabelecidos **de longe**⁵⁹¹ os seus lugares no ar;

⁵⁸³ Gr: queri / Bas.: quaeri

A, V³, OL²: tentari nihilque magis queri; F: tentari nihil magis queri; FL: nihil tentari nihilque magis queri

⁵⁸⁴ Gr.: repraesententur / Bas.: represententur (possível erro de impressão) / 1649: repraesententur

⁵⁸⁵ Gr.: permearet / veris visendis corporibus permearet

⁵⁸⁶ F, FR, G, L, V²: recto intervallo; R: tanto intervallo

⁵⁸⁷ Gr.: cominus in aere / Bas.: eminus in aere

FL, OL²: quominus in re; FR: communis in aere; RL: minus in aere, R: metas in aere

⁵⁸⁸ R, RL: constituens

⁵⁸⁹ Uso do imperfeito do subjuntivo ressalta a irrealidade da comparação e a sua absoluta impossibilidade. Assim, ao dizer que é como se a superfície fosse vítrea e translúcida, ele afirma que a superfície não é vítrea e translúcida, nem poderia ser.

⁵⁹⁰ Gr.: ausente

⁵⁹¹ Gr.: de perto

Qual cosa così essere, dimostra ciascuno pittore quando sé stessi da quello dipigne sé pone a lunge, dutto dalla natura, quasi come ivi cerchi la punta e angolo della piramide, onde intende le cose dipinte meglio remirarsi.

Ma ove questa sola veggiamo essere una sola superficie, o di muro o di tavola⁵⁹², nella quale il pittore studia figurare più superficie comprese nella piramide visiva, converralli⁵⁹³ in qualche luogo segare a traverso questa piramide, a ciò che simili orli e colori con sue linee il pittore possa dipignendo esprimere.

Que as coisas são assim demonstra qualquer pintor quando, guiado pela natureza, coloca a si mesmo longe daquilo que pinta, como se buscasse ali a ponta e o ângulo da pirâmide, de onde ele compreende que pode rever melhor as coisas pintadas.

Mas onde só vemos apenas uma superfície, de muro ou de tábua, na qual o pintor se empenha em figurar muitas superfícies compreendidas na pirâmide visual, convir-lhes-á cortar transversalmente esta pirâmide em algum lugar para que o pintor possa, pintando, exprimir com as linhas as orlas e cores semelhantes.

⁵⁹² F¹, P: tavole

⁵⁹³ F¹, P: converralle

quod ipsum ita esse demonstrant pictores, dum sese ab eo quod pingunt **amovent**⁵⁹⁴ longiusque consistunt, natura **duce huius ipsius**⁵⁹⁵ cuspidem pyramidis quaeritantes. Unde omnia rectius concerni **commetirique**⁵⁹⁶ intelligunt.

Sed cum haec sit⁵⁹⁹ unica seu tabulae seu parietis superficies in quam pictor **plures et varias**⁶⁰⁰ una pyramide, comprehensas superficies **pyramidesque**⁶⁰¹ studet effingere, necesse **erit**⁶⁰² aliquo loco sui pyramidem **hanc**⁶⁰³ visivam perscindi, ut istic quales fimbrias et colores intercisio dederit, tales pictor lineis et pingendo exprimat.

e os pintores mostram que é assim mesmo, enquanto se afastam e param mais longe daquilo que pintam, buscando a ponta **desta mesma**⁵⁹⁷ pirâmide, depois de a natureza os guiar. De onde [os pintores] entendem que todas as coisas são peneiradas⁵⁹⁸ e **medidas** mais corretamente.

Mas, como há uma única superfície, de tábua ou de parede, na qual o pintor se empenha em figurar muitas e **várias**⁶⁰⁴ superfícies e pirâmides compreendidas por uma pirâmide; **será**⁶⁰⁵ necessário que essa pirâmide visual seja totalmente cortada em algum lugar, para que aí o pintor exprima, com tais linhas e pintando, aquelas bordas e cores que a intersecção tiver dado.

⁵⁹⁴ Gr.: ammovent / Bas.: amovent

⁵⁹⁵ Gr.: duce / Bas.: duce huius ipsius

⁵⁹⁶ Gr.: Ausente / Bas.: commetirique

⁵⁹⁷ Gr. Ausente.

⁵⁹⁸ **Concerni:** *Concerno* é misturar uma coisa com outra, mas também é usado para se referir à mistura que se faz de algo em uma peneira antes de peneirá-lo, separando o que é desejado do que não é. Assim, quando os pintores encontram o vértice da pirâmide visual, eles conseguem peneirar as coisas que estão misturadas, distinguindo corretamente as coisas pela visão.

⁵⁹⁹ A, FL, V³: sit scilicet in qua pingitur

⁶⁰⁰ Gr.: plures / Bas.: plures et varias

⁶⁰¹ Gr.: ausente / Bas.: pyramidesque

⁶⁰² Gr.: est / Bas.: erit

⁶⁰³ Gr.: ausente / Bas.: hanc

⁶⁰⁴ Gr. Ausente

Varias: de várias cores e aparências.

⁶⁰⁵ Gr.: é necessário

Qual cosa se così è quanto dissi, adunque chi mira una pittura vede certa intersegazione d'una pirramide. Sarà adunque pittura non altro che intersegazione della pirramide visiva, sicondo data distanza, posto il centro e costituiti i lumi, in una certa superficie con linee e colori artificiose rappresentata⁶⁰⁶.

13. Ora poi che dicemmo la pittura essere intercisione della pirramide, convienci investigare qualunque cosa a noi faccia questa intersegazione conosciuta. Convienci avere nuovo principio a ragionare delle superficie, dalle quali dicemmo che la pirramide usciva.

As coisas são assim como eu disse, então, quem olha atentamente⁶⁰⁷ uma pittura, vê determinada intersecção de uma pirâmide. Portanto, a pittura não será outra coisa que a intersecção da pirâmide visual, representada em determinada superficie com linhas e cores feitas com arte, segundo dada distância, colocado o centro e constituídos os lumes.

13. Agora, já que falamos que a pittura é a intersecção da pirâmide, convém-nos investigar qualquer coisa que faça esta intersecção conhecida. Convém-nos ter um novo princípio para raciocinar sobre as superficies das quais dissemos que a pirâmide costuma sair.

⁶⁰⁶ F¹: artificioso; P: artificiosi et expressi representata; V: artificioso et expressa overo rappresentata.

⁶⁰⁷ **Mira**: Cf. Glossário, **Miro**

Quae res cum ita sit, pictam superficiem intuentes intercisionem quandam pyramidis **vident**⁶⁰⁸. Erit ergo pictura intersectio⁶⁰⁹ pyramidis visivae secundum datum intervallum, posito centro, statutisque luminibus, in datam superficiem, lineis et coloribus arte, repraesentata.

13. Iam vero quoniam picturam diximus esse intersectionem⁶¹¹ pyramidis, omnia idcirco perscrutanda sunt ex quibus **nobis intercisionis partes omnis sint notissimae**⁶¹². Nobis ergo novissimus sermo habendus est de superficibus, a quibus pyramides pictura intercidendas manare demonstratum est.

Como a coisa é assim, aqueles que olham a superfície pintada, **vêm**⁶¹⁰ certa intersecção de pirâmide. Portanto, a pintura será a intersecção da pirâmide visual representada com arte por linhas e cores depois de posicionado o centro e estabelecidos os lumes.

13. Mas como já dissemos que a pintura é a intersecção da pirâmide, por isso, devem ser examinadas todas as coisas **pelas quais as partes de toda a intersecção nos são bem conhecidas**⁶¹³. Portanto, devemos ter uma novíssima conversa sobre as superfícies, a partir das quais [já] foi demonstrado que as pirâmides, que serão interseccionadas, emanam⁶¹⁴ na pintura.

⁶⁰⁸ Gr.: videre videntur / Bas.: vident

Lu, V¹: vident

⁶⁰⁹ A, V³, Lu : intercisio ; Bas : intersectio

⁶¹⁰ Gr.: parecem ver

⁶¹¹ A, V³, FL, OL², Lu: intercisionem; Bas.: intersectionem

⁶¹² Gr.: nobis intercisio sit notissima / Bas.: nobis intercisionis partes omnis sint notissimae

⁶¹³ Gr. : pelas quais a intersecção nos é bem conhecida

⁶¹⁴ **Manare**: Gotejar, fluir lentamente, escorrer, espalhar-se. As intersecções se espalham na pintura como um líquido derramado aos poucos.

Dico delle superficie⁶¹⁵ alcuna essere in terra riversa e giacere, come i pavimenti e i solari degli edifici e ciascuna superficie quale egualmente da questa sia distante. Altre stanno appoggiate in lato, come i pareti e l'altre superficie collineari ad i pareti.

Le superficie egualmente fra sé distanti saranno, quando la distanza fra l'una e l'altra in ciascuna sua parte sar e eguale. Collineari superficie saranno quelle, quali una diritta linea in ogni parte egualmente toccher , come sono le faccie de' pilastri quadri posti ad ordine in uno portico.

Das superficies, digo que uma est e derramada na terra e jaz, como os pavimentos e sol rios dos edificios e qualquer superficie que for igualmente distante desta. Outras est o apoiadas no lado, como as paredes e as outras superficies colineares às paredes.

As superficies serão igualmente distantes entre si, quando a distância entre uma e outra for igual em qualquer de suas partes. As superficies colineares serão aquelas em que uma linha reta tocar  igualmente cada parte, como são as faces das pilastras quadradas colocadas em fila num pórtico.

⁶¹⁵ F¹: Dico le superficie; P: dico che le superficie

Superficierum aliae prostratae iacent, ut pavimenta aedificiorum et **certae**⁶¹⁶ superficies aequae pavimento distantes. Aliae in latum incumbunt, **uti**⁶¹⁷ sunt parietes et caeterae superficies parietibus collineares.

Inter se autem aequae distare superficies dicuntur, cum **inter media**⁶¹⁹ inter eas distantia, omni loco **sui**⁶²⁰ eadem est. Collineares superficies illae sunt, quas eadem continuata recta linea **omni parte**⁶²¹ sui, aequae contingit, uti sunt superficies quadratarum columnarum, quae rectum in ordinem ad porticum adstant.

Algumas das superfícies jazem prostradas como os pavimentos dos edifícios e **certas**⁶¹⁸ superfícies equidistantes do pavimento. Outras estão encostadas em um lado, como são as paredes e outras superfícies colineares às paredes.

Mas diz-se que as superfícies se distanciam igualmente entre si, quando a distância intermediária entre elas é a mesma em todos os seus lugares. As superfícies colineares são aquelas em que uma mesma linha reta toca igualmente em todas as suas partes como são as superfícies das colunas quadradas que se erguem em fila reta junto ao pórtico.

⁶¹⁶ Gr.: caeterae / Bas.: certae

⁶¹⁷ Gr.: ut / Bas.: uti

⁶¹⁸ Grayson: outras

⁶¹⁹ Gr.: intermedia / Bas.: inter media

⁶²⁰ Gr.: ausente / Bas.: sui

⁶²¹ Gr.: omni in parte / Bas.: omni parte

E sono queste cose da essere aggiunte a quelle quali di sopra dicemmo alle superficie. E a quelle cose quali dicemmo de' razzi intrinseci, estrinseci e centrici⁶²², e a quelle dicemmo della pirammide, aggiugni la sentenza de' matematici, onde si pruova che, se una dritta linea taglia due lati d'uno triangolo, e sia questa linea, qualora fa triangolo, equidistante alla linea del primo e maggiore triangolo, certo sarà questo minore triangolo a quel maggiore proporzionale. Tanto dicono i matematici.

Estas coisas devem ser acrescentadas às que dissemos acima nas superficies. E nas que dissemos sobre os raios intrínsecos, extrínsecos e cêntricos e nas que dissemos sobre a pirâmide, tu acrescentes a sentença dos matemáticos, de onde se prova que: se uma linha reta cortar dois lados de um triângulo e essa linha, no momento em que fizer [outro] triângulo, for equidistante da linha do primeiro e maior triângulo, certamente este triângulo menor será proporcional àquele maior. Isso dizem os matemáticos.

⁶²² F¹: centri

Haec illis quae supra de superficiebus diximus addenda sunt. His vero quae de radiis cum extrinsecis tum intrinsecis et centrico, atque his quae supra de pyramide visiva recensuimus, addenda est illa mathematicorum sententia ex qua illud probatur: quod, si linea recta duo alicuius trianguli latera intersecet, sitque haec ipsa secans et novissime triangulum condens, linea alterae lineae prioris trianguli **aeque distans**⁶²³, erit tunc quidem is maior triangulus huic minori **lateribus**⁶²⁴ proportionalis. Haec mathematici.

Devem-se adicionar a essas coisas aquelas que dissemos acima sobre as superficies. Mas a estas coisas, que examinamos acima sobre os raios extrínsecos, intrínsecos e cêntrico e sobre a pirâmide visual, deve-se adicionar aquela sentença dos matemáticos a partir da qual se prova isso: que, se uma linha reta interseccionar dois lados de algum triângulo, cortando e, por fim, construindo um triângulo e se esta linha for equidistante da linha restante do primeiro triângulo, então, com efeito, aquele triângulo maior será, nos lados, proporcional a este menor. Os matemáticos dizem isso.

⁶²³ Gr.: aequedistans / Bas.: aeque distans

⁶²⁴ Gr.: ausente / Bas.: lateribus

14. Ma noi, per fare più chiaro il nostro dire, parleremo in questo più largo. Conviensi intendere qui che cosa sia proporzionale. Diconsi proporzionali quelli triangoli quali con suo lati e angoli abbiano fra sé una ragione che, se uno lato di questo triangolo sarà in lunghezza due volte più che la base e l'altro tre, ogni triangolo simile, o sia maggiore o sia minore, avendo una medesima convenienza alla sua base, sarà a quello proporzionale:

14. Mas nós, para fazer o nosso discurso mais claro, falaremos mais amplamente disso. Convém-se entender o que seja proporcional. Chamam-se proporcionalis⁶²⁵ aqueles triângulos que, com seus lados e ângulos, tenham entre si uma razão tal que, se um lado deste triângulo for, em comprimento, duas vezes maior que a base e o outro for três vezes [maior], todo triângulo semelhante que tiver uma mesma conveniência para a sua base, seja ele maior ou menor, será proporcional àquele:

⁶²⁵ **Proporzionale** : Razão e proporção são usados aqui nos sentidos matemáticos. Razão é uma relação entre duas grandezas, enquanto proporção é uma relação entre duas razões. Por exemplo, $\frac{2}{3}$ é uma razão, enquanto $\frac{2}{3} = \frac{4}{6}$ é uma proporção. Cf. Euclides, *Elementos*, V, 3,4 e 6 : “3. Uma razão é a relação de certo tipo concernente ao tamanho de duas magnitudes de mesmo gênero. 4. Magnitudes são ditas ter uma razão entre si, aquelas que multiplicadas podem exceder uma a outra. 6. E as magnitudes, tendo a mesma razão, sejam ditas em proporção.” As definições presentes na edição de Campano de Novara são diferentes e têm comentários após cada uma. Cf. **Ratio**

14. At nos quo clarior **pictoribus** sit nostra oratio latius **paulo rem** explicabimus.⁶²⁶ Intelligendum est quid **apud nos** sit hoc loco proportionale.⁶²⁷ Dicimus proportionales esse triangulos, quorum latera et anguli inter se eandem admodum rationem servant: quod si alterum trianguli latus sit in longitudine bis quam basis atque semis⁶²⁸ et alterum ter, omnes **huiusmodi**⁶²⁹ trianguli seu sint illi quidem maiores hoc seu minores, modo eandem laterum ad basim, ut ita loquar, convenientiam habeant, erunt **inter se**⁶³⁰ proportionales.

14. E, mais precisamente, explicaremos a **coisa um pouco mais** largamente⁶³¹ para que nosso discurso seja mais claro **para os pintores**. Deve-se entender, neste lugar, o que é, **entre nós**, proporcional.⁶³² Falamos que são proporcionais os triângulos em que os lados e ângulos preservam inteiramente a mesma razão entre si; por isso, se um lado do triângulo tiver, em comprimento, duas vezes e meia a base e o outro lado tiver três vezes [a base], todos os triângulos assim, sejam eles maiores ou menores do que este [triângulo], contanto que tenham, por assim dizer, a mesma conveniência dos lados para a base, serão proporcionais entre si⁶³³.

⁶²⁶ Gr.: At nos quo clarior sit nostra oratio, latius hanc propositionem explicabimus. / Bas.: At nos quo clarior pictoribus sit nostra oratio latius paulo rem explicabimus.

No lugar de propositionem, lê-se: F, G, V²: proportionem; A, V³, FL, OL², Lu, V¹: positionem

⁶²⁷ Gr.: Intelligendum est quid sit hoc loco proportionale pictori. / Bas.: Intelligendum est quid apud nos sit hoc loco proportionale.

⁶²⁸ R, RL, F, FR, G, L, V², W: omitem atque semis

⁶²⁹ Gr.: hi eiusmodi / Bas.: huiusmodi

⁶³⁰ Gr.: inter se apud nos / Bas.: inter se

⁶³¹ Gr.: explicaremos largamente para que nosso discurso...

⁶³² Gr.: Deve-se entender o que neste lugar é proporcional para o pintor.

⁶³³ Gr.: serão, para nós, proporcionais entre si.

imperò che quale ragione sta da parte a parte nel minore triangolo, quella ancora sta medesima nel maggiore. Adunque tutti i triangoli così fatti saranno fra sé proporzionali. E per meglio intendere questo, useremo una similitudine.

Vedi uno picciolo uomo certo proporzionale ad uno grande; imperò che medesima proporzione, dal palmo al passo e dal piè all'altre sue parti del corpo, fu in Evandro qual fu in Ercole, quale Aulo Gelio conietturava essere stato grande sopra agli altri uomini.

como esta razão está em toda a parte no triângulo menor, a mesma também está no maior. Portanto, todos os triângulos feitos assim serão proporcionais entre si. E para entender melhor isso, usaremos uma semelhança.⁶³⁴

Vês determinado homem pequeno proporcional a um grande⁶³⁵; porque foi a mesma proporção da palma ao passo e do pé as suas outras partes do corpo⁶³⁶ tanto em Evandro como em Hércules⁶³⁷, que Aulo Gélio conjecturava ter sido grande acima de todos os outros homens.⁶³⁸

⁶³⁴ Alberti fala aqui sobre as razões e proporções de triângulos e estabelece a semelhança com o corpo humano para tornar a exposição mais clara. Encontramos recurso semelhante em Vitruvius, onde ele explica a simetria dos edifícios através da simetria e das proporções do corpo humano. Cf. Vitruvius, *Tratado de Arquitetura*, III,1; Cf. Glossário, **Symmetria**

⁶³⁵ Alberti usa como medidas as partes do corpo, como o côvado, o pé, o palmo e o passo. Vitruvius dá a relação entre essas medidas. Cf. Vitruvius, *Tratado de arquitetura*, III, 1,5-7.

Homem= 6 pés

Pé = 4 palmos = 16 dedos

Palmo = 4 dedos

Côvado = 1,5 pé = 6 palmos = 24 dedos

Cf. Ilustração 17

⁶³⁶ A preposição *a* pode ter o sentido de medida, de modo que Alberti mede a palma em passos e mede o pé em relação as outras partes do corpo.

⁶³⁷ Trata-se do Evandro que aparece no 8º livro da *Enéida* de Virgílio, mas não se encontrou nenhuma informação sobre sua altura.

⁶³⁸ Alberti se refere à conjectura de Pitágoras sobre o tamanho de Hércules descoberto através do tamanho dos estádios, que possuíam 600 pés. Havia um estádio em Pisas feito com a medida do pé de Hércules, a partir do qual Pitágoras descobriu a proporção entre o pé de um homem comum e o de Hércules. Cf. Aulo Gélio, *Noites Áticas*, I, 1

Nam quae ratio partis ad partem **sui**⁶³⁹ extat in maiori triangulo, eadem in **minori extabit**⁶⁴⁰ ergo trianguli qui ita se habeant **omnes**⁶⁴¹ **apud nos**⁶⁴², inter se proportionales **dicentur**⁶⁴³, hoc quoque ut **apertius**⁶⁴⁴ intelligatur, similitudine quadam utemur.

Est quidem homo pusillus, homini maximo proportionalis **ad cubitum, ubi eadem fuerit, proportio palmi, et pedis ad reliquas corporis sui partes, in hoc, puta Evandro, quae fuit in illo, puta Hercule**,⁶⁴⁷ quem Gellius supra alios homines procerum et magnum fuisse coniectatur.

Pois existe no triângulo maior a mesma razão de uma parte para as outras partes dele que existirá no menor⁶⁴⁵, portanto, todos os triângulos que tiverem tal razão serão chamados, entre nós, de proporcionais⁶⁴⁶ entre si e para que isto também seja entendido com mais clareza, usaremos certa semelhança.

Certamente, um homem muito pequeno é proporcional **em côvados**⁶⁴⁸ ao maior de todos os homens, **quando a proporção da palma e dos pés para as outras partes de seu corpo tiver sido neste [menor], por exemplo, Evandro, a mesma que foi naquele [maior], por exemplo**,⁶⁴⁹ Hércules, que [Aulo] Gélio conjectura que fosse grande e alto sobre os outros homens.

⁶³⁹ Gr.: Ausente / Bas.: sui

⁶⁴⁰ Gr.: minori / Bas.: minori extabit

⁶⁴¹ Gr.: omnes / Bas.: omnis / Amsterdã : omnes

Adotamos o texto de Amsterdã e Grayson.

⁶⁴² Gr.: ausente / Bas.: apud nos

⁶⁴³ Gr.: sunt / Bas.: dicentur

⁶⁴⁴ Gr.: apertius / Bas.: aptius (Devido a falha na impressão, não foi possível ler os sinais paleográficos, então o *aptius* pode ser *apertius*) / Amsterdã: apertius

Adotamos neste trecho o texto de Amsterdã e de Grayson.

⁶⁴⁵ Gr.: Pois existe a mesma razão de uma parte para as outras no triângulo maior que existe no menor

⁶⁴⁶ Gr.: Todos os triângulos que tiverem tal razão entre si são proporcionais

⁶⁴⁷ Gr.: Est quidem homo pusillus homini maximo proportionalis, nam eadem fuit proportio palmi ad passum et pedis ad reliquas sui corporis partes in Evandro quae fuit in Hercule, / Bas.: Est quidem homo pusillus, homini maximo proportionalis ad cubitum, ubi eadem fuerit, proportio palmi, et pedis ad reliquas corporis sui partes, in hoc, puta Evandro, quae fuit in illo, puta Hercule,

⁶⁴⁸ **Ad cubitum**: Cúbito ou côvado é cotovelo e a medida que vai do cotovelo até a ponta do dedo médio.

⁶⁴⁹ Gr.: pois era a mesma proporção da palma para o passo e do pé para as outras partes de seu corpo em Evandro e em Hércules

Né simile fu nel corpo di Ercole proporzione altra che nei membri d'Anteo gigante, ove all'uno e all'altro si congiugneva con pari ragioni e ordini dalla mano al cubito e dal cubito al capo, e così poi ogni suo membro. Simile truovi ne' triangoli misura, per la quale il minore al maggiore sia, eccetto che nella grandezza, equale.

Nem, do mesmo modo, havia outra proporção no corpo de Hércules do que nos membros do gigante Anteu⁶⁵⁰, onde ela coincidia com razões e ordens iguais para ambos, da mão ao côvado e do côvado à cabeça e assim depois em cada um de seus membros. Medida semelhante se encontra nos triângulos, pelo qual o menor é igual ao maior, exceto na grandeza.

⁶⁵⁰ Durante seu 11º trabalho, colher os pomos de ouro, Hércules derrotou Anteu enquanto passava pela Líbia. Cf. Apollodoro, II, 5, 11; Philostrato, o velho, relata em uma de suas imagens a luta entre Hércules e Anteu. Cf. Philostratus, *Imagines*, II, 21; note-se também que a luta entre Hércules e Anteu foi pintada e esculpida por muitos artífices, como Pollaiuolo. Cf. Ilustração 16

Neque enim etiam fuit⁶⁵¹ alia in membris Herculis proportio, quam fuerit⁶⁵² in Anthei⁶⁵³ gigantis corpore. Ut enim⁶⁵⁴ utrisque manus ad cubitum et cubiti ad proprium caput et caeterorum membrorum symmetria pari inter se⁶⁵⁵ **dimensione congruebant, ita**⁶⁵⁶ hoc ipsum in triangulis **eveniet**⁶⁵⁷, ut sit aliqua inter triangulos commensuratio, per quam minor, cum maiori, caeteris in rebus, praeterquam in magnitudine, conveniat.

Pois não era, além disso, outra a proporção nos membros de Hércules da que **fora**⁶⁵⁸ no corpo do gigante Anteu. **Pois como**, para ambos, a simetria⁶⁵⁹ da mão para o côvado, do côvado para a própria cabeça e dos outros membros coincidia com uma dimensão igual entre si, **assim também acontecerá**⁶⁶⁰ o mesmo nos triângulos de modo que há alguma comensuração entre os triângulos através da qual o menor convém com o maior nas demais coisas, exceto no tamanho.

⁶⁵¹ Gr.: Neque tamen fuit / Bas.: Neque eum etiam fuit (possível erro de impressão) / Amsterdã: Neque enim etiam fuit

O: Neque cum metiam fuit

⁶⁵² Gr.: fuit Bas.: fuerit

⁶⁵³ Gr.: Antaei / Bas.: Anthei

⁶⁵⁴ Gr.: siquidem / Bas.: Ut enim

⁶⁵⁵ F, FR, G, L, V²: omite inter se

⁶⁵⁶ Gr.: ordine congruebat. / Bas.: dimensione congruebant, ita / Amsterdã dimensione congruebant, ita Nesta passagem consideramos o verbo no singular, como aparece no texto de Grayson, pois não encontramos sentido na frase com o verbo no plural.

⁶⁵⁷ Gr.: Evenit / Bas.: eveniet

⁶⁵⁸ Gr.: foi

⁶⁵⁹ **Symmetria**: Neste trecho Alberti usa simetria, como algo que possui uma medida comum, de acordo com a definição de Euclides, Cf. Euclides, *Elementos*, X, Def. : “Magnitudes são ditas comensuráveis (simétricas) as que são medidas pela mesma medida, e incomensuráveis, aquelas das quais nenhuma medida comum é possível produzir-se.” Para outros sentidos, Cf. Glossário, **Symmetria**.

⁶⁶⁰ Gr.: Já que para ambos, a simetria da mão para o cotovelo, do cotovelo para a própria cabeça e dos outros membros coincidia com uma ordem igual entre si, acontece a mesma coisa nos triângulos.

E se qui bene sono inteso, istatuirò coi matematici quanto a noi s'apertenga, che ogni intercesione di qual sia triangolo, pure che sia equidistante dalla base, fa nuovo triangolo proporzionale a quello maggiore.

E quelle cose quali fra sé sieno proporzionali, in queste ciascuna parti corrispondono; ma dove siene diverse e poco corrispondano le parti, questi sono certo non proporzionali.

E se aqui fomos bem entendidos, estabelecerei, na medida em que nos compete, junto com os matemáticos, que: toda intersecção de qualquer triângulo, desde que seja equidistante da base, faz um novo triângulo proporcional àquele maior.⁶⁶¹

E estas coisas que forem proporcionais entre si, correspondem em cada uma destas partes; mas onde forem diversas e as partes corresponderem pouco, estes certamente não são proporcionais.

⁶⁶¹ Cf. Euclides, *Elementos*, VI, 2: “Caso alguma reta seja traçada paralela a um dos lados de um triângulo, corta os lados do triângulo em proporção; e, caso os lados do triângulo sejam cortados em proporção, a reta, sendo ligada dos pontos de secção, será paralela ao lado restante do triângulo.”

Haec autem si satis intelliguntur, statuamus mathematicorum sententia, quantum ad rem nostram conducit: Omnem intercisionem alicuius trianguli **aeque distantem**⁶⁶² a basi triangulum constituere. Illi suo maiori triangulo, **ut illi loquuntur, similem, uti vero nos, proportionalem.**⁶⁶³

Etenim quae inter se proportionalia sunt, in his omnes partes respondent⁶⁶⁵. In quibus vero diversae et non congruentes partes adsunt, hae minime proportionales sunt.

Ora, se estas coisas são suficientemente entendidas, estabeleçamos a sentença dos matemáticos, na medida em que ela conduz a nossa coisa : toda intersecção equidistante da base de qualquer triângulo constrói um triângulo, **como eles dizem, semelhante àquele seu triângulo maior, mas que nós chamamos proporcional.**⁶⁶⁴

E, com efeito, são proporcionais entre si as coisas em que todas as partes correspondem. Entretanto, naquelas que estão presentes partes diversas e não congruentes, estas não são em nada proporcionais.

⁶⁶² Gr.: aequedistantem / Bas.: aeque distantem

⁶⁶³ Gr.: illi suo maiori triangulo proportionalem. / Bas.: Illi suo maiori triangulo, ut illi loquuntur, similem, uti vero nos proportionalem.

⁶⁶⁴ Gr.: proporcional àquele seu triângulo maior.

⁶⁶⁵ R, RL, W, F, FR, G, L, V²: mutuo respondent

15. E sono parte del triangolo visivo, quanto ti dissi, i razzi, i quali certo saranno nelle quantità proporzionali, quanto al numero, pari, e in le non proporzionali⁶⁶⁶, non pari; imperò che una di queste non proporzionali quantità occuperà razzi o più o meno.

Vedesti adunque come uno minore triangolo sia proporzionale ad uno maggiore, e imparasti dai triangoli farsi la piramide visiva.

15. E são partes do triângulo visual, como te disse, os raios que certamente serão iguais quanto ao número nas grandezas proporcionais e desiguais nas não proporcionais, porque uma destas grandezas não proporcionais empregará mais ou menos raios.

Portanto, tu vistes como um triângulo menor pode ser proporcional a um maior e aprendestes que a pirâmide visual é feita por triângulos.

⁶⁶⁶ F¹: non proporzionali (anotado entre as linhas); V: omite non

15. Partes trianguli visivi sunt **praeter lineas, etiam ipsi radii, qui quidem erunt in proportionalibus picturae quantitibus spectandis numero: veris, pares: in non proportionalibus vero illis, erunt non pares;**⁶⁶⁷ Nam⁶⁶⁸ altera istarum non proportionalium **quantitas**⁶⁶⁹, aut pluros occupabit radios, aut pauciores.

Nosti ergo quemadmodum minor triangulus aliquis, maiori proportionalis **dicatur**⁶⁷⁴. Et meministi ex triangulis pyramidem visivam **constitui**⁶⁷⁵.

15. As partes do triângulo visual são, **além das linhas, também os próprios raios que, aliás, serão iguais em número às coisas verdadeiras que serão vistas nas grandezas proporcionais da pintura; mas não serão iguais naquelas não proporcionais.**⁶⁷⁰ Pois⁶⁷¹ uma **grandeza**⁶⁷² destas não proporcionais empregará mais ou menos raios.⁶⁷³

Portanto, conhecestes de que modo que algum triângulo menor **se chama**⁶⁷⁶ proporcional ao maior. E lembres que a pirâmide visual **é constituída**⁶⁷⁷ a partir de triângulos.

⁶⁶⁷ Gr.: Partes trianguli visivi sunt anguli ipsi et radii, qui quidem erunt in proportionalibus quantitibus admodum pares ac in non proportionalibus erunt dispares; / Bas.: Partes trianguli visivi sunt praeter lineas, etiam ipsi radii, qui quidem erunt in proportionalibus picturae quantitibus spectandis numero: veris, pares: in non proportionalibus vero illis, erunt non pares;

R, RL, W, F, FR, G, L, V²: partes trianguli visivi sunt ipsi radii qui...

F, FR, G, L, V², R, RL: ...in proportionalibus quantitibus numero admodum...

F, FR, G, L, V²:... ac in non proportionabilibus aequedistantibus...

⁶⁶⁸ Gr.: tum et / Bas.: Nam

F, FR, G, L, V², R, RL: Nam

⁶⁶⁹ Gr.: visa quantitas / Bas.: quantitas

⁶⁷⁰ Gr.: As partes do triângulo visual são os próprios ângulos e raios que, por outro lado, serão iguais nas grandezas proporcionais e desiguais nas não proporcionais.

⁶⁷¹ Gr.: Então

⁶⁷² Gr.: grandeza vista

⁶⁷³ Esta passagem pode ser traduzida como “empregará raios maiores ou menores.”

⁶⁷⁴ Gr.: sit / Bas.: dicatur

⁶⁷⁵ Gr.: construi / Bas.: constitui

⁶⁷⁶ Gr.: é

⁶⁷⁷ Gr.: é construída

Pertanto traduchiamo il nostro ragionare a questa piramide. Ma sia persuaso che niuna quantità equidistante dalla intercesione potere nella pittura fare alcuna alterazione: imperò che esse sono in ogni equedistante intersegazione pari alle sue proporzionali. Quali cose sendo così, ne seguita che, non alterate le quantità onde se ne fa l'orlo, sarà del medesimo orlo in pittura niuna alterazione. E così resta manifesto che ogni intersegazione della piramide visiva, qual sia alla veduta superficie equedistante, sarà a quella guardata superficie proporzionale.

Por isso, traduzamos⁶⁷⁸ o nosso raciocínio para esta pirâmide. Mas estas persuadido de que nenhuma grandeza equidistante da intersecção pode fazer alguma alteração na pintura; já que, em toda a intersecção equidistante, elas são iguais às suas proporcionais. Sendo assim, disso se segue que, sem se alterar as grandezas de onde se faz a orla, não haverá nenhuma alteração da mesma orla na pintura. E, assim, fica manifesto que toda intersecção da pirâmide visual que for equidistante da superfície vista, será proporcional àquela superfície olhada.

⁶⁷⁸ **Traduchiamo** : traduzir também significa transferir e transpor.

Ergo omnis noster sermo de triangulis habitus, ad pyramidem, traducatur. Ac persuasum quidem apud nos sit, nullas **quantitates visae**⁶⁷⁹ superficiei, quae aequae ab intercisione **distent**⁶⁸⁰, in pictura alterationem aliquam⁶⁸¹ facere. Nam sunt illae quidem **aeque distantes**⁶⁸² quantitates in omni **aeque distanti**⁶⁸³ intercisione suis **correspondentibus** **proportionales**⁶⁸⁴, quae res cum ita sit, sequitur illud, quod non alteratis quantitatibus, **ex quibus area completur, quibusve fimbria committitur**,⁶⁸⁵ nulla fimbriae alteratio in pictura succedit, **atque**⁶⁸⁶ illud manifestum est omnem pyramidis visivae intercisionem, a visa superficie **aeque distantem**⁶⁸⁷, illi **prospectae**⁶⁸⁸ superficiei esse conproportionalem⁶⁸⁹.

Portanto, que toda nossa conversa obtida sobre os triângulos seja traduzida para a pirâmide. E, aliás, que se esteja ao menos persuadido entre nós que nenhuma das grandezas vistas da superfície, que forem equidistantes da intersecção⁶⁹⁰, fazem alguma alteração na pintura. Pois, com efeito, aquelas grandezas equidistantes **são proporcionais às suas correspondentes em toda intersecção equidistante**.⁶⁹¹ E como isso é assim, segue-se que, sem alterar as grandezas, **a partir das quais a área é preenchida ou a borda é medida**⁶⁹², não sucede nenhuma alteração de borda na pintura. **Mais precisamente**⁶⁹³, é manifesto que toda intersecção da pirâmide visual equidistante da superfície vista é coproporcional àquela superfície vista atentamente.⁶⁹⁴

⁶⁷⁹ Gr.: quantitates / Bas.: quantitates visae

⁶⁸⁰ Gr.: sui distent / Bas.: distent

Lu, V¹: omitem sui

⁶⁸¹ A, V³: alterationem quandam

⁶⁸² Gr.: aequedistantes / Bas.: aequae distantes

⁶⁸³ Gr.: aequedistanti / Bas.: aequae distanti

⁶⁸⁴ Gr.: proportionalibus pares / Bas.: correspondentibus proportionales

G, V²: illae quidem aequedistantes quantitates in omni aequedistanti intercisione suis proportionalibus

⁶⁸⁵ Gr.: ex quibus fimbria efficitur / Bas.: ex quibus area completur, quibusve fimbria committitur

⁶⁸⁶ Gr.: Itaque / Bas.: atque

⁶⁸⁷ Gr.: aequedistantem / Bas.: aequae distantem

⁶⁸⁸ Gr.: prospectae / Bas.: perspectae

⁶⁸⁹ F, O: proportionalem

⁶⁹⁰ Gr.: que nenhuma das grandezas que forem equidistantes de sua intersecção

⁶⁹¹ Gr.: iguais às suas proporcionais em toda intersecção equidistante.

⁶⁹² Gr.: a partir das quais a borda é feita.

⁶⁹³ Gr.: Por consequência

⁶⁹⁴ Cf. Glossário, **perspicio**. Para variante de Grayson com sentido semelhante, Cf. Glossário, **prospectae**

16. Dicemmo delle superficie proporzionali alla intercesione, cioè equedistante dalla dipinta superficie. Ma poi che molte superficie si trovano non equedistanti, conviensi di queste avere diligente investigazione, acciò che tutta la ragione della intersegazione sia manifesta. Sarebbe cosa lunga, difficile e oscura in queste intersegazione di triangoli e di piramide seguire ogni cosa con la regola de' matematici. Seguiremo dicendo pure come pittore.

17. Recitiamo delle quantità⁶⁹⁵ non equedistanti brevissime, quali conosciute, facile conosceremo le superficie non equedistante. Delle quantità non equedistante alcune sono ad i razzi visivi collineari, altre sono ad alcuni razzi visivi equedistanti.

16. Falamos das superficies proporcionais à intersecção, isso é, à equidistante da superfície pintada. Mas como existem muitas superficies não equidistantes, convém-se ter uma diligente investigação sobre estas, a fim de que toda a razão da intersecção seja manifesta. Seria longo, difícil e obscuro seguir cada coisa com a regra dos matematicos nestas intersecções de triângulos e pirâmides. Ainda continuaremos falando como pintor.

17. Recitemos brevissimamente sobre as grandezas não equidistantes as quais, depois de conhecidas, facilmente conheceremos as superficies não equidistantes. Das grandezas não equidistantes, algumas são colineares aos raios visuais, outras são equidistantes a alguns raios visuais.⁶⁹⁶

⁶⁹⁵ F¹: qualità

⁶⁹⁶ Para as definições de colinear e equidistante, Cf. §13.

16. Diximus de superficiebus intercisioni proportionalibus, hoc est superficiei pictae **aeque distantibus**⁶⁹⁷. Verum cum⁶⁹⁸ **plurimae**⁶⁹⁹ pingendae superficies non **aeque distantes assint**⁷⁰⁰, de his nobis investigatio diligens habenda est, quo omnis ratio intercisionis explicetur. **Et enim**⁷⁰¹ longum esset, **per difficileque**⁷⁰² atque obscurissimum, in his triangulorum, ac pyramidis intercisionibus omnia **ex mathematicorum**⁷⁰³ regula prosequi. Idcirco nostro more, ut pictores, dicendo, procedamus.

17. Referamus brevissime aliqua de quantitibus non **aeque distantibus**⁷⁰⁵, quibus perceptis facilis erit omnis non **aeque distantis**⁷⁰⁶ superficiei, cognitio. Quantitatum ergo non **aeque distantium**⁷⁰⁷ aliae radiis visivis collineares, aliae radiis aliquibus visivis aequedistantes⁷⁰⁸ sunt.

16. Falamos sobre as superfícies proporcionais da intersecção, isto é, sobre as equidistantes da superfície pintada. Entretanto, como muitíssimas superfícies que serão pintadas não são equidistantes, deve haver para nós uma diligente investigação sobre isso para que toda a razão⁷⁰⁴ da intersecção seja explicada. Pois seria longo, muito difícil e obscuríssimo prosseguir a partir de todas as regras dos matemáticos nestas intersecções de triângulos e pirâmide. Por isso, continuemos com o nosso costume, falando como pintores.

17. Contemos brevissimamente alguma coisa sobre as grandezas não equidistantes, pelas quais, depois de percebidas, todo o conhecimento das superfícies não equidistante será fácil. Portanto, das grandezas não equidistantes, umas são colineares aos raios visuais, outras são equidistantes de alguns raios visuais.

⁶⁹⁷ Gr.: aequedistantibus / Bas.: aequae distantibus

⁶⁹⁸ R: Verum enim cum; RL: Verum enimvero cum

⁶⁹⁹ Gr.: perplurimae / Bas.: plurimae

⁷⁰⁰ Gr.: aequedistantes adsint / Bas.: aequae distantes assint

⁷⁰¹ Gr.: Etenim / Bas.: Et enim

⁷⁰² Gr.: perdifficileque / Bas.: per difficileque

⁷⁰³ Gr.: mathematicorum / Bas.: ex mathematicorum

⁷⁰⁴ **Ratio**: método, procedimento. Cf. Glossário, **Ratio**

⁷⁰⁵ Gr.: aequedistantibus / Bas.: aequae distantibus

⁷⁰⁶ Gr.: aequedistantis / Bas.: aequae distantis

⁷⁰⁷ Gr.: aequedistantium / Bas.: aequae distantium

⁷⁰⁸ Gr.: aequedistantes / Bas.: aequae distantes

Le quantità ad i razzi visivi collineari, perché non fanno triangolo né occupano numero di razzi, adunque niuno luogo hanno alla interseguazione.

Ma le quantità ad i razzi visivi equedistanti, quanto l'angolo quale è maggiore nel triangolo alla base sarà più ottuso, tanto quella quantità meno occuperà dei razzi e per questo alla interseguazione meno spazio. Dicemmo a torno coprirsi la superficie dalle quantità; ma ove non raro avviene che in una superficie sarà qualche quantità equedistante dalla interseguazione, quella così fatta quantità certo nella pittura farà niuna alterazione. Quelle⁷⁰⁹ vero quantità non equedistante, quanto aranno l'angolo alla base maggiore, tanto più faranno alterazione.

As grandezas colineares aos raios visuais, porque não fazem triângulo nem empregam nenhum número de raios, por isso, não têm nenhum lugar na intersecção.

Mas nas grandezas equidistantes dos raios visuais, quanto mais obtuso for o maior ângulo da base do triângulo, menos raios esta grandeza empregará e, por isso, menos espaço na intersecção. Dissemos acerca disso que as superfícies são cobertas por grandezas; mas não raro acontece que em uma superfície haverá alguma grandeza equidistante da intersecção e esta grandeza é feita de tal modo que certamente não fará nenhuma alteração na pintura. Mas na verdade, estas grandezas não equidistantes, quanto maior estiver o ângulo na base, mais alterações farão.

⁷⁰⁹ F¹: Quella

Quantitates radiis collineares, quoniam triangulum non efficiant radiorumque numerum non occupent, locum idcirco nullum **in intercisione**⁷¹⁰ adipiscuntur.

At in quantitibus radiis visivis aequae distantibus⁷¹¹, quanto qui maior est angulus ad basim trianguli⁷¹², erit obtusior, tanto ea quantitas minus radiorum excipiet, atque idcirco intercisione⁷¹³ minus obtinebit spatii. Superficiem quantitibus contegi diximus, at cum in superficiebus non raro eveniat, ut in ea fit quantitas aliqua aequae ab intercisione distans⁷¹⁴; caeterae vero eiusdem superficiei quantitates, non aequae distent⁷¹⁵, eam ob rem fit, ut quae in superficie adsunt aequae distantes⁷¹⁶ quantitates, hae solae, in pictura, nullam alterationem faciant.

Quae vero quantitates non aequae distant⁷¹⁸, hae quanto angulum, qui in triangulo sit ad basim maior, obtusorem habebunt, tanto plus alterationis accipient.

As grandezas colineares aos raios, já que não fazem um triângulo nem empregam um número de raios, por isso não alcançam nenhum lugar na intersecção.

E nas grandezas equidistantes dos raios visuais, quanto mais obtuso for o maior ângulo na base do triângulo, menos raios esta grandeza receberá e, por isso, obterá menos espaço na intersecção. Dissemos que a superfície é coberta por grandezas e, como não raramente acontece nas superfícies que alguma grandeza é feita equidistante da intersecção⁷¹⁷, mas outras quantidades não são equidistantes da mesma superfície; diante disso acontece que apenas as grandezas equidistantes que estão presentes na superfície não fazem nenhuma alteração na pintura.

Entretanto, estas grandezas que não são equidistantes, quanto mais obtuso estiver o maior ângulo na base do triângulo, mais alterações receberão.

⁷¹⁰ Gr.: in intercisione / Bas.: intercisione

⁷¹¹ Gr.: aequedistantibus / Bas.: aequae distantibus

⁷¹² F, FR, G, L, V²: in triangulis. Todos os manuscritos omitem *ad basim*

⁷¹³ Gr.: in intercisione / Bas.: intercisione

⁷¹⁴ Gr.: sint quantitates aliquae aequae ab intercisione distantes / Bas.: fit quantitas aliqua aequae ab intercisione distans

⁷¹⁵ Gr.: aequedistent / Bas.: aequae distent

⁷¹⁶ Gr.: aequedistantes / Bas.: aequae distantes

⁷¹⁷ Gr.: algumas grandezas são equidistantes da intersecção

⁷¹⁸ Gr.: aequedistant / aequae distant

18. E conviensi a queste dette cose agiugnere quella oppinione de' filosafi, e' quali affermano, se il cielo, le stelle, il mare e i monti, e tutti gli animali e tutti i corpi divenissono, così volendo Iddio, la metà minori, sarebbe che a noi nulla parrebbe da parte alcuna diminuta.

Imperò che grande, picciolo, lungo, breve, alto, basso, largo, stretto, chiaro, oscuro, luminoso, tenebroso, e ogni simile cosa, quale perché può essere e non essere agiunta alle cose, però quelle sogliono i filosafi appellarle accidenti, sono sì fatte che ogni loro cognizione si fa per comperazione.

18. E a estas coisas ditas convém juntar aquela opinião dos filósofos, que afirmam que se o céu, as estrelas, o mar, os montes, todos os animais e todos os corpos, assim querendo Deus, tornassem-se menores pela metade, aconteceria que nada nos pareceria diminuído em nenhuma parte.

Por isso que o grande e o pequeno, o longo e o breve, o alto e o baixo, o largo e o estreito, o claro e o escuro, o luminoso e o tenebroso e todas as coisas semelhantes que os filósofos costumam chamar acidentes, porque podem estar juntas às coisas ou não, são feitas de tal modo que todo o conhecimento delas se faz por comparação.

18. Denique his omnibus addenda illa philosophorum opinio, est qua affirmant: si coelum, sidera, maria, montes, animantiaque ipsa, atque deinceps corpora omnia dimidio quam sint minora, superis ita volentibus, redderentur: fore ut nobis quaeque videantur nulla ex parte, ac nunc **sint diminuta apparent**⁷¹⁹.

Nam magnum, parvum, longum, breve, altum, **infinum, arctum, latum, clarum, obscurum, tenebrosus**⁷²⁰ et huiusmodi omnia, quae cum possint rebus adesse et non **esse**⁷²¹, ea⁷²² philosophi accidentia nuncuparunt: huiusmodi sunt ut omnis earum **plena cognitio**⁷²³ fiat comparatione.

18. Por fim, deve ser adicionada a todas estas coisas aquela opinião dos filósofos, pela qual afirmam: se o céu, as estrelas, os mares, os montes e os próprios [seres] animados e sucessivamente todos os corpos, pela vontade dos superiores, fossem transformados em menores pela metade do que são, acontecerá que qualquer coisa que for vista por nós não parecerá, então, ter sido diminuída em nenhuma parte.

Pois o grande e o pequeno, o longo e o breve, o alto e o mais baixo, o largo e o estreito, o claro e o obscuro, o luminoso, e o tenebroso e todas as coisas desse modo, como podem estar presentes e não ser⁷²⁴ nas coisas, os filósofos chamaram-nas acidentis; elas são de tal modo que o **conhecimento pleno**⁷²⁵ delas acontece por comparação.

⁷¹⁹ Gr.: sint diminuta apparerent / Bas.: sint diminuta apparent / Amsterdã.: diminuta apparent

⁷²⁰ Gr.: infimum, latum, arctum, clarum, obscurum, <luminosum>, tenebrosus / Bas.: infimum, arctum, latum, obscurum, tenebrosus

LU, V¹, R, RL, O, T, OL¹: omitem latum

Grayson adiciona *luminosum* a partir da redação vulgar. Seguimos aqui o estabelecimento de Grayson

⁷²¹ Gr.: adesse / Bas.: esse

⁷²² F, FR, L: ea tamen; G, V²: ea tum; OL²: ea philosophorum sententia accidentia nuncuparentur

⁷²³ Gr.: cognitio / Bas.: plena cognitio

⁷²⁴ Gr.: estar presente ou não nas coisas.

⁷²⁵ Gr.: conhecimento

Disse Virgilio Enea vedersi sopra gli uomini tutte le spalle, quale posto presso a Polifemo parrebbe uno piccinacolo. Niso e Eurialo furono bellissimi, quali comparati a Ganimede ratto dagli iddii, forse parrebbero sozzi.

Appresso degl'Ispani molte fanciulle paiono biancose, che appresso a' Germani sarebbero fusche e brune. L'avorio e l'argento sono bianchi, quali posti presso al cigno o alla neve parrebbero palidi.

Virgílio disse que Enéias é visto com os ombros acima dos outros homens, o qual, colocado junto a Polifemo, pareceria um anão.⁷²⁶ Niso e Euríalo eram belíssimos, mas se comparados a Ganimedes, raptado pelos deuses, talvez parecessem deformes.⁷²⁷

Muitas moças que parecem branquinhas entre os Hispânicos seriam morenas e escuras entre os Germanos. O marfim e a prata são brancos, mas se colocados junto ao cisne e a neve pareceriam pálidos.

⁷²⁶ Não encontramos nada sobre o tamanho de Enéias comparado aos outros homens. Virgílio descreve o gigante Polifemo no livro III da *Eneida*. Cf. Virgílio, *Eneida*, III, 655-8: “Nem acabada e num cabeça vemos, entre os gados movendo a vasta mole, o pastor Polifemo, às notas praias a descer; monstro horrendo, informe, ingente, a quem vazou-se o olho, e tenteando num pinheiro esgalhado se aborda.” Versos 679-684 da tradução de Odorico Mendes.

⁷²⁷ Narra-se a história de Niso e Euríalo livro IX da *Eneida*. Euríalo é descrito assim: “não havia ninguém mais belo entre os Eneidas nem entre os que vestiram a armadura Troiana; seu rosto assinala a primeira juventude ainda não barbeada.” (quo pulchrior alter non fuit Aeneadum Troiana neque induit arma, ora puer prima signans intonsa iuventa.) Tradução nossa do latim.

Ganimedes foi raptado por Zeus que se transformou em águia para capturá-lo. Sua beleza é descrita em diversos lugares, como na *Iliada*, Cf. *Iliada*, XX, 232-5: “Ganimedes deiforme que entre os mortais foi sem dúvida o herói de mais bela aparência. Os deuses a este raptaram por causa de sua beleza para que a Zeus de copeiro servisse e vivesse no Olimpo.” Trad. de Carlos Alberto Nunes.

Aeneam, inquit, Virgilius totis humeris supra homines extare. At is, si Polyphemo comparetur **Pigmaeus**⁷²⁸ videbitur⁷²⁹. **Eurialum**⁷³⁰ pulcherrimum fuisse tradunt, qui, si Ganymedi **a deo**⁷³¹ raptu comparetur, fortassis deformis videatur. Apud Hispanos pleraeque virgines candidae putantur, quae apud Germanos fuscae⁷³² et atrii coloris haberentur⁷³³. Ebur argentumque colore alba sunt, quae, si **cigno**⁷³⁴, aut niveis linteis comparentur, subpallentia videantur.

Virgílio diz que Enéias está elevado acima dos homens por todo o ombro. Mas se fosse comparado a Polifemo, ele pareceria um Pigmeu⁷³⁵. Relatam que Euríalo era belíssimo, o qual se fosse comparado a Ganimedes, raptado **por deus**⁷³⁶, talvez pareça deforme. Muitas moças que são consideradas cândidas entre os Hispânicos, seriam consideradas como de cor escura e preta⁷³⁷ entre os Germanos. Marfim e prata são brancos⁷³⁸ na cor e se fossem comparados ao **cisne**⁷³⁹ ou aos niveos linhos, pareceriam um pouco pálidos.

⁷²⁸ Gr.: Pygmaeus / Bas.: Pigmaeus

⁷²⁹ F, FR, L, V²: videtur; G: videatur

⁷³⁰ Gr.: Euryalum / Bas.: Eurialum

⁷³¹ Gr.: a diis / Bas: a deo

⁷³² A, V³, FL, OL²: fusci

⁷³³ O, RL: esse haberentur; R: viderentur

⁷³⁴ Gr.: cigno / Bas.: cigno / Amsetrdã: cygno

A, FL, OL²: cignis

⁷³⁵ Pigmeus são um povo de baixa estatura. Há referências a eles na *Iliada*, na *História dos animais* de Aristóteles e na *História Natural* de Plínio. Cf. *Iliada*, III, 5-10; Aristóteles, *História dos Animais*, 596b30-597^a14; Plínio, *História Natural*, VII, 27-30: “Depois destes, na região mais montanhosa, contaram-nos dos Homens de três palmos e dos Pigmeus que não excediam três palmos em altura, isso é, 27 polegadas; o clima é saudável e sempre primaveril, pois é protegido no norte por uma cadeia de montanhas; Homero também lembrou esta tribo sendo infestada por grou. Relata-se que na primavera o bando inteiro, montando nas costas de carneiros e cabras e armados com flechas, desce para o mar como um exército e come os ovos dos grou e das galinhas e esta excursão toma três meses; mas de outro modo eles não poderiam se proteger contra os filhotes de grou que cresceriam; suas casas são feitas de lama, penas e cascas de ovo. Aristóteles diz que os Pigmeus vivem em cavernas, mas quanto ao resto, ele concorda com as outras autoridades.” Trad. nossa do inglês.

⁷³⁶ Gr.: pelos deuses

⁷³⁷ **Ater**: preto de carvão, preto sem brilho. Oposto à *albus*. Cf. Glossário, **ater**

⁷³⁸ **Alba**: branco morto, sem brilho, Cf. Glossário, **albus**

⁷³⁹ Em Grayson e Basileia há a variante *cigno*, que é possivelmente uma corruptela, pois *cignus* é uma medida, igual a oito *scrupuli* e a palavra *cygnus*, frequentemente transcrita como *cygnus*, presente na edição de Amsterdã significa cisne.

Per questa ragione nella pittura⁷⁴⁰ paiono cose splendidissime ove sia quivi buona proporzione di bianco a nero, simile a quella sia nelle cose dal luminoso all'ombroso. Così queste cose tutte si conoscono per comperazione. In sé tiene questa forza la comperazione, che subito dimostra in le cose qual sia più, qual meno o eguale.

Onde si dice grande quello che sia maggiore che questo picciolo, e grandissimo quello che sia maggiore che questo grande; lucido qual sia più chiaro⁷⁴¹ che questo oscuro, lucidissimo quale sia più chiaro che questo chiaro. E fassi comperazione in prima alle cose molto notissime⁷⁴².

Por essa razão, as coisas parecem brilhantíssimas na pintura, onde houver ali uma boa proporção de branco para negro, semelhante a que houver nas coisas do luminoso para o sombreado. Assim se conhecem todas estas coisas por comparação. A comparação tem em si essa força, que subitamente mostra nas coisas qual é mais, menos ou igual.

De onde se chama grande aquele que for maior que este pequeno e grandíssimo aquele que for maior que este grande; lúcido o que for mais claro que este escuro, lucidíssimo o que for mais claro que este claro. E se faz a comparação, primeiramente, nas coisas muito conhecidíssimas.

⁷⁴⁰ F¹: Appresso de l'Ispani molte fanciulle paiono biancose (lacuna) e brune. L'avorio e l'argento sono bianchi quali posti preso al cigno o alla neve parrebbono palidi. Per questa ragione nella pittura...; V: Appresso Ispani molte donzelle paranno bianchissime che apresso Germani sarebbono nere. E però così nella pittura...; F: E apreso agl'Ispani multi fanciulle paiano bianchissime che apresso a Germani sarebbono fusche e brune. L'avorio, l'argento sono Bianchi quali posti preso al cigno o alla neve parrebbono palidi. Per questa ragione nella pittura...

⁷⁴¹ F¹: quale più sia più chiaro; P: quello che sia molto più chiaro

⁷⁴² F¹, V: notissime; P: omite notissime

Hac ratione in pictura **tersissimae** ac **fulgentissimae**⁷⁴³ quidem superficies apparent, cum illic albi ad nigrum eadem, quae est in rebus ipsis, luminati ad umbrosum proportio sit. Itaque comparationibus haec omnia discuntur. Inest enim in comparandis rebus vis, ut quid plus, quid minus, quidve aequale adsit, intelligamus.

Ex quo magnum esse dicimus⁷⁴⁴, quod sit hoc parvo maius: maximum, quod sit hoc magno maius: lucidum, quod sit obscuro clarius: lucidissimum, quod sit hoc claro lucidius. Fit quidem comparatio ad res **in primis**⁷⁴⁵ notissimas.

Por esta razão, com efeito, as superfícies aparecem **olidíssimas** e **brilhaníssimas** na pintura, quando houver aí a mesma proporção do branco para o negro que há nas próprias coisas do iluminado para o sombreado. Desta maneira, todas estas coisas são aprendidas por comparações. Pois na comparação das coisas há uma força para entendermos o que é o mais, o menos ou o igual.

A partir disso, dizemos ser grande o que for maior que algo pequeno, máximo o que for maior que o grande; lúcido o que for mais claro que o obscuro, lucidíssimo o que for mais lúcido que o claro. Com efeito, a comparação é feita, antes de tudo, junto às coisas mais conhecidas.

⁷⁴³ Gr.: tersissimae ac fulgentissimae / Bas.: tersissimè ac fulgentissimè (Ambas as palavras apresentam o acento grave, um sinal paleográfico que não compreendemos) e / Amsterdã: tersissime ac fulgentissime. Nessa passagem adotamos, como Sinisgalli, a emenda do texto de Grayson, pois ela faz mais sentido na passagem.

⁷⁴⁴ A, FL, OL²: magnum etiam dicimus

⁷⁴⁵ Gr.: imprimis / Bas.: in primis

E dove a noi sia l'uomo fra tutte le cose notissimo, forse Protagora⁷⁴⁶, dicendo che l'uomo era modo e misura di tutte le cose, intendea che tutti gli accidenti delle cose, comparati fra gli accidenti dell'uomo si conoscessero. Questo che io dico appartiene a dare ad intendere che, quanto bene i piccioli corpi sieno dipinti nella pittura, questi parranno grandi e piccioli a comparazione di quale ivi sia dipinto uomo.

E parmi che Timantes pittore fra gli altri antichi gustasse questa forza di comparazione, il quale in una picciola tavoletta dipingendo uno Ciclope gigante adormentato, fece ivi alcuni satiri iddii quali a lui misuravano il dito grosso, tale che comparando colui che giacea a questi satiri pareva grandissimo.

E como o homem é, entre todas as coisas, o mais conhecido para nós, talvez Protágoras⁷⁴⁷, dizendo que o homem era o modo e a medida de todas as coisas, entendia que se conheceriam todos os accidentes das coisas, [se] comparados com os accidentes do homem. Isso que digo convém para dar a entender que os corpos que forem pintados bem pequenos na pintura parecerão grandes e pequenos em comparação com o homem que for pintado ali.

E me parece que o pintor Timantes apreciava, entre os outros antigos, tal força da comparação, ele que, pintando em uma pequena tabuazinha um Ciclope gigante adormecido, fez aí alguns deuses sátiros, que mediam o seu dedo polegar, de tal modo que comparando aquele [gigante] que estava deitado a estes sátiros, ele parecia grandissimo.⁷⁴⁸

⁷⁴⁶ F¹,V,P: Pictagora

Grayson considera um erro e corrige para Protágoras.

⁷⁴⁷ Protágoras de Abdera, filósofo ilustre pela frase “O homem é a medida de todas as coisas, das coisas que são que elas são, das coisas que não são que elas não são”. Cf. Platão, *Teeteto*, 152^a. Cf. Diógenes Laércio, *Vidas e doutrinas dos Filósofos*, p.264.

Alberti se refere aqui ao conhecimento dos accidentes das coisas, ou seja, das coisas que podem ou não existir em algo, como o tamanho e a cor das coisas.

⁷⁴⁸ Cf. Plínio, *História Natural*, XXXV, 74: “Há outros exemplos de sua criatividade como o pequeno quadro de um Ciclope adormecido, de quem, desejando ele exprimir a grande estatura, pintou ao seu lado sátiros, medindo-lhe com um tirso o polegar.” Trad. de Antonio Mendonça

Sed cum sit homo, rerum omnium, homini notissimus, fortassis Protagoras hominem, inquit, modum et mensuram rerum omnium esse: hoc ipsum intelligebat, rerum omnium accidentia, hominis accidentibus recte comparari, atque cognosci.

Haec eo spectant ut intelligamus in pictura quantumcumque pinxeris corpora, ea pro illic picti hominis commensuratione grandia, aut pusilla videri, hanc sane vim comparationis **pulcherrimae**⁷⁴⁹, omnium antiquorum prospexisse Timanthes mihi videri solet, qui pictor, ut aiunt, Cyclopem dormientem, parva in tabella pingens, fecit iuxta satyros pollicem dormientis amplectentes, ut ea satyrorum commensuratione dormiens multo maximus videretur.

Mas como o homem é, entre todas as coisas, a mais conhecida para o homem, talvez Protágoras, dizendo que o homem é o modo e a medida de todas as coisas, entendia aqui isso mesmo: que os acidentes de todas as coisas são corretamente comparados e, mais precisamente, conhecidos com os acidentes do homem.

Estas coisas servem para entendermos que, por menor que sejam os corpos que tiveres pintado na pintura, eles parecem grandes ou pequenos diante da comensuração do homem pintado ali; Certamente, costuma me parecer que Timantes, entre todos os antigos, anteviu esta força da belíssima comparação⁷⁵⁰; este pintor, como dizem, pintando em uma pequena tabuazinha um Ciclope dormindo, fez junto a ele sátiros abraçando o polegar do [Ciclope] que dormia, de tal modo que aquele que dormia parecesse, de muito, o maior de todos pela comensuração dos sátiros.

⁷⁴⁹ Gr.: pulcherrime / Bas.: pulcherrimae

⁷⁵⁰ Gr.: anteviu esta força da comparação de maneira belíssima.

19. Persino a qui dicemmo tutto quanto appartenga alla forza del vedere, e quanto s'appartenga alla intersegazione. Ma poi che non solo giova sapere che cosa sia intersegazione, ma conviene al pittore sapere intersegare, di ciò diremo. Qui solo, lassato l'altre cose, dirò quello fo io quando dipingo.

Principio, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto; e quivi determino quanto mi piaccino nella mia pittura uomini grandi; e divido la lunghezza di questo uomo in tre parti, quali a me ciascuna sia proporzionale a quella misura si chiama braccio, però che commisurando uno comune uomo si vede essere quasi braccia tre⁷⁵¹;

19. Até aqui dissemos tudo que pertence à força do ver e à intersecção. Mas como não é útil apenas saber o que é a intersecção, convém ao pintor saber interseccionar; falaremos disso. Aqui, deixadas de lado as outras coisas, só direi o que faço quando pinto.

Principio (primeiramente), onde eu devo pintar, escrevo⁷⁵² um quadrângulo de ângulos retos do tamanho que eu quiser, o qual considero uma janela aberta através da qual eu possa olhar atentamente aquilo que será pintado ali; e determino ali qual o tamanho que me agrada para os homens na minha pintura; e divido o comprimento deste homem em três partes; para mim, cada uma delas é proporcional àquela medida que se chama braço, já que comensurando um homem comum se vê que há quase três braços⁷⁵³;

⁷⁵¹ F¹: però che come misurando uno comune uomo si vede essere quasi braccia tre; P: però che misurando uno comune uomo si vede essere quasi braccia ter; V: però che uno homo conviene si atrova di queste tre braccia.

⁷⁵² **Scrivo** : desenhar. Cf. Glossário, **Scrivo**.

⁷⁵³ Segundo o dicionário Zingarelli, um braço mede entre 58 e 70 centrimetros.

19. Hactenus a nobis ferme omnia dicta sunt, quae ad visendi vim, quaeve ad intercisionem cognoscendam spectant. Sed quia non modo quid sit, atque ex quibus constet intercisio: **verumetiam**⁷⁵⁴ quemadmodum eadem fiat, ad rem pertinet, dicendum est, de hac intercisione quam arte pingendo **ea exprimatur**⁷⁵⁵. De hac igitur, caeteris omissis, referam quid ipse dum pingo efficiam.

Principio in superficie pingenda, quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta **fenestra**⁷⁵⁶ est, *ex qua historia contueatur*, illicque, quam magnos velim esse in pictura homines, determino: huiusque ipsius hominis longitudinem, in tres partes divido: quae quidem mihi partes sunt proportionales, cum ea mensura quam vulgus brachium nuncupat. Nam ea trium brachiorum, ut ex symmetria membrorum hominis patet, admodum communis humani corporis longitudo est.

19. Até aqui, mais ou menos todas as coisas que foram ditas por nós se referem à força da visão e ao conhecimento da intersecção. Mas como pertence à matéria não só o que é a intersecção e em que coisas ela consiste, mas também de que modo ela é feita, deve-se falar sobre esta intersecção e com que arte ela é expressa ao pintarmos. Então, deixadas de lado as outras coisas, contarei sobre isso o que eu mesmo faço enquanto pinto.

Primeiro, eu inscrevo⁷⁵⁷ na superfície que será pintada um quadrângulo de ângulos retos, tão amplo quanto me agradar; ele certamente é, para mim, como uma janela aberta, *a partir da qual se enxerga a história*; determino aí quanto grande quero que os homens sejam na pintura; divido o comprimento destes mesmos homens em três partes que, para mim, são partes proporcionais, como aquela medida que o vulgo chama braço. Pois esta medida de três braços é quase o comprimento do corpo humano comum, como é evidente a partir da simetria⁷⁵⁸ dos membros do homem.

⁷⁵⁴ Gr.: verum etiam / Bas.: verumetiam

⁷⁵⁵ Gr.: exprimatur / Bas.: ea exprimatur

⁷⁵⁶ Gr.: finestra / Bas.: fenestra

⁷⁵⁷ **Inscribo**: Inscrever, escrever ou desenhar em algo.

⁷⁵⁸ Cf. Glossário, **Symmetria**

e con queste braccia segno la linea di sotto qual giace nel quadrangolo in tante parti quanto ne riceva; ed  emmi questa linea medesima proporzionale a quella ultima quantità quale prima mi si travers o inanzi⁷⁵⁹.

Poi dentro a questo quadrangolo, dove a me paia, fermo uno punto il quale occupi quello luogo dove il razzo centrico ferisce, e per questo il chiamo punto centrico. Sarà bene posto questo punto alto dalla linea che sotto giace nel quadrangolo non più che sia l'altezza dell'uomo quale ivi io abbia a dipignere, però che così e chi vede e le dipinte cose vedute paiono medesimo in suo uno piano.

E, com estes braços, assinalo a linha jacente⁷⁶⁰ inferior no quadrângulo em tantas partes quantas ela pode receber; para mim, esta mesma linha é proporcional àquela última grandeza que atravessou primeiro a minha frente.

Depois, dentro deste quadrângulo, fixo, onde me parecer melhor, um ponto que ocupe aquele lugar onde o raio cêntrico fere e, por isso, chamo-o ponto cêntrico. Este ponto será bem colocado, se não for mais alto da linha jacente do quadrângulo que a altura do homem que eu tiver que pintar ali; porque, assim, tanto quem vê como as coisas pintadas vistas aparecem em um mesmo plano.

⁷⁵⁹ V: e questa linea medesimo a meno perproportionale a l'ultima de La quantità quali traversino inanci; P: e questa linea é a me proportionale a la ultima de le quantità quale me se traversano innanze

⁷⁶⁰ **La linea di sotto qual giace:** a linha sob a qual jaz; a linha de base e a linha inferior do quadrângulo.

Ista ergo mensura iacentem infimam descripti quadranguli lineam, in quot illa istiusmodi recipiat partes, divido: ac mihi quidem haec ipsa iacens quadranguli linea, est proximiori transversae et **aeque distant**⁷⁶¹, in pavimento, visae quantitati proportionalis.

Post haec unicum punctum, quo sit visum, loco intra quadrangulum constituo, qui mihi punctus cum locum⁷⁶³ occupet, ipsum ad quem radius centricus **applicet**⁷⁶⁴, idcirco centricus punctus dicatur. Condecens huius centrici puncti positio est, non altius a iacenti linea, quam sit illius pingendi hominis longitudo. Nam hoc pacto aequali in solo, et spectantes, et pictae res adesse videntur.

Portanto, com aquela medida, eu divido a linha jacente mais inferior do quadrângulo descrito em quantas partes ela puder receber daquela medida; e, mais precisamente, esta linha jacente do quadrângulo certamente é, para mim, proporcional à grandeza transversal mais próxima e equidistante vista no pavimento⁷⁶².

Depois disso, coloco um único ponto dentro do quadrângulo no lugar em que estiver a visão; como este ponto ocupa o mesmo lugar para o qual o raio cêntrico se dirige, por isso, para mim ele deve se chamar ponto cêntrico. A posição conveniente deste ponto cêntrico não é mais alta da linha jacente do que o comprimento do homem que será pintado. Pois desse modo tanto os espectadores como as coisas pintadas parecem ser iguais no solo.

⁷⁶¹ Gr.: aequedistanti / Bas.: aeque distanti

⁷⁶² Dividir o pavimento é como Alberti chama a construção em perspectiva. As traduções do século XVI de Domenichi e Bártoli traduziram pavimento por *spazzo* (espaço). Por exemplo, Bartoli traduz assim: “e questa stessa linea a diacere del quadrangolo è a me proporzionale allá piú vicina a traverso ugualmente lontana veduta quantità nello spazzo.” (e essa mesma linha a jazer no quadrângulo é para mim proporcional àquela mais vizinha transversalmente igualmente distante da grandeza vista no espaço)

⁷⁶³ R : Quod eum locum

⁷⁶⁴ Gr.: applicetur / Bas.: applicet

F, FR, G, L, V², O, RL, OL¹, V¹: applicet

Adunque posto il punto centrico, come dissi, segno diritte linee da esso a ciascuna divisione posta nella linea del quadrangolo che giace, quali segnate linee a me dimostrino in che modo, quasi persino in infinito, ciascuna traversa quantità segua alterandosi.

Qui sarebbero alcuni i quali segnerebbono una linea⁷⁶⁵ a traverso equedistante dalla linea che giace nel quadrangolo, e quella distanza, quale ora fusse tra queste due linee, dividerebbono in tre parti;

Portanto, colocado, como disse, o ponto cêntrico, assinalo linhas retas dele até cada uma das divisões colocadas na linha jacente do quadrângulo; estas linhas assinaladas me mostram como qualquer grandeza transversal prossegue alterando-se quase até no infinito.

Aqui haveriam alguns que assinalariam uma linha transversalmente equidistante da linha jacente no quadrângulo e dividiriam a distância que houvesse naquele momento entre as duas linhas em três partes;

⁷⁶⁵ F¹: Qui sarebbero alcuni i quali segnerebbono una linea; V: Qui sariano alcuni i quali signieriano una linea; P: Qui serieno alcuni i quali segnerieno una linea

Posito puncto centrico, protrahe lineas rectas a puncto ipso centrico ad singulas lineae iacentis divisiones, quae quidem mihi lineae demonstrant, quemadmodum **pene**⁷⁶⁶ usque ad infinitam distantiam quantitates transversae **successurae intervallo sub aspectu coarctantur**⁷⁶⁷.

Hic essent nonnulli, qui unam ab divisa **aeque distantem**⁷⁶⁹ lineam intra quadrangulum ducerent, **spaciumque**⁷⁷⁰, quod inter utrasque lineas adsit, in tres partes dividerent.

Depois de colocar o ponto cêntrico, traço linhas retas deste ponto até cada uma das divisões da linha jacente; **aliás, estas linhas me mostram como as grandezas transversais que se sucederão são estreitadas à vista pelo intervalo quase até uma distância infinita.**⁷⁶⁸

Aqui, haveriam alguns que conduziriam⁷⁷¹, dentro do quadrângulo, uma linha equidistante da [jacente] dividida e dividiriam o espaço, que houver entre as duas linhas, em três partes.

⁷⁶⁶ Gr.: paene / Bas.: pene

⁷⁶⁷ Gr.: successivae sub aspectu alterentur / Bas.: successurus intervallo sub aspectu coarctantur / Amsterdã : successurae intervallo sub aspectu coarctantur
Adotamos o texto de Amsterdã aqui.

⁷⁶⁸ Gr.: aliás, estas linhas me mostram como as grandezas transversais sucessivas são alteradas à vista quase até uma distância infinita.

⁷⁶⁹ Gr.: aequedistantem / Bas.: aeque distantem

⁷⁷⁰ Gr.: spatiumque / Bas.: spaciumque

⁷⁷¹ **Ducerent**: desenhar. O pintor guia o prolongamento da linha ao traçá-la.

e presone le due, a tanta distanza sopracignerebbono un'altra linea, e così a questa agiugnerebbono un'altra e poi un'altra, sempre così misurando che quello spazio diviso in tre, qual fusse tra la prima e la seconda, sempre una parte avanzi lo spazio che sia fra la seconda e la terza; e così seguendo farebbe che sempre sarebbono li spazi superbipartienti⁷⁷², come dicono i matematici, ad i suoi seguenti.

Questi forse così farebbono, quali bene che seguissero a loro ditto⁷⁷⁴ buona via da dipignere, pure dico errerebbono;

e acima desta cingiriam outra linha a uma distância de duas daquelas partes medidas; adicionariam assim outra [linha] e depois outra, sempre medindo aquele espaço dividido em três entre a primeira [linha] e a segunda de modo que sempre avance em uma parte o espaço que houver entre a segunda e a terceira; e prosseguindo assim, faria com que os espaços sempre fossem *superbipartientes*⁷⁷³ para os seguintes, como dizem os matemáticos.

Estes talvez fizessem bem e se seguiria de seus ditos uma boa via para pintar, todavia eu digo que errariam;

⁷⁷² F¹ farebbe che sempre sarebbono li spazi superbipartienti; V: sarebbono li spazi superbi pertinenti; P: farebbe che sempre sarebbono li spazi superbi e patiente

⁷⁷³ **Superbipartienti**: que contém um número inteiro e mais duas partes dele. Aqui se trata de 5:3. Cf. Glossário, **Superbipartiens**.

⁷⁷⁴ F¹: segnassero; omite *a loro ditto*

Tum huic secundae **aeque distanti**⁷⁷⁵ lineae, aliam item **aeque distantem**⁷⁷⁶, hac lege adderent, ut **spacium**⁷⁷⁷, quod inter primam divisam, et secundam **aeque distantem**⁷⁷⁸ lineam est, in tres partes divisum: una parte sui excedat **spacium**⁷⁷⁹ id quod sit inter secundam et tertiam lineam, ac deinceps reliquas lineas adderent, ut semper sequens inter lineas esset **spacium id antecedens subsesquialterum, ut verbo Mathematicorum loquar.**⁷⁸⁰

Itaque sic illi quidem facerent, **quos etsi**⁷⁸² optimam quandam pingendi viam sequi affirmant, eosdem tamen **non parum**⁷⁸³ errare censeo:

Então, eles também acrescentariam outra linha equidistante daquela segunda linha equidistante com a seguinte lei: que o espaço entre a primeira e a segunda linha equidistante seja dividido em três partes e o espaço entre a segunda e a terceira [linha] exceda em uma daquelas partes; e acrescentariam, uma depois da outra, as linhas restantes de modo que o espaço seguinte entre as linhas seria sempre *subsesquialter*⁷⁸¹ ao antecedente para usar a palavra dos matemáticos.

Por conseguinte, eles fariam assim e ainda que afirmem seguir uma ótima via para pintar, declaro, contudo, que eles não erram pouco;

⁷⁷⁵ Gr.: aequedistanti / Bas.: aeque distanti

⁷⁷⁶ Gr.: aequedistantem / Bas.: aeque distantem

⁷⁷⁷ Gr.: spatium / Bas.: spacium

⁷⁷⁸ Gr.: aequedistantem / Bas.: aeque distantem

⁷⁷⁹ Gr.: spatium / Bas.: spacium

⁷⁸⁰ Gr.: spatium ad antecedens, ut verbo mathematicorum loquar, superbipartiens. / Bas.: spacium id antecedens subsesquialterum, ut verbo Mathematicorum loquar.
A, V³, FL, OL², Lu, V¹, RL, O, W: spatium ad antecedentes...

FL, OL², V¹, OL¹, O, T: omitem superbipartiens

⁷⁸¹ **Subsesquialterum**: contido em um número uma vez e meia, como 3:2 A linha seguinte terá 2/3 da antecedente. Cf. Glossário, **Subsesquialter**

⁷⁸² Gr.: quos etsi / Bas.: quos etsi / Amsterdã: qui etsi

⁷⁸³ Gr.: non parum / Bas.: non parum / Amsterdã: parum (possivelmente um erro de impressão, já que inverte totalmente o sentido da frase)

però che ponendo la prima linea a caso, benché l'altre seguano a ragione, non però sanno ove sia certo luogo alla cuspide della piramide visiva, onde loro succedono errori alla pittura non piccioli.

Aggiugni a questo quanto la loro ragione sia viziosa, ove il punto centrico sia più alto o più basso che la lunghezza del dipinto uomo. E sappi che cosa niuna dipinta mai parrà pari alle vere, dove non sia certa distanza a vederle. Ma di questo diremone sue ragioni, se mai scriveremo di quelle dimostrazioni quali, fatte da noi, gli amici, veggendole e maravigliandosi, chiamavano miracoli⁷⁸⁵.

como colocam a primeira linha ao acaso, ainda que as outras sigam a razão, não sabem onde está o lugar certo para a ponta da pirâmide visual, de onde sucedem não pequenos erros na pintura deles.⁷⁸⁴

Adiciones a isso que a razão deles será viziosa, onde o ponto cêntrico for mais alto ou mais baixo que o comprimento do homem pintado. E tu sabes que nenhuma coisa pintada nunca parecerá igual às verdadeiras, onde não for determinada a distância para vê-las. Mas nós diremos as razões disso, no caso de escrevermos sobre aquelas demonstrações que, feitas por nós, os amigos as chamavam de milagres ao verem-nas e se maravilharem.

⁷⁸⁴ O método para fazer a divisão do pavimento censurado por Alberti pode ter sido usado por alguns pintores do séc. XIV, como Duccio e Ambrogio Lorenzetti. Como as equidistantes são traçadas segundo uma proporção numérica, a linha diagonal do pavimento forma uma curva parabólica. Cf. Ilustrações 18-22.

⁷⁸⁵ F¹: li amici veggendole e maravigliandosi chiamavano miracoli; V: li amici vendendoli e amirandosine appellavano miraculi; P: li amici vedendole e maravegliandosene le chiama miracoli

quod cum casu primam **aeque distantem**⁷⁸⁶ lineam posuerint, tametsi caeterae **aeque distantes**⁷⁸⁷ lineae ratione et modo subsequantur, non tamen habent quo sit certus cuspidis ad bene spectandum locus. Ex quo non modici in pictura errores facile succedunt.

Adde his quod istorum ratio admodum vitiosa esset, ubi centricus punctus aut supra aut infra picti hominis longitudinem adstaret: **cum etiam res pictas nullas veris rebus conformes**⁷⁸⁹, nisi certa ratione distent, videri posse, nemo doctus negabit.

Cuius rei rationem explicabimus, **siquando**⁷⁹¹ de his demonstrationibus picturae conscribemus, quas a nobis factas, amici dum admirarentur, miracula picturae nuncuparunt.

como colocaram a primeira linha equidistante ao acaso, mesmo que depois as outras linhas equidistantes prossigam com razão e modo, eles, entretanto, não sabem onde é o lugar certo da ponta [da pirâmide] para olhar bem. Disso facilmente sucedem erros desmedidos⁷⁸⁸ na pintura.

Adicione a isso que a razão deles seria inteiramente viciosa, se ali o ponto cêntrico estivesse acima ou abaixo do comprimento do homem pintado; porque⁷⁹⁰, além disso, nenhum douto negará que nenhuma coisa pintada pode parecer conforme às coisas verdadeiras a não ser quando elas se distanciam com uma determinada razão.

Explicaremos a razão dessas coisas, se escrevermos, em algum momento, sobre estas demonstrações da pintura que, depois que as fizemos, os amigos chamaram de milagres da pintura, enquanto as admiravam.

⁷⁸⁶ Gr.: aequedistantem / Bas.: aeque distantem

⁷⁸⁷ Gr.: aequedistantes / Bas.: aeque distantes

⁷⁸⁸ **non modici**: também é “não poucos” Cf. Glossário, **Modus**

⁷⁸⁹ Gr.: Tum etiam pictas res nullas veris rebus pares / Bas.: cum etiam res pictas nullas veris rebus conformes

⁷⁹⁰ Gr.: então

⁷⁹¹ Gr.: siquando / Bas.: si quando

Ivi ciò che sino a qui dissi molto s'appartiene. Adunque torniamo al nostro proposito.

20. Trovai adunque io questo modo ottimo così in tutte le cose seguendo quanto dissi, ponendo il punto centrico, traendo indi linee alle divisioni della giacente linea del quadrangolo. Ma nelle quantità trasverse, come l'una seguiti⁷⁹² l'altra così conosco. Prendo uno picciolo spazio nel quale scrivo una diritta linea, e questa divido in simile parte in quale divisi la linea che giace nel quadrangolo. Poi pongo di sopra uno punto alto da questa linea quanto nel quadrangolo posi el punto centrico alto dalla linea che giace nel quadrangolo, e da questo punto tiro linee a ciascuna divisione segnata in quella prima linea.

Muito do que disse até aqui pertence a este lugar. Então, voltemos ao nosso propósito.

20. Por isso, encontrei esse ótimo modo prosseguindo em todas as coisas assim como eu disse, colocando o ponto cêntrico e trazendo as linhas dali para as divisões da linha jacente do quadrângulo. Mas nas grandezas transversais, como uma segue a outra, conheço-a assim. Pego um pequeno espaço no qual escrevo uma linha reta e a divido em partes semelhantes àquelas que dividi a linha jacente no quadrângulo. Depois coloco um ponto acima desta linha na mesma altura em que coloquei o ponto cêntrico da linha jacente no quadrângulo e a partir deste ponto eu tiro as linhas para cada uma das divisões assinaladas naquela primeira linha.

⁷⁹² P: così al seguito (Talvez um *alias seguito*); V: come l'una segua l'altra così seguita

Nam ad eam ipsam partem, haec quae **dixi omnia**⁷⁹³ maxime pertinent: ergo ad rem redeamus.

20. Haec cum ita sint, ipse idcirco optimum hunc adinveni modum. In caeteris omnibus eandem illam et centrici puncti et lineae iacentis divisionem, et a puncto linearum **ductiones**⁷⁹⁵ ad singulas iacentis lineae divisiones prosequor.

Sed **in transversis quantitibus**⁷⁹⁸, hunc modum servo. Habeo areolam, in qua describo lineam unam rectam. Hanc divido per eas partes, in quas iacens linea quadranguli divisa est. **Deinde**⁷⁹⁹ pono sursum ab hac linea **punctum unicum**⁸⁰⁰ tam alte, quam est in quadrangulo centricus punctus a iacente divisa quadranguli linea distans, ab hocque puncto, ad singulas huius ipsius lineae divisiones, singulas lineas duco.

Pois **todas**⁷⁹⁴ estas coisas que disse pertencem principalmente a esta mesma parte [sobre a qual falo agora]; portanto, voltemos à coisa.

20. Como estas coisas são assim, eu inventei, por isso mesmo, um ótimo modo.⁷⁹⁶ Em todas as outras coisas, prossigo com aquela mesma [razão] do ponto cêntrico, divisão da linha cêntrica e as conduções⁷⁹⁷ das linhas desde o ponto até cada divisão da linha jacente.

Mas, nas **grandezas transversais**⁸⁰¹, observo esse modo. Tenho uma arezinha na qual descrevo uma linha reta. Divido-a nas mesmas partes em que foi dividida a linha jacente do quadrângulo. Depois coloco acima dessa linha um **único ponto**⁸⁰² tão alto quanto é a distância do ponto cêntrico no quadrângulo da linha jacente dividida do quadrângulo e guio cada linha desde aquele ponto até cada divisão da mesma linha [jacente].

⁷⁹³ Gr.: dixi / Bas.: dixi omnia

F, FR, G, L, V²: dixi omnia

⁷⁹⁴ Gr.: ausente

⁷⁹⁵ Gr.: ductionem / Bas.: ductiones

⁷⁹⁶ **Modum**: método e medida. Cf. Glossário, **modus**.

⁷⁹⁷ **Ductiones**: traçados. Gr.: condução

⁷⁹⁸ Gr.: in successivis quantitibus transversis / Bas.: in transversis quantitibus

⁷⁹⁹ Gr.: Dehinc / Bas.: Deinde

⁸⁰⁰ Gr.: punctum unicum ad alterum lineae caput perpendicularem / Bas.: punctum unicum

⁸⁰¹ Gr.: grandezas transversais sucessivas

⁸⁰² Gr.: um único ponto perpendicular à extremidade da outra linha

Poi costituisco quanto io voglia distanza dall'occhio alla pittura, e ivi segno, quanto dicono i matematici, una perpendicolare linea tagliando qualunque truovi linea.

Dicesi linea perpendicolare quella linea dritta, quale tagliando un'altra linea diritta fa appresso di sé di qua e di qua angoli retti. Questa così perpendicolare linea dove dall'altra sarà tagliata, così mi darà la successione di tutte le trasverse quantità.

E a questo modo mi truovo descritto tutti e' paraleli, cioè le braccia quadrate del pavimento nella dipintura, quali quanto sieno dirittamente descritti a me ne sarà indizio se una medesima ritta linea continoverà diametro di più quadrangoli descritti alla pittura.

Depois constituo qual a distância que quero do olho até a pintura e assinalo, como dizem os matemáticos, uma linha perpendicular cortando qualquer linha que encontrar.

Chama-se linha perpendicular aquela linha reta, que cortando uma outra linha reta, faz ângulos retos ao seu redor. Onde esta linha perpendicular for cortada por outra, dar-me-á as sucessões de todas as grandezas transversais.

Depois de descrevê-los deste modo, obtenho todos os paralelos, isso é, os braços quadrados do pavimento na pintura; haverá para nós um indício de que elas foram feitas corretamente se uma mesma linha reta contiver o diâmetro de muitos quadrângulos descritos na pintura.

Tum quantam velim distantiam esse inter spectantis oculum, et picturam statuo, atque illic statuto intercisionis loco perpendiculari, ut aiunt mathematici, linea, intercisionem omnium linearum, quas ea invenerit, efficio.

Perpendicularis quidem linea **ea est, quae**⁸⁰³ aliam rectam lineam dividens, angulos utrinque circa se⁸⁰⁴ rectos habeat. Igitur haec mihi perpendicularis linea suis percisionibus terminos dabit omnis distantiae, quae inter transversas **aeque distantes**⁸⁰⁵ pavimenti lineas esse **debeant**⁸⁰⁶:

quo pacto omnes pavimenti paralelos descriptos **habeo, qui**⁸⁰⁸ quidem quam recte descripti sint **inditio**⁸⁰⁹ erit: si una eademque recta continuata linea, in picto pavimento coadiunctorum quadrangulorum diameter sit.

Então, estabeleço qual a distância que eu quero que exista entre o olho do espectador e a pintura; e, aliás, depois de estabelecido o lugar da intersecção, faço com uma linha perpendicular, como dizem os matemáticos, a intersecção de todas as linhas que ela tiver encontrado.

Aliás, linha perpendicular é a linha que tiver ao seu redor ângulos retos ao dividir outra linha reta. Então, esta linha perpendicular me dará, pelos seus cortes, os limites de toda a distância que deve existir entre as linhas do pavimento transversais e equidistantes⁸⁰⁷;

desse modo, tenho todos os paralelos do pavimento **descritos**.⁸¹⁰ E haverá, aliás, um indício de que foram descritos corretamente, se uma mesma linha reta e contínua for o diâmetro dos quadrângulos atrelados no pavimento pintado.

⁸⁰³ Gr. : est ea quae / Bas.: ea est quae

⁸⁰⁴ A, V³, FL, OL²: inter se

⁸⁰⁵ Gr.: aequedistantes / Bas.: aeque distantes

⁸⁰⁶ Gr.: debeat / Bas.: debeant

⁸⁰⁷ Seguimos a emenda de Grayson, pois a concordância verbal em Basileia não faz sentido.

⁸⁰⁸ Gr. : habeo. Est enim parallelus spatium quod intersit inter duas aequedistantes lineas de quibus supra nonnihil tetigimus. Qui / Bas. : habeo, qui

F: Est enim parallelus id spatium quod intersit inter duas aequedistantes lineas de quibus supra nonnihil attingimus; FR: ...abtingimus

⁸⁰⁹ Gr.: inditio / Bas.: inditio / Amsterdã: indicio

⁸¹⁰ Gr.: descritos. Pois paralelo é o espaço que há entre duas linhas equidistantes sobre as quais mencionamos bastante acima.

Dicono i matematici diametro d'uno quadrangolo quella retta linea da uno angolo ad un altro angolo, quale divide in due parti il quadrangolo per modo che d'uno quadrangolo solo sia due triangoli. Fatto questo, io descrivo nel quadrangolo della pittura attraverso una dritta linea dalle inferiori equedistante, quale dall'uno lato all'altro passando *super* 'l centrico punto divide il quadrangolo.

Questa linea a me tiene uno termine quale niuna veduta quantità, non più alta che l'occhio che vede, può sopragiudicare. E questa, perché passa per 'l punto centrico, dicasi linea centrica.

Dizem os matemáticos que o diâmetro de um quadrângulo é aquela linha reta de um ângulo ao outro, que divide o quadrângulo em duas partes de modo que só existem dois triângulos em um quadrângulo. Feito isso, eu descrevo, no quadrângulo da pittura, uma linha reta transversal e equidistante das inferiores, que divide o quadrângulo de um lado a outro passando *super* (sobre) o ponto cêntrico.

Esta linha tem para mim um limite: nenhuma grandeza vista pode julgar perfeitamente⁸¹¹ algo mais alto que o olho que vê. E esta, como passa pelo ponto cêntrico, chama-se linha cêntrica.

⁸¹¹ **Sopragiudicare**: Estar em um lugar elevado para julgar, julgar perfeitamente e com clareza. Assim, também podemos traduzir este termo como “nenhuma grandeza vista pode estar acima do olho que vê para julgar”. Este termo só foi encontrado em dicionários anteriores ao séc. XVII.

Est quidem apud mathematicos diameter quadranguli recta quaedam linea, ab angulo ad sibi oppositum angulum ducta, quae in duas partes quadrangulum dividat, ita ut ex quadrangulo duos triangulos efficiat.

V. His ergo⁸¹² diligenter absolutis, unam item superduco transversam, aequae a ceteris inferioribus distantem lineam, quae duo stantia, magni quadrati latera secet, perque punctum centricum permeet.

Haec mihi quidem linea est terminus, atque limes, quem nulla non plus alta, quam sit visentis oculus, quantitas excedat. Eaque, quod punctum centricum pervadat, idcirco centrica dicatur.

Com efeito, diâmetro do quadrângulo é, entre os matemáticos, certa linha reta guiada de um ângulo para o seu ângulo oposto, que divide o quadrângulo em duas partes de modo que ela faça dois triângulos a partir de um quadrângulo.

V. Portanto, depois de concluídas diligentemente estas coisas, também guio uma linha transversal equidistante e acima das inferiores restantes; essa linha corta os dois lados em pé do quadrângulo grande e atravessa o ponto cêntrico.

Com efeito, para mim esta linha é o limite e a fronteira que nenhuma grandeza mais alta do que o olho de quem vê ultrapassa. E como ela atravessa o ponto cêntrico, por isso, chama-se cêntrica.

⁸¹² R, RL: His igitur

Di qui interviene che gli uomini dipinti posti nell'ultimo braccio quadro della dipintura sono minori che gli altri. Qual cosa così essere, la natura medesima a noi dimostra. Veggiamo ne' tempî i capi degli uomini quasi tutti ad una quantità, ma i piedi de' più lontani quasi corrispondere ad i ginocchi de' più presso.

21. Ma questa ragione di dividere il pavimento s'appartiene a quella parte quale al suo luogo chiameremo composizione. E sono tali che io dubito sì per la novità della materia, sì etiam per questa brevità del nostro comentare, sarà non molto forse intesa da chi leggerà.

Daqui ocorre que os homens pintados colocados no último braço quadrado da pintura são menores que os outros. Que é assim mesmo, a própria natureza nos mostra. Vemos nos templos, as cabeças dos homens quase todas de uma grandeza, mas vemos os pés dos mais distantes quase corresponder aos joelhos dos mais próximos.⁸¹³

21. Mas esta razão para dividir o pavimento pertence àquela parte que chamaremos, no seu lugar, de composição. E estas coisas são de tal modo que, seja pela novidade da matéria, seja *etiam* (ainda) pela brevidade do nosso comentário, eu duvido que [a razão] será, por ventura, muito bem entendida por quem as lerá.

⁸¹³ As pinturas de Fra Angelico e os desenhos de Jacopo Bellini parecem ser feitas segundo o método de Alberti. Cf. Ilustrações 23-26

Ex quo fit, ut qui picti homines in ulteriori parallelo steterint, **idem**⁸¹⁴ longe minores sint, quam qui in anterioribus adstant: **nec tamen esse caeteris minores, sed semotiores apparent, quam**⁸¹⁵ rem quidem a natura ipsa ita ostendi palam est. Nam in templis perambulantium hominum capita, videmus fere in altum aequalia nutare, pedes vero eorum, qui longius absint, forte ad genu anteriorum respondere.

21. Haec omnis dividendi pavimenti ratio, maxime ad eam picturae partem pertinet, quam nos compositionem, suo loco, nominabimus. Et huiusmodi est, ut verear ne ob materiae novitatem, **ob hancque**⁸¹⁷ commentandi brevitatem, parum a legentibus intelligatur.

A partir disso acontece que os homens pintados que estiverem no paralelo posterior são, de longe⁸¹⁶, menores do que aqueles que estão de pé nos anteriores; coisa que, aliás, é claramente ostentada pela própria natureza. Pois vemos que as cabeças dos homens que perambulam nos templos acenam com a cabeça [uns para os outros] quase na mesma altura, mas os pés daqueles que, por acaso, estiverem mais longe, correspondem ao joelho dos anteriores.

21. Toda esta razão para dividir o pavimento pertence principalmente àquela parte da pintura que nós nomearemos, em seu lugar, de composição. E essa razão é de tal modo que temo que ela possa ser pouco entendida pelos leitores por causa da novidade da matéria e desta brevidade para comentar.

⁸¹⁴ Gr.: iidem / Bas.: idem

⁸¹⁵ Gr.: quam / Bas.: nec tamen esse caeteris minores, sed semotiores apparent, quam

⁸¹⁶ **Longe**: de longe. Significa tanto à distância como com grande diferença.

⁸¹⁷ Gr.: obque hanc / Bas.: ob hancque

E quanto sia difficile veggasi nell'opere degli antiqui scultori e pittori. Forse perché era oscura, loro fu ascosa e incognita. Appena vedrai alcuna storia antiqua attamente composta.

22. Da me sino a qui sono dette cose utili ma brieve e, come estimo, non in tutto obscure. Ma bene intendo quali sieno che, dove in esse io posso acquistare laude niuna di eloquenza, ivi ancora chi non le comprende al primo aspetto, costui appena mai con quanta sia fatica le apprenderà⁸¹⁸.

E como isso é difícil, pode-se ver nas obras dos escultores e pintores antigos. Possivelmente, como ela era obscura, estava escondida e desconhecida para eles. A duras penas verás alguma história antiga composta aptamente.

22. Até aqui foram ditas por mim coisas úteis, mas brevemente e, como estimo, não ao todo obscuramente. Mas entendo bem que essas coisas são de tal modo que aqui eu não posso adquirir nenhum louvor de eloquência com elas; então quem não as compreender aqui à primeira vista, nunca aprenderá não importa quanta for a fadiga.

⁸¹⁸ F¹, P: La apprenderà; V: ha la procedere (sic).

Nam, ut ex operibus priscis facile intelligimus, eadem fortassis apud maiores nostros quod esset obscura, et difficillima, admodum incognita latuit. Vix enim ullam antiquorum historiam apte compositam, neque pictam, neque fictam, neque sculptam reperies.

22. Qua de re haec a me dicta sunt breviter, et, ut existimo, non omnino obscure. Sed intelligo qualia sint: ut cum in his nullam eloquentiae laudem adipisci queam, **cum**⁸¹⁹ eadem qui primo aspectu non comprehenderit, vix ullo unquam vel ingenti labore apprehendat.

Pois, como entendemos facilmente a partir das obras antigas, esta [razão] possivelmente permaneceu completamente desconhecida entre os nossos antepassados, porque era obscura e muito difícil. Pois dificilmente descobrirás alguma história dos antigos aptamente composta, seja ela pintada, moldada ou esculpida.

22. E sobre estas coisas, elas foram ditas por mim brevemente e, como avalio, não ao todo obscuramente. Mas entendo que elas possuem tais qualidades que, embora eu não possa alcançar nisso nenhum louvor de eloquência, quem não as tiver compreendido à primeira vista, dificilmente as aprenderá algum dia⁸²⁰ ou com um imenso trabalho.

⁸¹⁹ Gr.: tum / Bas.: cum

⁸²⁰ **Ullo:** Também pode-se traduzir: “com outra pessoa”, “com outro discurso”, “com outra razão”.

Ma ad i sottili ingegni e atti alla pittura queste nostre cose in qualunque modo dette saranno facili e bellissime; e a chi altri sia rozzo e da natura poco dato a queste arti nobilissime, saranno queste cose, benché da eloquentissimi scritte, ingrate. Da noi forse perché sono senza eloquenza scritte, si leggeranno con fastidio. Ma priego mi perdonino, se dove io in prima volli essere inteso, ebbi riguardo a fare il nostro dire chiaro molto più che ornato. Quello che seguirà, credo, sarà meno tedioso a chi leggerà.⁸²¹

23. Dicemmo de' triangoli, della piramide, della intercesione quanto pareo da dire;

Mas estas nossas coisas, não importa como elas são ditas, serão fáceis e belíssimas para os engenhos sutis e aptos à pintura. E aos demais, para quem for rude e pouco dado a estas nobilíssimas artes, estas coisas serão ingratas, mesmo que fossem escritas pelos mais eloquentes. Talvez porque foram escritas por nós sem eloquência, serão lidas com fastio. Mas peço que me perdoem se onde eu quis ser, sobretudo, entendido, visara fazer o nosso discurso mais claro do que ornado. O que se seguirá, creio eu, será menos tedioso para quem ler.

23. Falamos dos triângulos, das pirâmides, da interseção o quanto parecia o suficiente dizer;

⁸²¹ No manuscrito V falta a passagem toda esta passagem de “Ma ad i sottili ingegni” até “tedioso a chi leggerà.”

Subtilissimis autem et ad picturam bene pronis ingeniis, haec, quoquomodo dicantur facillima sane et pulcherrima sunt: quae quidem rudibus, et a natura parum ad has nobilissimas artes pronis, etiam si ab eloquentissimis dicantur, admodum ingrata sunt.

A nobis vero eadem, quod sine ulla eloquentia, brevissime recitata sint, fortassis non sine fastidio leguntur. Sed velim nobis dent veniam, si dum **in primis**⁸²² volui intelligi, id prospexi, ut clara esset nostra oratio, magis quam compta et ornata. Quae vero sequuntur⁸²³ minus, ut spero, **tedium**⁸²⁴ legentibus afferent.

23. Diximus ergo de triangulis, de pyramide, de intercisione, quae dicenda videbantur,

Ora, para os engenhos sutilíssimos e bem propensos à pintura, estas coisas, não importa como forem ditas, são sem dúvida fáceis e belíssimas; por outro lado, para os [engenhos] rudes e pouco propensos para estas nobilíssimas artes, estas coisas, mesmo se forem ditas pelos mais eloquentes, são completamente ingratas.

Mas na verdade, elas mesmas, como foram recitadas por nós muito brevemente e sem nenhuma eloquência⁸²⁵, possivelmente não são lidas sem fastio. Mas eu queria que nos dessem vênias, se, enquanto quis, sobretudo, ser entendido, providencieei para que nosso discurso fosse mais claro do que enfeitado⁸²⁶ e ornado. Porém, as coisas que se seguem trarão, como espero, menos tédio aos leitores.

23. Então, falamos sobre os triângulos, sobre a pirâmide e sobre a intersecção, as coisas que pareciam que deviam ser ditas.

⁸²² Gr.: imprimis / Bas.: in primis

⁸²³ A, V³, FL, OL²: sequuntur

⁸²⁴ Gr.: tedium / Bas.: tedium / Amsterdã: taedium

⁸²⁵ O uso do subjuntivo indica que se trata de uma opinião de outrem, não endossada por Alberti. Assim, Alberti não concorda que seu discurso não é eloquente.

⁸²⁶ **Compta**: reunir e combinar com cuidado. Pentear e arrumar o cabelo cuidadosamente, enfeitando-o.

quale cose, mia usanza, soglio appresso de' miei amici proliſso con certe dimostrazioni ieometriche esplicare, quali in questi comentari per brevità mi parve da lassare⁸²⁷.

Qui solo raccontai i primi dirozzamenti dell'arte⁸²⁸, e per questo così li chiamo dirozzamenti, quali ad i pittori non eruditi dieno i primi fondamenti a ben dipignere. Ma sono sì fatti che chi bene li conoscerà, costui come allo ingegno, così a conoscere la difinitione della pittura intenderà quanto li giovi.

nestas coisas, conforme me é usual, costumo ser mais prolixo ao explicá-las para os meus amigos com certas demonstrações geométricas, que me parecem [adequadas] para deixar de fora nestes comentários por causa da brevidade.

Aqui só contei os primeiros rudimentos da arte, e por isso os chamo de rudimentos de modo que eles dão aos pintores não eruditos os primeiros fundamentos para bem pintar. Mas eles foram feitos assim que, quem conhecê-los bem, entenderá em que medida eles foram úteis para o engenho e para conhecer a definição de pintura.

⁸²⁷ F¹: per brevità mi parve da lassare; V: per brevità lasso.

⁸²⁸ F¹, P: arti; V: omite *arti*

quas res tamen consuevi apud familiares prolixius, quadam geometrica ratione, cur ea ita essent, demonstrare, quod his commentariis, brevitatis causa, praetermittendum censi.

Hic enim sola prima, picturae artis, **rudimenta**⁸²⁹ recensui. Eaque idcirco rudimenta nuncupari volumus, quod ineruditis pictoribus, prima artis fundamenta iecerint⁸³⁰.

Sed huiusmodi sunt, ut qui eadem probe tenuerit, is cum ad ingenium, tum ad cognoscendam picturae **diffinitionem**⁸³², tum etiam ad ea, de quibus dicturi sumus, non minimum profuisse intelligat.

Todavia, entre os amigos, acostumei-me a demonstrar com uma razão geométrica e de maneira mais prolixa, porque estas coisas seriam assim; avalei que tais coisas devem ser deixadas de lado nestes comentários por causa da brevidade.

Pois eu enumerei⁸³¹ aqui os primeiros e únicos rudimentos da arte da pintura. Por isso queremos que eles sejam chamados de rudimentos, porque terão construído os primeiros fundamentos da arte para os pintores não eruditos.

Mas estas coisas são de tal modo que, quem as tiver compreendido bem, pode entender como elas não foram pouco úteis tanto para o engenho, como para conhecer a definição de pintura, e, sobretudo, para as coisas sobre as quais estamos prestes a dizer.

⁸²⁹ Gr.: rudimenta pictor quidem pictoribus / Bas.: rudimenta

⁸³⁰ R, RL: iacerent

⁸³¹ Gr.: Pois eu, pintor, enumerei para os pintores

⁸³² Gr.: definitionem / Bas.: diffinitionem

N  sia chi dubiti quanto mai sar  buono alcuno pittore colui, il quale non molto intenda qualunque cosa si sforzi di fare. Indarno si tira l'arco ove non hai da dirizzare la saetta.⁸³³ E voglio sia persuaso apresso di noi che solo colui sar  ottimo artefice, el quale ar  imparato conoscere gli orli delle superficie e ogni sua qualit . Cos  contrario mai sar  buon artefice chi non sar  diligentissimo a conoscere quanto abbiamo sino a qui detto.

24. Furono adunque cose necessarie queste intersegazioni e superficie. Seguita ad istituire⁸³⁴ il pittore in che modo possa seguire colla mano quanto ar  coll'ingegno compreso.⁸³⁵

Nem quero que exista quem duvide que nunca ser  um bom pintor, quem n o entender muito tudo o que se esforça em fazer. Em v o se retesa o arco, quando não tens para onde dirigir a flecha. E quero que, entre nós, esteja-se persuadido que s o será um ótimo artífice quem tiver aprendido a conhecer as orlas da superficie e todas as suas qualidades. Assim, pelo contrário, nunca será bom artífice quem não for diligent ssimo para conhecer o que dissemos até aqui.

24. Portanto, estas intersecções e superficies foram coisas necessárias. Prossegue-se em instruir o pintor de que modo ele pode seguir com a mão o que tiver compreendido com o engenho.

⁸³³ No manuscrito V falta a passagem de “Ma sono si fatti” até “da drizzare la saetta”.

⁸³⁴ F¹: iscrivere; P,V: scrivere

⁸³⁵ F¹: E voglio sia persuaso apresso di noi che solo colui sara ottimo artefice el quale ar  imparato conoscere li orli delle superficie e ogni sua qualit . Cos  contrario mai sara buon artefice chi non sara diligentissimo a conoscere quanto abbiamo sino a qui detto. Furono adunque cose necessarie queste intersegazioni e superficie. Seguita a iscrivere il pittore in che modo possa seguire colla mano quanto ar  col ingegno compreso.; V: Voglio sia persuaso quello essere optimo artefice che intender  che cosa   li orli delle superficie e ogni sua qualit . Seranno adunque cose necessarie queste intersegazioni e superficie. Seguita a scrivere in che modo il pittore possa colla mano seguir elo ingegno.; P: E voglio sia persuaso apresso di noi che solo colui sara ottimo artefice el quale ar  imparato conoscere li orli delle superficie e ogni sua qualit . Cos  contrario mai sara buon artefice chi non sara diligentissimo a conoscere quanto abbiamo sino a qui detto. Furono adunque cose necessarie queste intersegazioni e superficie. Seguita mo a scrivere in que modo el pittore possa colla mano seguire quanto haver  collo ingegno apresso.

Neque sit qui dubitet futurum pictorem, nunquam bonum eum, qui, quae pingendo conetur, non ad unguem intelligat. Frustra enim arcu contenditur, nisi quo sagittam dirigas destinatum habeas. Ac velim quidem apud nos persuasum esse, eum solum fore pictorem optimum, qui optime cum fimbriis, tum superficierum qualitates omnes notasse didicerit. Contraque eum futurum nunquam bonum **artificem**⁸³⁶ affirmo, qui non diligentissime, quae diximus, omnia tenuerit.

24. Idcirco nobis haec de superficiebus, et intercisione dicta pernecessaria fuere. Sequitur ut pictorem instituamus, quemadmodum quae mente conceperit, ea manu imitari queat.⁸³⁸

E, que ninguém duvide de que nunca será um bom pintor, quem não entender detalhadamente⁸³⁷ o que tenta [fazer] pintando. Pois se retesa o arco em vão, se não tiveres destinado para onde diriges a flecha. Ademais, eu gostaria de ter persuadido, entre nós, que só será um ótimo pintor quem tiver aprendido da melhor maneira possível a anotar não só as bordas como também todas as qualidades das superfícies. E, pelo contrário, eu afirmo que nunca será um bom artífice, quem não tiver compreendido todas as coisas que dissemos de modo muito diligente.

24. Por isso, estas coisas ditas por nós sobre as superfícies e a intersecção foram muito necessárias. Em seguida instruiremos o pintor sobre como ele pode imitar com a mão o que tiver concebido com a mente.

⁸³⁶ Gr.: artificem / Bas.: artificem

⁸³⁷ **Ad unguem:** à unha. expressão da modelagem em barro, em que o escultor dá os retoques finais com a unha. Por isso, significa o acabamento, o fazer com perfeição.

⁸³⁸ Nos manuscritos F, FR, GL, L, V² o texto continua para o livro II sem nenhuma interrupção.

Glossário

Admixtio: No Latim, Alberti usa duas palavras para mistura, *permixtio* e *admixtio*. A *permixtio* é a mistura completa, de algo que foi totalmente misturado. A *admixtio* é a mistura em que se adiciona algo para misturar.

Diligentia / Diligenza: Cuidado, zelo e aplicação para fazer algo.

Cf. Cícero, *De Oratore*, II, 150: “Na verdade, entre o engenho e a diligência sobra pouquíssimo espaço para a arte. A arte apenas aponta onde se pode procurar e descobrir onde se encontra o que desejamos; o restante encontra-se no cuidado, na atenção da mente, na reflexão, na vigilância, na assiduidade, no trabalho; sintetizando tudo numa única palavra que já usamos mais de uma vez, na diligência, a única virtude que abarca todas as demais virtudes.”

Sobre a relação da diligência com o engenho, Cf. Glossário, **Ingenium**

Ingenium / Ignegno : Habilidade ou talento natural e inato. O engenho não pode ser aprendido por imitação nem por arte, mas a diligência instiga o engenho. Cf. Cícero, *De Oratore*, I, 113: “Penso, então, que, em primeiro lugar, a natureza e o engenho conferem o maior poder à oratória.”; Cf. Cícero, *De Oratore*, II, 147-8: “E assim, sendo três os elementos para a invenção oratória: precisão, em seguida método – que podemos, se assim quisermos, chamar de arte –, em terceiro lugar diligência, sem dúvida não posso deixar de conceder ao engenho o primeiro lugar; no entanto a diligência instiga o engenho, mesmo quando se trata de uma natureza mais lenta – a diligência, dizia eu, que tem enorme valor tanto quando defendemos uma causa, como em tudo mais. É sobretudo ela que devemos cultivar, ela que devemos empregar, a ela não há nada que não se siga.”; Cf. Quintiliano, *Instituições Oratórias*, X, 2, 12 : “Acrescente-se que o engenho, a invenção, a força, a facilidade e tudo que é trazido pela arte, essas coisas que são as mais importantes no orador, não são imitáveis.”(adde quod ea, quae in oratore maxima sunt, imitabilia non sunt, ingenium, inventio, vis, facilitas et quidquid arte non traditur.)

Modus: Medida, grandeza, maneira, método. A modéstia consiste em ter modos e moderação. Quintiliano relaciona o *modus* com o conhecimento da arte e da doutrina no livro II das *Instituições Oratórias*. Cf. Vasconcelos, *A ciência do Bem dizer*, p.33: “*Modestus* é aquele que tem *modus*, isto é, senso de medida. E, para Quintiliano, este senso apenas o *eruditus* o possui, o que nos leva a concluir que o senso de medida do orador é considerado por Quintiliano como algo adquirido, desenvolvido por meio de uma educação, de uma erudição. Realmente, uma das funções do estudo da *doctrina* ou *ars dicendi* para Quintiliano é o desenvolvimento da *modestia* do orador. Os preceitos do dizer, o seu método, o conhecimento da tradição oratória não permitem que o orador saia falando qualquer coisa que qualquer modo. Além de método (*ratio*), a *doctrina dicendi* fornece limites e padrões seletivos: ‘no instruído há não só seletividade (*electio*), mas também medida (*modus*).’ No *Da Pintura*, Alberti censura o pintor sem modos, pois ele não conhece as medidas e os métodos para fazer as transversais do pavimento em perspectiva.

Permixtio: Cf. **Admixtio**

Quantitas / Quantità : Quantidade, como em português, mas também pode ser a grandeza ou o tamanho de algo. Alberti usa esse termo para se referir ao tamanho das coisas e como se medem as grandezas das coisas vistas. No §6 há a definição da quantidade como “qualquer espaço sobre a superfície que exista de um ponto a outro da orla.”(T.§6)

Ao contrário dos demais tradutores, preferimos traduzir por grandeza em vez de quantidade para deixar claro que se refere ao tamanho de algo. Esse uso está nas *Categorias* de Aristóteles, em que a quantidade pode ser o tamanho de algo. Cf. Aristóteles, *Categorias*, 4b20-6a36.

Nos textos de ótica também encontramos esse uso da quantidade para falar do tamanho das coisas. Por exemplo, na proposição 41 da *Perspectiva Communis* de Pecham: “A declinação do ângulo dos raios ajuda na compreensão do tamanho”⁸³⁹

Ratio / Ragione: Termo usado em diversos sentidos por Alberti, mas em nenhum deles significa a faculdade de raciocinar. Em primeiro sentido, razão é uma relação entre duas grandezas; proporção é uma relação entre duas razões. Por exemplo, $\frac{2}{3}$ é uma razão,

enquanto $\frac{2}{3} = \frac{4}{6}$ é uma proporção. Cf. Euclides, *Elementos*, V, 3,4 e 6 : “3. Uma razão é a relação de certo tipo concernente ao tamanho de duas magnitudes de mesmo gênero. 4. Magnitudes são ditas ter uma razão entre si, aquelas que multiplicadas podem exceder uma a outra. 6. E as magnitudes, tendo a mesma razão, sejam ditas em proporção.”

Razão também é o modo, o procedimento, a maneira e o método para fazer algo, como usado para se referir às razões (métodos) para fazer o pavimento em perspectiva; e ainda significa argumentação, causa e motivo, além de doutrina, teoria e conhecimento.

Studeo / Studiare: Aplicar-se para conseguir algo com zelo e assiduidade. Cf. Cícero, *Da Invenção*, I, XXV, 36: “Gosto (*studium*) é ocupação da mente assídua e veementemente aplicada a alguma coisa com grande prazer, como o gosto pela filosofia, poesia, geometria e letras.” Tradução de Kabengele Ilunga presente na dissertação *O Da Invenção, de Marco Túlio Cícero: Tradução e Introdução*.

Subsesquialter: Na matemática antiga, tanto grega como latina, existem palavras para designar as diversas razões entre os números, em que há desigualdades. Os termos latinos que Alberti usa são definidos na *Instituição Aritmética* e na *Instituição Música* de Boécio, mas já eram usados por autores anteriores, como Vitrúvio. Segundo as definições de Boécio:

Um número é *superparticular* comparado a outro, toda vez que tem em si um inteiro menor e uma outra parte dele. Se estiver metade menor, chamar-se-á *sesquialter* (...) Com efeito, os números maiores são chamados desse modo; os menores, que são contidos por um inteiro e uma parte dele, o primeiro [é chamado] *subsesquialter* (...) Chamo os números maiores de líderes e os menores de seguidores⁸⁴⁰

⁸³⁹ Pecham, *Perspectiva Communis*, I, 41: “Declinatio radiorum angularis iuvat ad comprehensionem quantitatis”

⁸⁴⁰ Boécio, *Instituição Aritmética*, I, 24,1-4 : “Superparticularis vero est numerus ad alterum comparatus, quotiens habet in se totum minorem et eius aliquam partem. Qui si minores habeat medietatem, vocatur sesquialter (...) Et maiores quidem numeri hoc modo vocatur; minores vero, qui habentur toti et eorum aliqua pars, unus subsesquialter (...) Voco autem maiores números duces, minores comites” Trad. nossa do latim.

A segunda classe de desigualdade é aquela chamada *superparticular*, isto é, quando um número maior contém em si o menor em sua totalidade, mais alguma parte deste, que pode ser: a metade, formando a proporção 3:2, que se chama proporção *sesquialtera*; um terço, formando a proporção 4:3, chamada *sesquitercia*, e assim sucessivamente com os números posteriores, quando uma parte, em adição aos menores números, é contida pelos maiores.⁸⁴¹

Alberti define *sesquialter* no *De Re Aedificatoria*:

As consonâncias referidas são caracterizadas pelas seguintes relações entre as cordas: *sesquialtera* (“uma e um terço”), diz-se porque nela o comprimento da corda maior contém o comprimento inteiro da corda menor mais a metade desta última. (nesse caso entendemos o antigo prefixo *sesqui* - como se fosse “ademais”: como em *sesquialtera*). A corda maior se atribuirá o número três e a menor o número dois.⁸⁴²

O prefixo *sub* se refere ao número menor em uma razão. Por exemplo, 3:2 é uma razão *sesquialter*, assim, 3/2 é *sesquialter* de 1. Para a razão inversa, fala-se que 1 é *subsesquialter* de 3/2. Quando o número menor é o primeiro termo da razão, seu nome é *sub*+o nome da razão, quando o maior é o primeiro termo, usa-se somente o nome da razão. Como na pintura as distâncias diminuem, a nova linha que se faz (o primeiro termo da razão) é menor que a anterior, por isso ela é *subsesquialter*. Em suma, a nova linha tem 2/3 da anterior, pois é o inverso da razão *sesquialter*.

Superbipartiens: Segundo as definições de Boécio:

A terceira classe de desigualdade ocorre sempre que o número maior contém o menor em sua totalidade, mais várias de suas partes. Se contém mais duas partes, chamar-se-á proporção *superbipartiens*, como 5:3; se contém mais três partes, chamar-se-á proporção *supertripartiens*, como 7:4. O padrão pode ser o mesmo com outros números.⁸⁴³

Então, se um número, que contém em si outro número, tiver mais duas partes deste número, chamar-se-á *superbipartiens*.⁸⁴⁴

Segundo o comentário da edição Belles Lettres⁸⁴⁵:

“A ideia é a seguinte: toda razão *superbipartiens* é da seguinte forma:

$$1 + \frac{2}{n} \text{ ou } \frac{n+2}{n} \text{,} \text{”}$$

Sendo *n* necessariamente ímpar, a razão que Alberti censura pode ser 5:3; 7:5; 9:7, mas no *Da Pintura* ele se refere especificamente ao 5:3

Symmetria : Não se trata da semelhança entre as partes dispostas de algo dividido por um eixo central, como em uma figura espelhada. Simetria é uma palavra grega que

⁸⁴¹ Boécio, *Instituição Música*, I, 4. Trad. de Carolina Castanheira presente na dissertação *De Institutione Musica de Boécio*.

⁸⁴² Alberti, *Da Arte de construir*, IX, 5

⁸⁴³ Boécio, *Instituição Música*, I, 4. Trad. de Carolina Castanheira presente na dissertação *De Institutione Musica de Boécio*.

⁸⁴⁴ Boécio, *Instituição Aritmética*, I,28,4 : “Si ergo numerus alium intra se numerum habens eius duas partes habuerit, superbipartiens nominatur” Trad. nossa do latim.

⁸⁴⁵ Boécio, *Institution Arithmétique*, p.204

significa comensurabilidade, quase um sistema de medidas e proporções. Alberti traduz no toscano esta palavra por razões e ordens.

O primeiro sentido de simetria é algo que possui uma medida comum, como na definição de Euclides, Cf. Euclides, *Elementos*, X, Def. : “Magnitudes são ditas comensuráveis (simétricas) as que são medidas pela mesma medida, e incomensuráveis, aquelas das quais nenhuma medida comum é possível produzir-se.”

Outro sentido de simetria envolve a proporção harmoniosa dos membros de um corpo e resulta em uma espécie de beleza. Plínio discorre sobre este termo quando fala da escultura e Vitruvius diz que ela faz parte da arquitetura.

Plínio diz: “Não existe em latim o nome *simetria*, a qual Lysipo defendeu de maneira muitíssimo diligente trocando totalmente as estaturas quadradas dos antigos por uma nova e intacta razão (método);”⁸⁴⁶

E Vitruvius: “Por sua vez, a simetria é o conveniente consenso dos membros da própria obra e a correspondência de uma determinada parte, dentre as partes separadas, com a aparência do todo da figura. Assim como no corpo humano a qualidade da eurtmia existe com simetria no cotovelo, pé, pala, dedo e nas outras partes, também é assim na finalização das obras.”⁸⁴⁷

Cores:

Albus: Branco, branco sem brilho, branco morto. Oposto à *ater*. O par *albus/ater* também pode se referir à boa ou má fortuna.

Ater: preto de carvão, preto sem brilho. Oposto à *albus*.

Candidus: de *candeo*, brilhar. Branco, branco brilhante, reluzente, claro e radiante. Também pode se referir à beleza de alguém e a clareza e pureza de algo. Oposto à *niger* e *fuscus*. O par *candidus/niger* possui sentido moral (bom/mal).

Fuscus: preto, de cor escura ou escurecido. Oposto à *candidus*.

Niger: preto, preto brilhante e reluzente . Em sentidos morais, fúnebre, triste, má-sorte, mal.

Verbos derivados de escrever:

Scribo / Scrivere: riscar, traçar os caracteres. Escrever e todos os seus derivados se referem à escrita e ao desenho.

Conscribo: Escrever juntamente, alistar, compor. Semelhante ao verbo grego συγγράφω que significa compor uma obra escrita e pintar algo junto.

Describo / Describere : O primeiro sentido de *describo* é escrever segundo um modelo, copiar ou transcrever um texto. No que se refere ao desenho, *describo* é esboçar um desenho e pintar. Também tem o sentido de delinear, desenhar os limites de algo,

⁸⁴⁶ Plínio, *História Natural*, XIV, 65 : “non habet latinum nomen symmetria, quam diligentissime custodiit nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando”. Trad. nossa do latim.

⁸⁴⁷ Vitruvius, *Tratado de arquitetura*, I, 2, 4.

distinguindo-o de outras coisas. Em italiano, *descrivere* é desenhar minuciosamente o contorno de algo com linhas.

Visão:

Intuitus: Para Al-Hazem e seus seguidores, a visão só compreende a verdadeira forma da coisa vista depois de um processo de certificação. O único raio visual que permite a visão correta da coisa é o perpendicular ao olho, pois ele não sofre refração, sendo o mais forte dos raios. Os outros raios sofrem alguma refração dentro do olho e são mais fracos. Assim, as coisas que estão exatamente na frente do olho são vistas com certeza enquanto a visão “periférica” não compreende todas as características da coisa vista. Ele chama de intuição essa visão certificada. Al-Hazem diz a esse respeito:

E algumas características (*intentiones*) particulares, a partir das quais as formas das coisas visíveis são compostas, aparecem junto ao aspecto da coisa vista e algumas só aparecem depois da intuição e da consideração sutil, como as letras miúdas, delineamentos finos e a diversidade de cores muito semelhantes. Geralmente, todas as características sutis não aparecem para a visão junto ao aspecto da coisa vista, mas depois da intuição e consideração. (...) E a visão não compreende a forma verdadeira da coisa vista a não ser pela compreensão de todas as características particulares que existem na forma da coisa vista. E como isso é assim, portanto, a forma verdadeira da coisa vista, na qual existem características sutis, não é compreendida pela visão a não ser depois da intuição.(...)

E como é assim, portanto, a compreensão dos visíveis pela visão será segundo dois modos: a compreensão superficial, que é à primeira vista (*aspectum*) e a compreensão por intuição. Entretanto, a compreensão por primeiro aspecto é a compreensão não certificada e a compreensão por intuição é a compreensão através da qual as formas dos visíveis é certificada.⁸⁴⁸

A certificação ocorre, segundo Pecham, quando o olho passa pela base da pirâmide visual olhando-a inteira com o raio perpendicular. “Com efeito, a pirâmide radiosa representa no olho a coisa impressa pelo visível no olho, mas a certificação acontece pela rotação do olho sobre a coisa que é a base da pirâmide.”⁸⁴⁹

Lux / Luce ; Lumen / Lume: Entre os perspectivistas medievais se distingue a luz do lume. Luz é a qualidade luminosa própria dos corpos luminosos, como a luz do sol. Lume é a luminosidade no meio, como a que vemos na atmosfera. Roger Bacon, por exemplo, diz:

E Avicenna diz no terceiro livro *De Anima* que luz é a qualidade do corpo luzente, como o fogo ou as estrelas; Mas lume é aquilo que é multiplicado e gerado por aquela luz, que é feita no ar e nos outros corpos raros, os quais são chamados meio, porque as espécies são

⁸⁴⁸ Al-Hazem, *De Aspectibus*, II, 4,2: “Et quedam intentiones particulares ex quibus componuntur forme visibilium apparent apud aspectum rei vise, et quedam non apparent nisi post intuitionem et considerationem subtilem, sicut scriptura subtilis, et lineatio subtilis, et diversitas colorum consimilium fere. Et generaliter omnes intentiones subtiles non apparent visui apud aspectum rei vise, sed post intuitionem et considerationem. (...) Et visus non comprehendit veram formam rei vise nisi per comprehensionem omnium intentionum particularium que sunt in forma rei vise. Et cum ita est, forma ergo vera rei vise in qua sunt intentiones subtiles non comprehenditur a visu nisi post intuitionem. (...) Et cum ita est, comprehensio ergo visibilium a visu erit secundum duos modos: et comprehensio superficialis, que est in primo aspectu, et comprehensio per intuitionem. Comprehensio autem per primum aspectum est comprehensio non certificata, et comprehensio per intuitionem est comprehensio per quam certificantur forme visibilium.” Trad. nossa do latim.

⁸⁴⁹ Pecham, *Perspectiva*, I,38: Pyramis enim radiosa a visibili oculo impressa rem oculo representat, sed certificatio fit de visibili per rotationem oculi super rem que basis est pyramidis.”

multiplicadas mediante eles. Mas, apesar disso, aceitamos usualmente luz por lume e o contrário.⁸⁵⁰

Sub aspectu /a vedere / da vedere: Sob a vista, algo que está ao alcance da visão, à vista. Corresponde no toscano ao *a vedere* ou ao *da vedere*.

Para Al-Hazem, há uma diferença entre *aspectus* e *intuitio*. A visão por *aspectus* não é certificada nem garante a compreensão da verdadeira forma da coisa vista, podendo incorrer em erros. Cf. **Intuitus**

Palavras latinas para visão:

Mirror: observar atentamente, considerar algo com atenção, admirar. Na redação toscana, esse verbo é usado exclusivamente para se referir ao ato de ver pinturas. Cf. §12 e 19.

Viso: Costumar ver, ver com frequência. Daí, olhar atentamente, observar.

Derivados de Specio:

Conspicio: olhar atentamente, admirar, contemplar e compreender. No passivo também é ser notável, chamar a atenção e ser distinguido pela visão. **Conspiculus:** a ação de olhar e, em sentido geral, a visão.

Perspicio: olhar através, ver completamente, ver bem e com atenção.

Prospicio: Ver algo que está à frente ou distante, olhar com atenção, vigiar.
Prospectus: Ação de olhar ao longe; usado para se referir a algo visto à distância.

Specto : Olhar habitualmente, ter os olhos fixos em, observar. Usado para a apreciação que se faz ao olhar algo.

Palavras toscanas para a visão:

Vedere / Guardare: “Ver (vedere) é o ato de perceber com o sentido da visão independentemente da atenção que se presta na direção daquilo que se oferece aos olhos. Olhar (guardare) indica, ao contrário, o ato de dirigir o olhar (sguardo) na direção de alguém ou alguma coisa prestando atenção.”⁸⁵¹

Guatare: Olhar por bastante tempo e insistentemente de modo minucioso. Também é um olhar que pode deixar o espectador pasmo, interessado, com medo ou desprezo.

⁸⁵⁰ Roger Bacon, *De Multiplicatione Specierum*, I, 1 : “Et Avicenna dicit tertio De Anima quod lux est qualitas corporis lucentis, ut ignis vel stelle; lumen vero est illud quod est multiplicatum et generatum ab illa luce, quod fit in aere et in ceteris corporibus raris, que vocantur media quia mediantibus illis multiplicantur species. Sed tamen usualiter accipimus lucem pro lumine et contrario.” Trad. nossa do latim.

⁸⁵¹ Distinção presente no dicionário *Lo Zingarelli*

Bibliografia

Obras de Alberti:

Edições antigas dos livros *Da Pintura*:

De pictura praeantissima et nunquam satis laudata arte libri tres absolutissimi Leonis Baptistae de Albertis, Basileia, Th. Venatorius, 1540. Disponível em <<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/51/4/de-pictura-praeantissima-et-nunquam-satis-laudata-arte-libri-tres-absolutissimi/>> Acesso em 4 de maio de 2012.

M. Vitruvii Pollionis De Architectura Libri decem, seguido de **Lexicon Vitruvianum, De pictura e Excerpta ex dialogo De Sculptura Pomponii Gaurici**. Amsterdã, L.Elzevirum, 1649. Disponível em: <<http://archive.org/details/vitruviiPollioni00vitr>> Acesso em: 4 de maio de 2012.

L'Architettura Di Leon Battista Alberti, Tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli Gentil'huomo & Acadêmico Fiorentino seguido de **Della Pittura di Leon Battista Alberti Tradotta per M. Lodovico Domenichi**. 1565. Disponível em: <<http://archive.org/details/larchitettura00albe>> Acesso em 11 de maio de 2012.

Della Pittura in: Opuscoli Morali di Leon Battista Alberti, Gentil'huomo Firentino; Tradotti & parte correti da M. Cosimo Bartoli. Veneza: 1568. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=hV_dIHxgEwUC&dq=opuscoli%20morali%20alberti&hl=pt-BR&pg=PP3#v=onepage&q&f=false> Acesso em: 11 de maio de 2012.

Edições modernas dos livros *Da Pintura*:

ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. 3ªed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

_____. **De Pictura**. Textos latino e toscano estabelecidos por C. Grayson, 1980. Disponível em: <http://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/alberti/de_pittura/pdf/de_pic_p.pdf> Acesso em 4 de maio de 2012.

_____. **Leon Battista Alberti: On Painting: A New translation and critical edition**. Trad. Rocco Sinisgalli. 1ªed. New York: Cambridge University Press, 2011.

_____. **Della Pittura**. Edição crítica aos cuidados de Luigi Mallè. Florença: G.C. Sansoni Editore, 1950

_____. **Sobre la pintura**. Trad. Joaquim Dols Rusiñol. Valencia: Ed. Fernando Torres, 1976.

_____. **Opere Volgari di Leon Battista Alberti per la più parte inedite e tratte dagli autografi annotate e illustrate dal Dottore Anicio Bonucci**. Florença: Tipografia Galileiana, 5v.,1847. Disponível em:

<<http://books.google.com.br/books?id=bvdIAAAAcAAJ&hl=pt-BR&pg=PA3#v=onepage&q&f=false>>
acesso em: 7 de maio de 2012. (O *Da pintura* e outros tratados de arte se encontram no quarto volume)

_____. **Opere Volgari. Volume Terzo. Trattati D'Arte, Ludi Rerum Mathematicarum, Grammatica Della Língua toscana, Opuscoli Amatori, Lettere**. A cura di Cecil Grayson. Bari: Laterza, 1973. Disponível em: < http://www.bibliotecaitaliana.it/indice/visualizza_testo/si003 > Acesso em: 20 de janeiro de 2014.

_____. **Opera Inedita et pauca separatim impressa**. Aos cuidados de Hieronymo Mancini. Florença: 1890. Disponível em: < <http://archive.org/details/operaineditaetpa00albeuoft> > Acesso em: 9 de maio de 2012

Outras obras de Alberti:

ALBERTI, Leon Battista. **The Mathematical Works of Leon Battista Alberti**. Tradução e comentários de Kim Williams, Lionel March e Stephen R. Wassell. Basel: Springer Basel AG, 2010.

_____. **I Libri Della Famiglia**. A cura di Ruggiero Romano, 1994. Disponível em: <http://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/alberti/i_libri_della_famiglia/pdf/i_libr_p.pdf> Acesso em: 4 de maio de 2012.

_____. **Intercenales**. A cura di Franco Bacchelli e Luca D'Ascia, Bologna: Edizioni Pendragon, 2003.

Bibliografia Geral:

A.A.V.V. **A Poética Clássica**. Trad. Jaime Bruna. Cultrix. São Paulo, 2005.

ALBERTI, Romano. **Origine e progresso dell'Academia Del Disegno de Pittori, Scultori & Architetti di Roma** Pavia, 1604. Disponível em:

<http://books.google.com.br/books?id=sWIEAAAAYAAJ&dq=zuccari+origine&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s> Acesso em: 10 de maio de 2012

AL-HAZEM. **Alhacen's Theory of Visual Perception: A critical Edition, with English Translation and Commentary, of the First Three Books of Alhacen's "De aspectibus", the Medieval Latin Version of Ibn al-Haytham's "Kitab al-Manazir"**. Trad. Mark Smith. In: Transactions of the American Philosophical Society, vol 91, n°5, 2001. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/3657357> > Acesso em: 14 de agosto de 2011.

AMBROSIO, Renato. **Cícero e a história**. In: **Rev. hist.**, São Paulo, n. 147, dez. 2002 . Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-83092002000200001&lng=pt&nrm=iso> Acesso em: 20 fev. 2012.

ANDERSEN, Kirsti. **The Geometry of an Art: The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge**. Nova Iorque: Springer, 2007.

APOLLODORO. **Library**. Trad. Sir James George Frazer. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0021%3atext%3dLibrary>> Acesso em: 5 de janeiro de 2014.

ARISTÓTELES. **The Complete works of Aristotle: the revised Oxford translation**. Ed. Jonathan Barnes. Princeton: Princeton University Press, 1995.

_____. **Física: livros I e II**. Trad. Lucas Angioni. In: **Textos didáticos**, Campinas, n°34, jan. 1999.

BACON, Roger. **Roger Bacon's philosophy of nature: a critical edition, with English translation, introduction, and notes, of *De multiplicatione specierum* and *De speculis comburentibus***. Trad. David Lindberg. South Bend, Indiana: Oxford University Press, 1998

_____. **Roger Bacon and The Origins of *Perspectiva* in the Middle Ages: A Critical Edition and English Translation of Bacon's *Perspectiva* with Introduction and Notes**. Trad. David Lindberg. Oxford: Clarendon Press, 1996.

BAXANDALL, Michael. **Giotto and the orators: Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition**. Oxford: Oxford University Press, 1971.

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

BAXENDALE, Susannah Foster. Exile in Practice: The Alberti Family in and Out of Florence 1401-1428 **Renaissance Quaterly**, v. 44, n.4, 1991. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/2862485> > Acesso em: 28 de maio de 2013.

BOÉCIO. **Institution Arithmétique**. Trad. Jean-Yves Guillaumin. Paris: Les Belles Lettres, 1995.

BROWSON, C.D. Euclid's Optics and its Compatibility with Linear Perspective. **Archive for History of Exact Sciences**, V.24, n°3, 1981. Disponível em: <<http://link.springer.com/article/10.1007%2FBF00357417#>> Acesso em: 23 de Agosto de 2013.

BRUNI, Leonardo **De Interpretatione Recta**. Trad. Mauri Furlan. in: **Scientia Traductionis**, n.10, 2011. Disponível em: < <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/22045/19984>> Acesso em: 4 de maio de 2012.

CAPPELLI, Adriano. **The Elements of abbreviation in medieval Latin paleography**. Trad. David Heimann e Richard Kay. Lawrence: University of Kansas Printing Service, 1982.

CART, A. [et al.] **Gramática Latina**. Trad. e adaptação de Maria Evangelina Villa Nova Soeiro. São Paulo : EDUSP, 1986.

CASTANHEIRA, Carolina Parizzi. **De Institutione Musica de Boécio – Livro 1: tradução e comentários**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7QRGC9/disserta__o_completo.pdf?sequence=1> Acesso em: 15 de maio de 2014.

CÍCERO, Marco Túlio. **Brutus e a Perfeição Oratória (Do melhor gênero de Oradores)**. Trad. José R. Seabra. Belo Horizonte: Edições Nova Acrópole, 2013.

_____. **Brutus; Orator**. Trad. G. L. Hendrickson e H.M. Hubbell. Londres: Harvard University Press, 1988.

_____. **Cicero on oratory and orators**. Trad. J. S. Watson. Nova Iorque: Harper & Brothers Publishers, 1875. Disponível em < <http://archive.org/details/ciceroonoratorya00ciceuoft> > Acesso em 7 de maio de 2012

_____. **Do sumo Bem e do sumo Mal**. Trad. Carlos Ancêde Nougê. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Sobre a amizade**. Trad. João Teodoro D'Olim Marote. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

[CÍCERO]. **Retórica a Herênio**. Tradução e introdução Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

COLUMELLA. **On Agriculture**. Tradução H. B. Ash. Londres: Harvard University Press, 1960. Disponível em: < <http://archive.org/details/onagriculturewit01coluuoft> > Acesso em: 7 de maio de 2012.

COPELAND, Rita **Gloss and Commentary**. In: HEXTER, Ralph & TOWNSEND, David.(org.) **The Oxford Handbook of Medieval Latin Literature**. USA: Oxford Press, 2012. Parcialmente disponível em:

<http://books.google.com.br/books/about/The_Oxford_Handbook_of_Medieval_Latin_Li.html?id=P7ai6wzkmckC&redir_esc=y > Acesso em: 21 de maio de 2014

DIOGENES LAÉRCIO. **Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres**. Tradução Mario da Gama Kury. Brasília: Editora UNB, 1988.

_____. **Vitae philosophorum**. Trad. Ambrosio Traversari. Manuscrito de Ferdinando I de Aragão, rei de Nápoles. Disponível em: < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84470700> > Acesso em: 16 de abril de 2014.

DIONÍSIO, Ana Filipa Lourenço. **A matemática no primeiro livro do *Della Pittura***. Dissertação (Mestrado em Matemática) – Departamento de Matemática, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2003. Disponível em: < http://www.esec.pt/cdi/ebooks/docentes/A_Dionisio/Tese.M.pdf > Acesso em: 05 de junho de 2013.

EDGERTON, Samuel Y. **The Renaissance Rediscovery of linear perspective**. New York: Basic Books, 1975.

_____. **Alberti's Colour Theory: A medieval bottle without renaissance wine**. In: Journal of Warburg and Courtauld Institutes, V. 32, 1969. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/750609> > Acesso em: 06 de maio de 2014.

ERASMO DE ROTERDÃ. **Collected works of Erasmus**, vol. 31. Trad. Margaret Mann Phillips. Toronto: University of Toronto Press, 1982;

_____. **Adagia**. disponível em: < <http://jvpoll.home.xs4all.nl/back/Web/erasmusa.htm> > Acesso em: 28 de março de 2013.

EUCLIDES. **Preclarissimum opus Elementorum Euclides Megarensis: una cum commentis Campani perspicassimi in artem geometriam incipit feliciter.** Venezia, 1482. Disponível em: < http://archive.org/details/gri_000033125009354198 > Acesso em: 16 de setembro de 2013.⁸⁵²

_____. **Os Elementos.** Trad. Irineu Bicudo. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

_____. **The Optics of Euclid.** Trad. Harry Edwin Burton. In: **Journal of The Optical Society of America.** V.35, n°5, May 1945. Disponível em < <http://www.math.cornell.edu/~janema/Optics%20of%20Euclid.pdf> > Acesso em : 03 de janeiro de 2013.

_____. **Tutte Le Opere.** Trad. Fabio Acerbi. Milano: Edizioni Bompiani, 2008.

_____. **Ótica.** Trad. de Guilherme Rodrigues Neto. In: **Scientia Studia.** V. 11, n°4, out-dez, 2013. Disponível em: < <http://ref.scielo.org/f9w836> > Acesso em: 10 de maio de 2014.

FACIO, Bartolomeo. **De Viribus Illustribus liber.** Florença: 1745. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=Ak0_AAAAcAAJ&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s> Acesso em: 28 de março de 2014.

FARIA, Ernesto. **Gramática Superior da Língua Latina.** Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1958.

FILARETE. **Trattato di architettura.** Disponível em: < <http://fonti-sa.sns.it/TOCFilareteTrattatoDiArchitettura.php> > Acesso em: 18 de fevereiro de 2014.

GALENO, **Del uso de las partes.** Trad. Mercedes López Salvá. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, Editorial Gredos, 2010.

GÉLIO, Aulo. **Noites Áticas.** Trad. José R. Seabra F. Londrina: EDUEL, 2010.

GOMBRICH, Ernst. **A classical topos in the introduction to Alberti's *Della Pittura*.** In: **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,** V.20, n°1/2, 1957.

GREENSTEIN, Jack. **On Alberti's "Sign": Vision and Composition in Quattrocento Painting.** In: **The Art Bulletin,** V. 79, N°4, 1997. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/3046281> > Acesso em: 17 de novembro de 2010.

HANSEN, João Adolfo. **Autor.** In: Jobim, José Luís. (Org.). **Palavras da Crítica.** Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1992.

⁸⁵² Há uma versão transcrita e digitalizada do texto disponível em < <http://www.dm.unipi.it/pages/maurolic/instrume/campanus/> >

_____. **Instituição Retórica, Técnica Retórica, Discurso.** In: **Matraga**, v.20, n.33, jul/dez, 2013. Disponível em: < <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga33/arqs/matraga33a01.pdf> > Acesso em: 16 de março de 2014.

HOMERO. **Iliada.** Trad. de Carlos Alberto Nunes. Disponível em <<http://iliadaemportugues.blogspot.com.br/> > acesso em 15 de janeiro de 2014.

ILUNGA, Kabengele. **O Da Invenção, de Marco Túlio Cícero: Tradução e Introdução.** Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

JARZOMBEEK, Mark. The Structural Problematic of Leon Battista Alberti's *De Pictura*. **Renaissance Studies**, vol.4, n.3, set. 1990. Disponível em: <http://web.mit.edu/mmj4/www/downloads/renstud4_3.pdf > Acesso em: 2 de agosto de 2012

LAUSBERG, Heinrich. **Handbook of literary rethoric: a foundation for literary study.** Trad. Matthew T. Bliss, Annemiek Jansen e David E. Orton. Leiden: Brill, 1998.

LIMA, João Epifânio Regis. **O livro de arte de Cennino Cennini: Transcrição dos manuscritos, tradução e comentários.** Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

LINDBERG, David. **Theories of vision from Al-kindí to Kepler.** Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

MARASCHIO, Nicoletta. **Aspetti del Bilinguismo Albertiano nel “De Pictura”.** In: **Rinascimento**, XII, 1972, pp. 183-228.

PANOFSKY, Erwin. **Perspective as Symbolic Form.** Trad. Christopher S. Wood. Nova Iorque: Zone Books, 1991.

_____. **Renascimento e Renascimentos na arte ocidental.** Trad. Fernando Neves. Lisboa: Editorial Presença, 1960.

PECHAM, John. **John Pecham and The Science of Optics: Perspectiva Communis.** Trad. David Lindberg. Londres: The University of Wisconsin Press, 1970.

PICO DELLA MIRÀNDOLA, **A Dignidade do Homem.** Trad.: Luiz Feracine. São Paulo, Editora Escala, 1985.

PHILOSTRATUS. **Images**. Londres: Loeb Classical Library, 1931.

PLÍNIO, O MOÇO. **Letters**. Trad. William Melmoth. Londres: Loeb Classical Library, 1931.

PLÍNIO, O VELHO. **História Natural**. Seleção e tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Disponível em: < <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%202%20-%20artigo%2023.pdf> > Acesso em: 15 de janeiro de 2014.

_____. **Storia Delle Arti Antiche**. Trad. Silvio Ferri. Milão: BUR Classici Greci e Latini, 2000.

PTOLOMEU. **Ptolemy's Theory of Visual Perception: An English Translation of The "Optics" with Introduction and Commentary**. Trad. Mark Smith. In: Transactions of the American Philosophical Society, vol 86, n°2, 1996. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/3231951> > Acesso em: 03 de janeiro de 2013.

QUINTILIANO, **Institutio Oratoria**. Edizione con testo a fronte a cura di Adriano Pennacini. Turim: Einaudi, 2v, 2001.

_____. **Institutio Oratória**. Trad. H.E. Butler. Londres: Harvard University Press, 1920.

REZENDE, Antônio Martinez. **Rompendo o silêncio: A construção do discurso oratório em Quintiliano**. Tese (Doutorado em Linguística) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: < <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ALDR-7U8PNU/1432d.pdf?sequence=1> > Acesso em: 20 de janeiro 2014.

ROMANELLI, Sérgio (org.). **Antologia Bilingue: Clássicos da Língua Italiana**. Florianópolis: PGET/UFSC, 2012. Disponível em: < http://www.pget.ufsc.br/BibliotecaDigital/Sergio_Romanelli_-_Antologia_Bilingue_-_Classicos_da_Lingua_Italiana.pdf > Acesso em: 17 de março de 2014.

ROSAND, David. **Ekphrasis and Generation of Images**. In: **Arion**. Série 3, V.1, N°1, pp.61-105, 1990. disponível em < <http://www.jstor.org/stable/20163446> >. Acesso em: 23 de abril de 2010.

VARRÃO. **On The Latin Language**. Cambridge: Harvard University Press, 1977.

VASCONCELOS, Beatriz Avila. **Ciência do Dizer Bem: A concepção de retórica de Quintiliano em Institutio Oratória, II, 11-21**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

VESCOVINI, Graziella Frederici. **Studi sulla prospettiva medievale**. Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia. Turin, 1965.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Trad. de Odorico Mendes. Disponível em: < <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/eneida.html> > Acesso em: 15 de janeiro de 2014

VITRÚVIO. **Tratado De Arquitetura** Trad. Justino Maciel, Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2007.

SALLUM, Jorge Luiz Fatur. **Sobre sofística e filosofia no platônico Siriano Filoxeno, "o isocrático"**. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-11062013-131224/>>. Acesso em: 07 de abril de 2014

SCATOLIN, Adriano. **A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23**. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-19022010-165443/>>. Acesso em: 10 de maio de 2012

SÊNECA, Lúcio Aneu. **Moral essays. V.3 De Beneficiis**. Trad. John W. Basore. Londres: Loeb Classical Library, 1935.

TEOFRASTO. **Theophrastus and the Greek physiological psychology before Aristotle**. Trad. George Stratton. 1917. Disponível em: < <https://archive.org/details/theophrastusgree00stra> > Acesso em: 16 de abril de 2014.

TOSSATO, Claudemir Roque. A função do olho humano na óptica do final do século XVI. **Sci. stud.**, São Paulo, v. 3, n. 3, Set. 2005. Disponível em: < <http://ref.scielo.org/9vbkk9>>. Acesso em: 27 de Agosto de 2013.

WOODCOCK, E.C. **A New Latin Syntax**. London: Methuen, 1964.

WRIGHT, Edward. **Alberti's De Pictura: Its Literary Structure and Purpose**. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, vol. 47, p.52-71, 1984. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/751438> > Acesso em: 23 março de 2010.

Dicionários consultados:

CAPPELLI, Adriano. **Dizionario delle abbreviazioni latine ed italiane**. Milão: 1912. disponível em: < <http://www.hist.msu.ru/Departments/Medieval/Cappelli/#Introduction> > Acesso em: 21 de março de 2013.

ERNOULT & MEILLET. **Dictionnaire Etymologique de La Langue Latine**. Paris: Librairie Klincksieck, 1951.

FARIA, Ernesto. **Dicionário Escolar latino-português**. Rio de Janeiro: MEC, 1955.

FORCELLINI, Aegidio. **Lexicon Totius Latinitatis**. 4ªed. 1864-1926. Disponível em: < <https://archive.org/details/LexiconTotiusLatinitatisAegidioForcelliniLucubratum.Vol.1.A-c.Ed> > Acesso em: 28 de abril de 2014.

LEWIS & SHORT. **A Latin dictionary**. Disponível para busca em: < <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/search> > Acesso em: 27 de janeiro de 2014.

SARAIVA, F. R. dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2000.

Thesaurus Linguae Latinae. Lipsiae: 1900-

VENERONI, Giovanni. **Dictionnaire italien et François**. Paris, 1695. Disponível em: < <http://books.google.com.br/books?id=ltFFAAAcAAJ&hl=pt> > Acesso em: 05 de fevereiro de 2014

VENUTI, Filippo. **Dittionario Volgare & Latino** : Nel quale si contiene, come I vocaboli Italiani si possono dire & esprimere Latinamente. Roma, 1576. Disponível em: < <http://books.google.com.br/books?id=Or5uquSVKmYC&> >. Acesso em: 05 de fevereiro de 2014.

ZINGARELLI, Nicolla. **Lo Zingarelli 2008**: Vocabolario della lingua italiana. Ed. Zanichelli. Edição para computador.

Ilustrações



Ilustração 1

Possível auto-retrato de Alberti
Medalha de Bronze, c. 1435

Fonte:
<http://www.wga.hu/html/a/alberti/selfport.html>



Ilustração 2

Medalha de João Francisco Gonzaga
Medalha de Bronze, Pisanello, c.1445.

Fonte: http://www.wga.hu/html_m/p/pisanell/2medals/gonzaga1.html



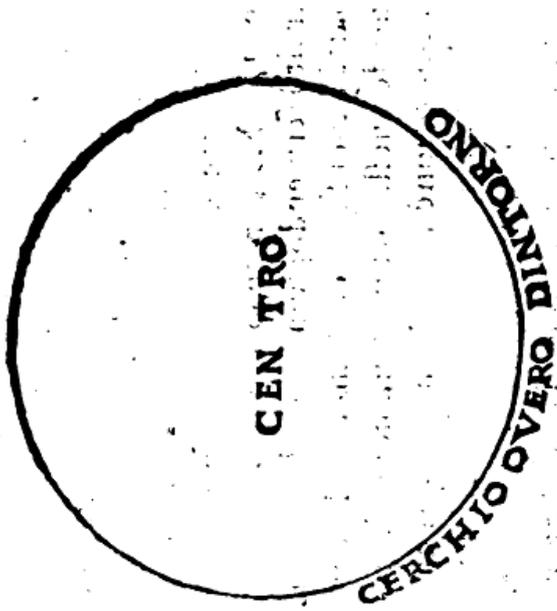


Ilustração 3

Imagem presente no §2 na passagem sobre o círculo

Legenda: Círculo ou entorno

Imagem dos *Opusculi Morali* de Cosimo Bártoli de 1568, p.308

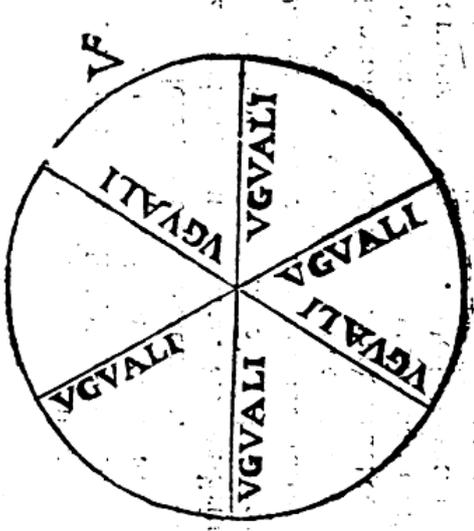


Ilustração 4

Todos as linhas feitas a partir do centro são iguais umas as outras.

Legenda: Iguais

Imagem dos *Opusculi Morali* de Cosimo Bártoli de 1568, 308



Ilustração 5

Legenda: Diâmetro ou linha cêntrica.
Imagem dos *Opusculi Morali* de Cosimo Bártoli de 1568, 309

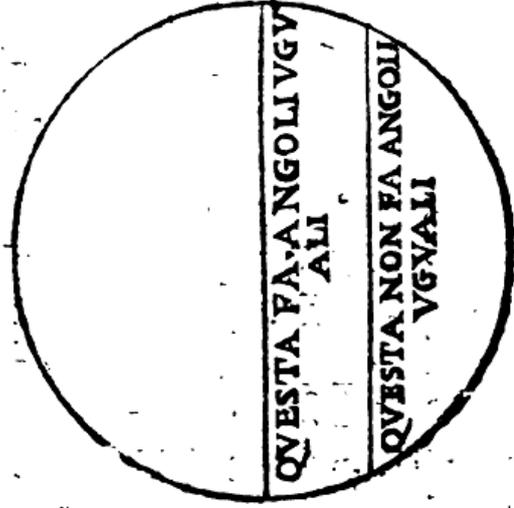
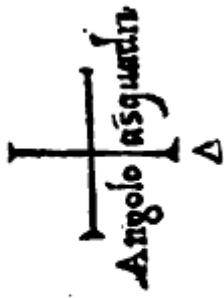


Ilustração 6

Legenda: (Diâmetro) Esta faz ângulos iguais.
(Outra linha) esta não faz ângulos iguais.
Imagem dos *Opusculi Morali* de Cosimo Bártoli de 1568, 309

Angolo Δ 

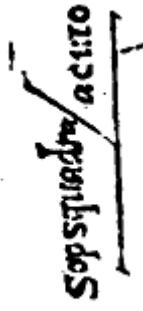
Sopraquadrato 

Ilustração 7

Legenda: Ângulo reto.

obtusos / agudo

Imagem dos *Opusculi Morali* de Cosimo Bártoli de 1568, 310

Superficie plana

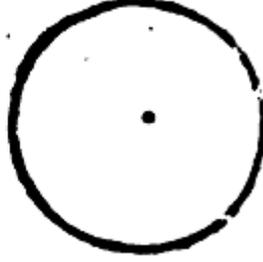


Ilustração 8

Legenda: Superfície plana. (Supõe-se que as outras são a esférica, a côncava e a composta)

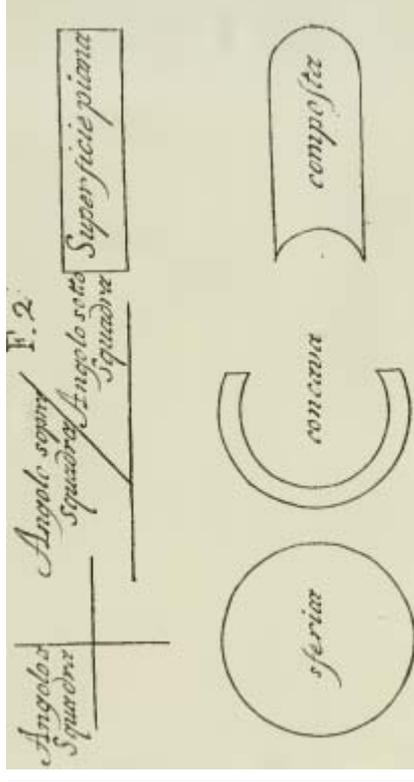


Ilustração 9

Releitura da imagem feita na edição do *Da Pintura* de Giusti Ferrario de 1804, p. 140.

Ilustração 10
Interpretação de Sinigalli das superfícies
compostas. Ilustração 14, p. 124

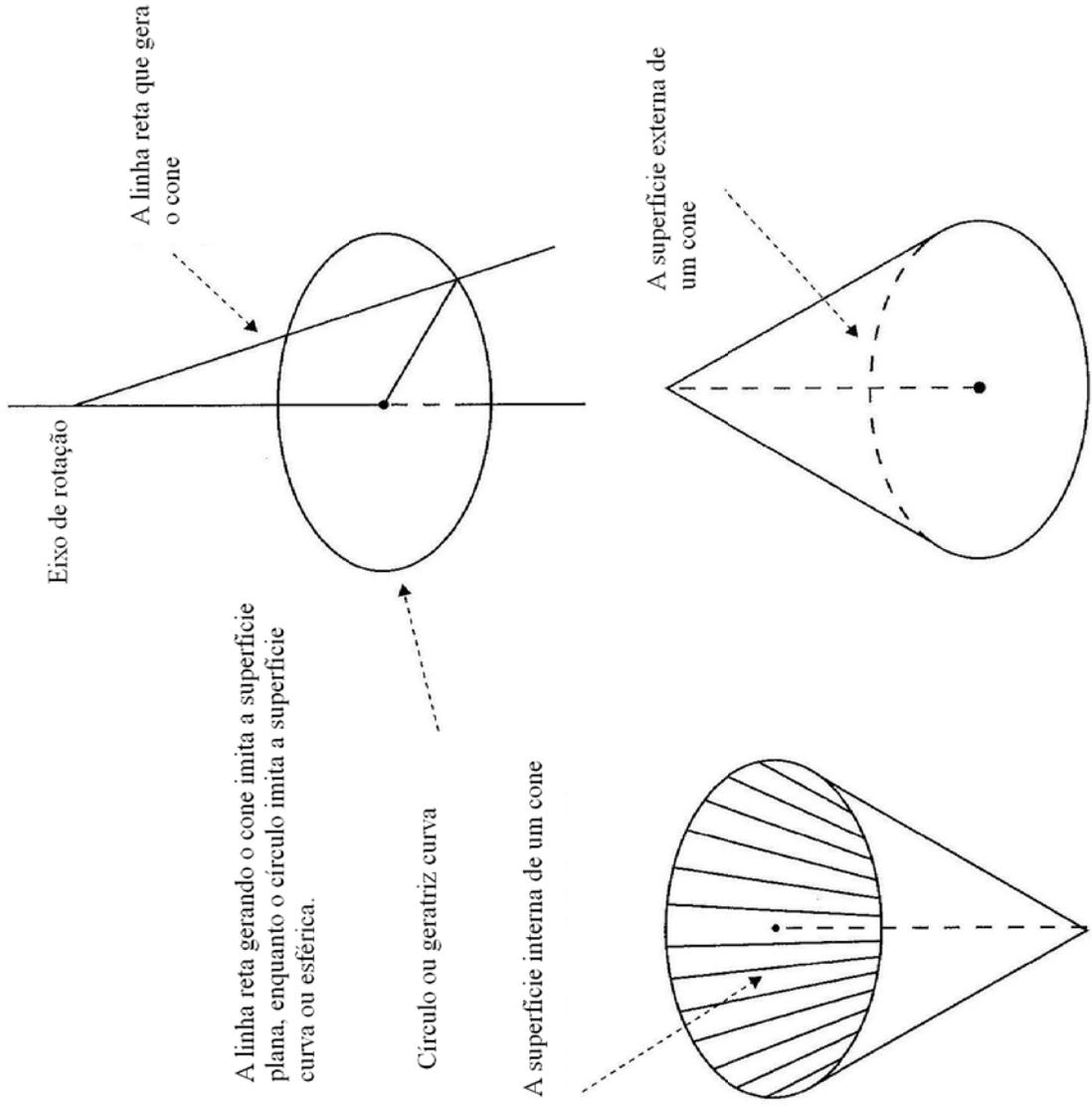
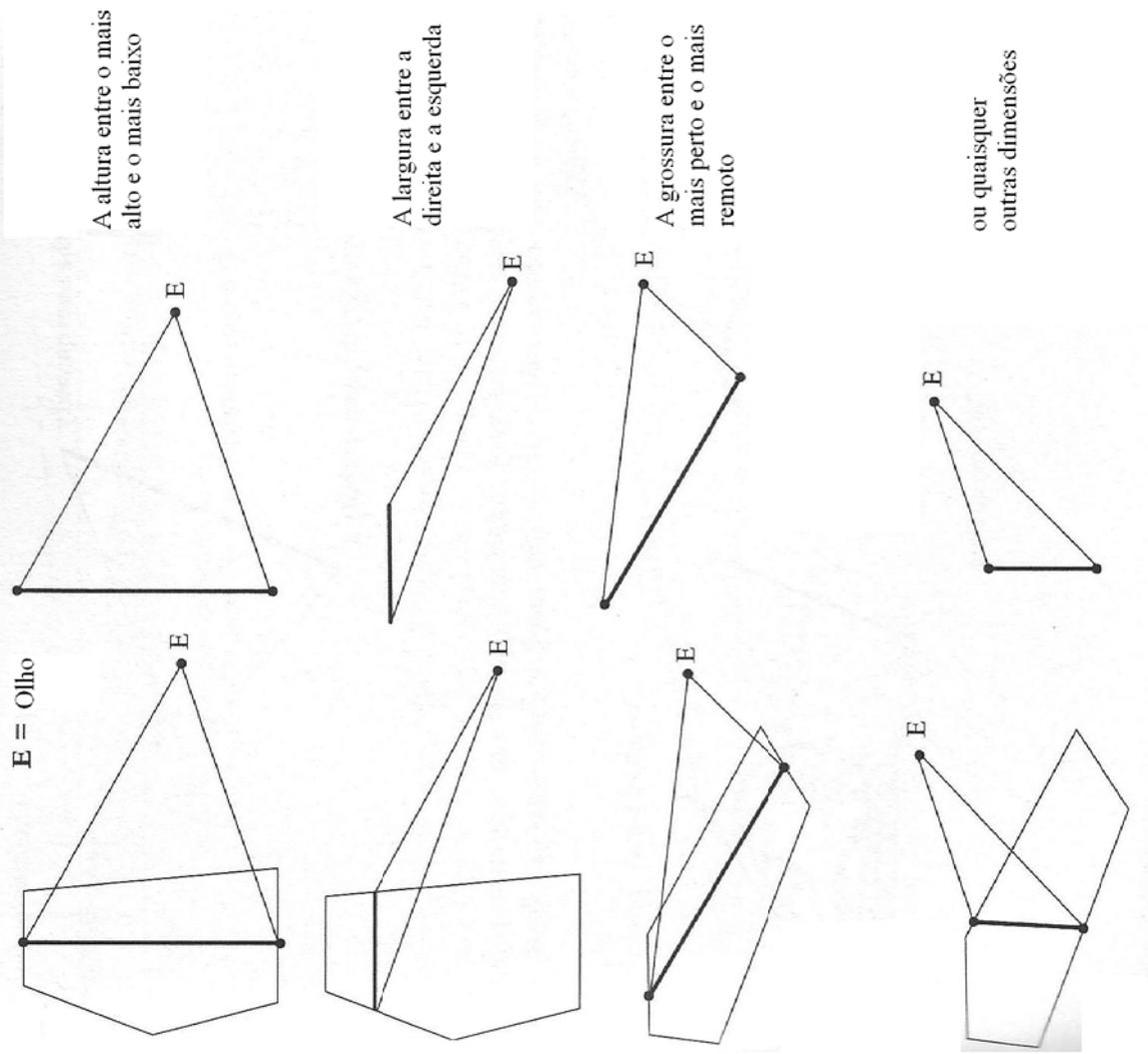


Ilustração 11

Ilustração de Sinigalli sobre os triângulos que o olho faz para medir as grandezas vistas com os raios extremos. Ilustração 22, p. 131.



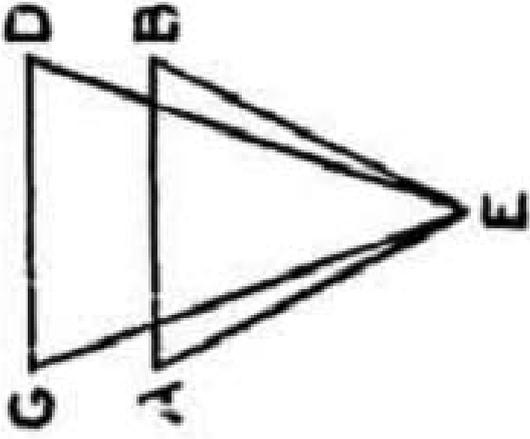


Ilustração 12

Ilustração da proposição 5 da *Ótica* de Euclides. GD e AB são iguais, mas AB parece maior, pois o ângulo $\angle AEB$ é maior que $\angle GED$

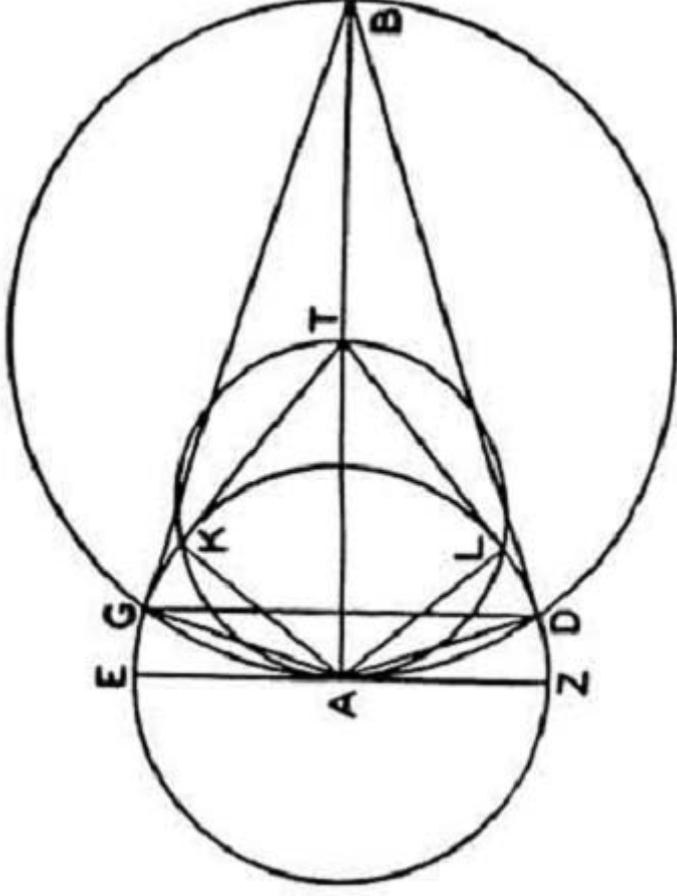


Ilustração 13

Ilustração da proposição 24 da *Ótica* Euclides. Se o olho estiver em B, a parte vista da esfera com centro em A será o segmento de arco GD. Se o olho estiver em T, a parte vista da mesma esfera será o segmento de arco KL, que é menor, mas parece maior, porque o ângulo $\angle KTL$ é maior que o $\angle GBD$.

Ilustração 14

Ilustração de uma pirâmide presente na *editio princeps* dos *Elementos* de Euclides com o texto de Campano de Novara. Note-se que a pirâmide é feita com a base em um pentágono. Elementos, XI, 21, p. 199.

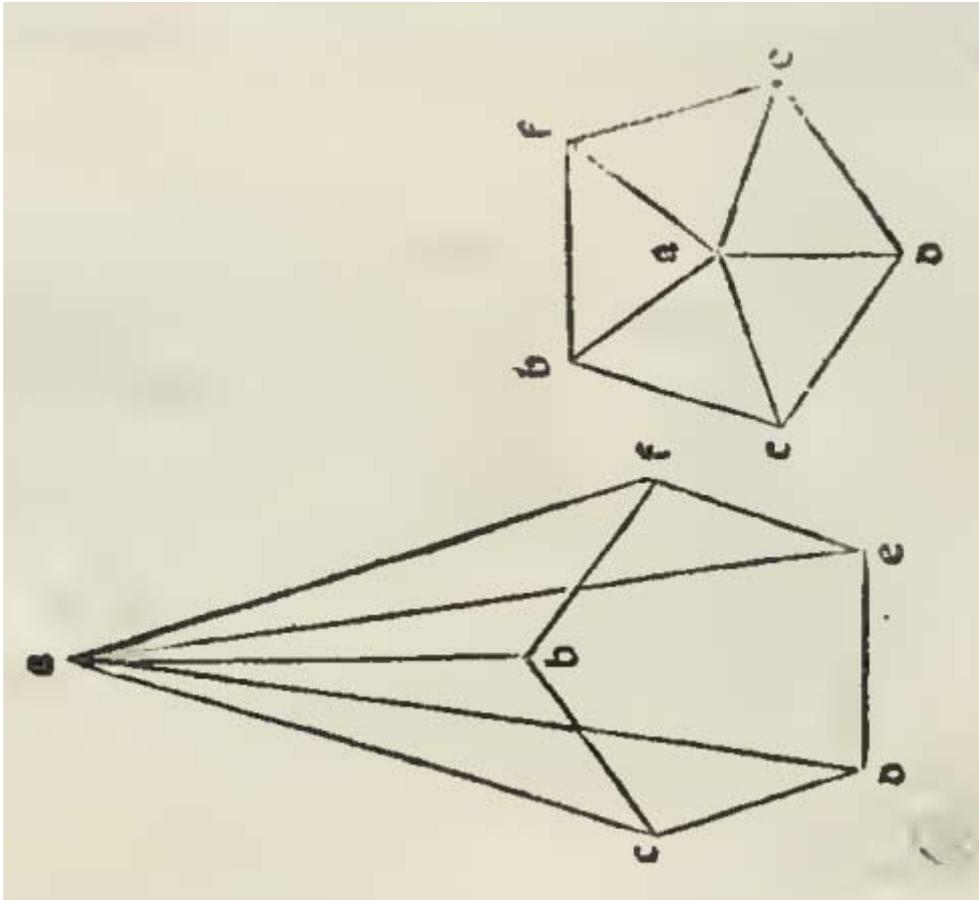




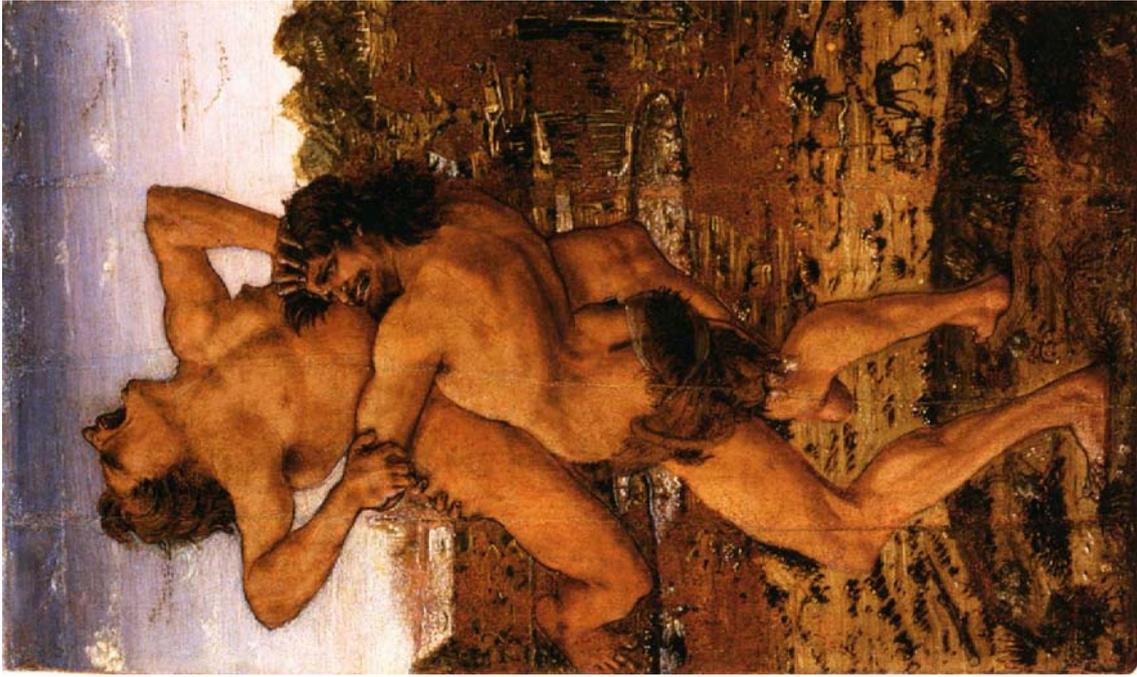
Ilustração 15

Città ideale, têmpera sobre painel, c. 1470. Fonte: http://it.wikipedia.org/wiki/File:Piero_della_Francesca_Ideal_City.jpg
Não se sabe a autoria dessa pintura. Atribui-se a Piero della Francesca, Luciano Laurana, o jovem Botticelli e outros. Alguns historiadores, como Gabrielle Morelli, atribuem parte da autoria dessa pintura a Leon Battista Alberti.

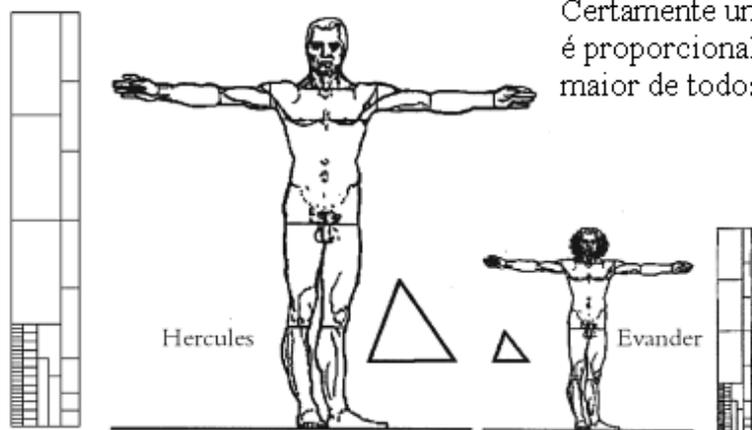
Ilustração 16

Hércules e Anteu, Antonio Pollaiuolo, têmpera sobre madeira, 1478

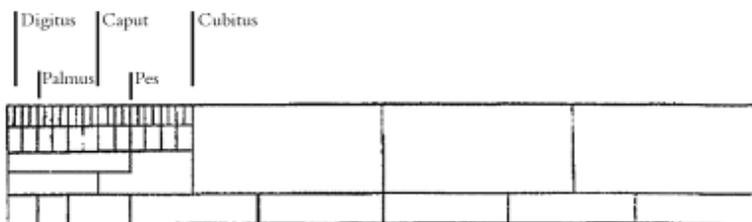
Fonte: http://vcrfl.files.wordpress.com/2012/01/antonio_del_pollaiuolo_-_hercules_and_antaeus_-_wga18030.jpg



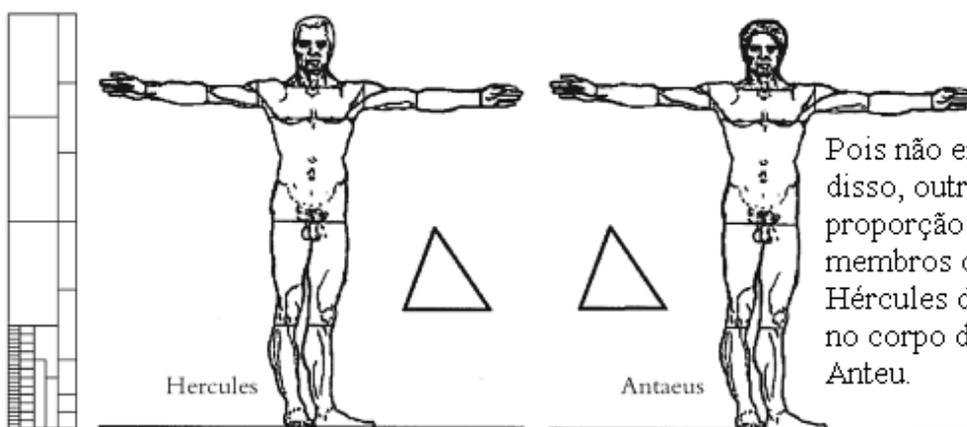
E para que isto seja entendido com mais clareza, usaremos certa semelhança. Certamente um homem muito pequeno é proporcional em côvados (cubitus) ao maior de todos os homens.



O Côvado em Vitruvius



Homo = 96 digiti 1/1
 Cubitus = 24 digiti 1/4
 Pes = 16 digiti 1/6
 Caput = 12 digiti 1/8
 Palmus = 4 digiti 1/24



Pois não era, além disso, outra a proporção nos membros de Hércules da que fora no corpo do gigante Anteu.

Ilustração 17

Desenho de Sinisgalli sobre as proporções. Cf. Sinisgalli, p. 157

Ilustração 18

Anunciação da morte da
virgem, Duccio di
Buoninsegna, têmpera sobre
madeira, 1308-11

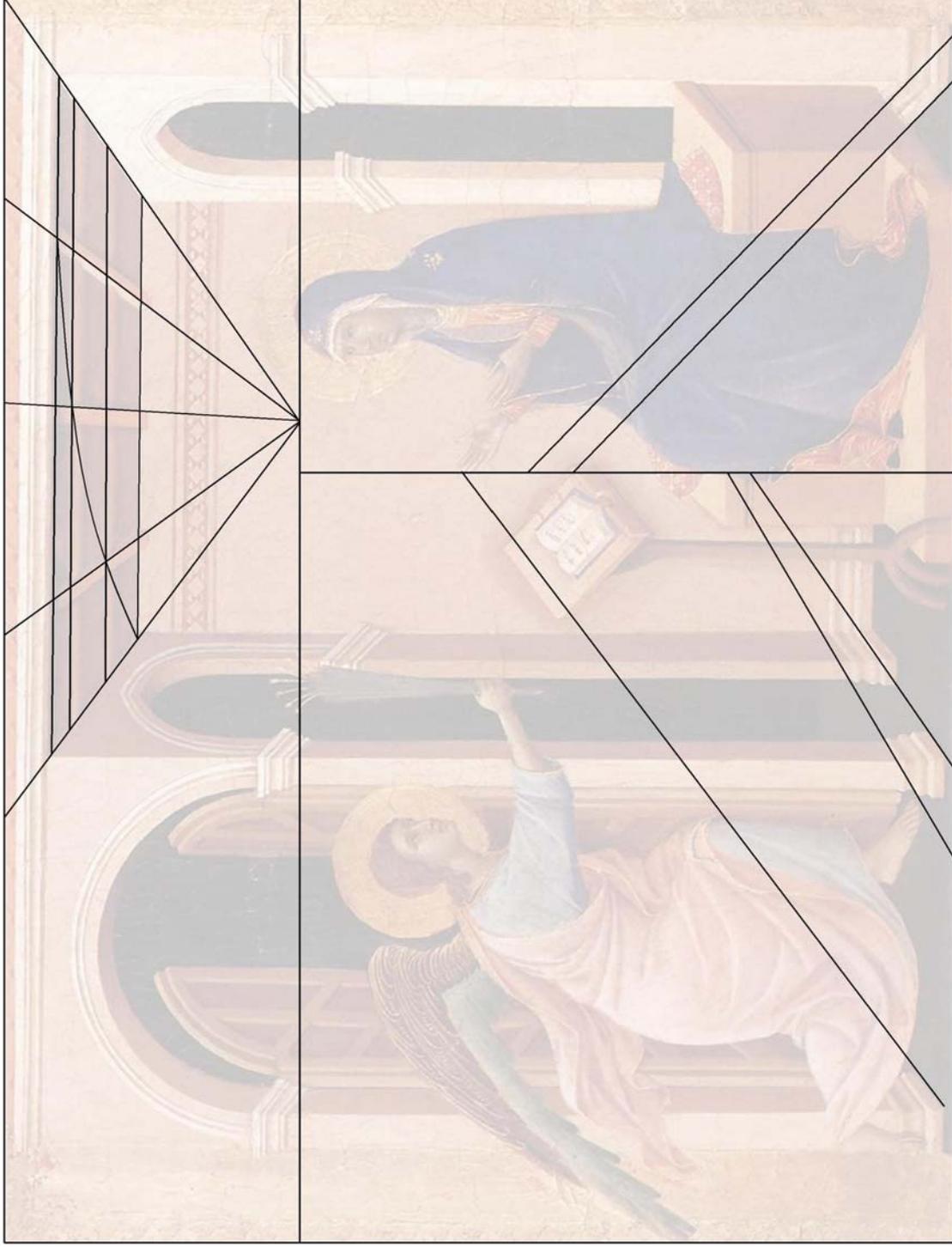
Fonte:

http://www.wga.hu/html/d/duccio/maesta/crown_f/cro_f_al.html



Ilustração 19

Projeção reconstituída da pintura de Duccio. As ortogonais do teto seguem para um ponto de fuga. As ortogonais das demais arquiteturas recaem em um eixo de projeção. Interessante notar que, ao contrário da construção albertiana, as distâncias aumentam com o aprofundamento.



Informações da Ilustração 20:

Anunciação, Ambrogio Lorenzetti, têmpera sobre madeira, 1344

Fonte: <http://www.wga.hu/html/l/lorenzet/ambrogio/9annunci.html>

Na Ilustração 21, reconstituiu-se a divisão do pavimento feita por Lorenzetti. Segundo a censura de Alberti, Lorenzetti ‘errou’ pois fez a linha de horizonte ao acaso, em vez de na altura das figuras pintadas. Além disso, as transversais seguem uma razão de $\frac{2}{3}$, conforme esquema de Ana Dionísio na ilustração 22.

Interessante notar que tanto em Duccio como em Lorenzetti, o traçado das “diagonais” do pavimento forma uma curva.

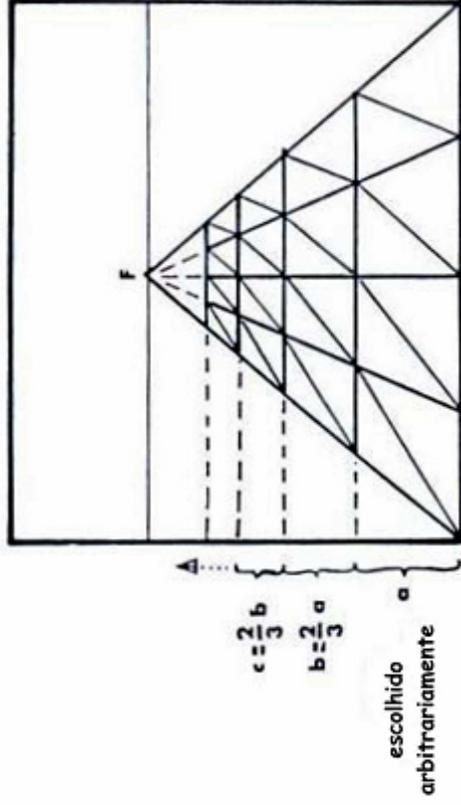


Ilustração 22

Esquema da projeção na pintura de Lorenzetti, segundo Ana Dionísio.

Fonte: Ana Dionísio, *A matemática no primeiro livro Della Pittura*, p.26
Fig. 15.

Ilustrações 23

Flagelação, Jacopo Bellini, ponta de chumbo em pergaminho, c.1450.

Fonte: http://www.wga.hu/html/b/bellini/jacopo/z_flagei.html

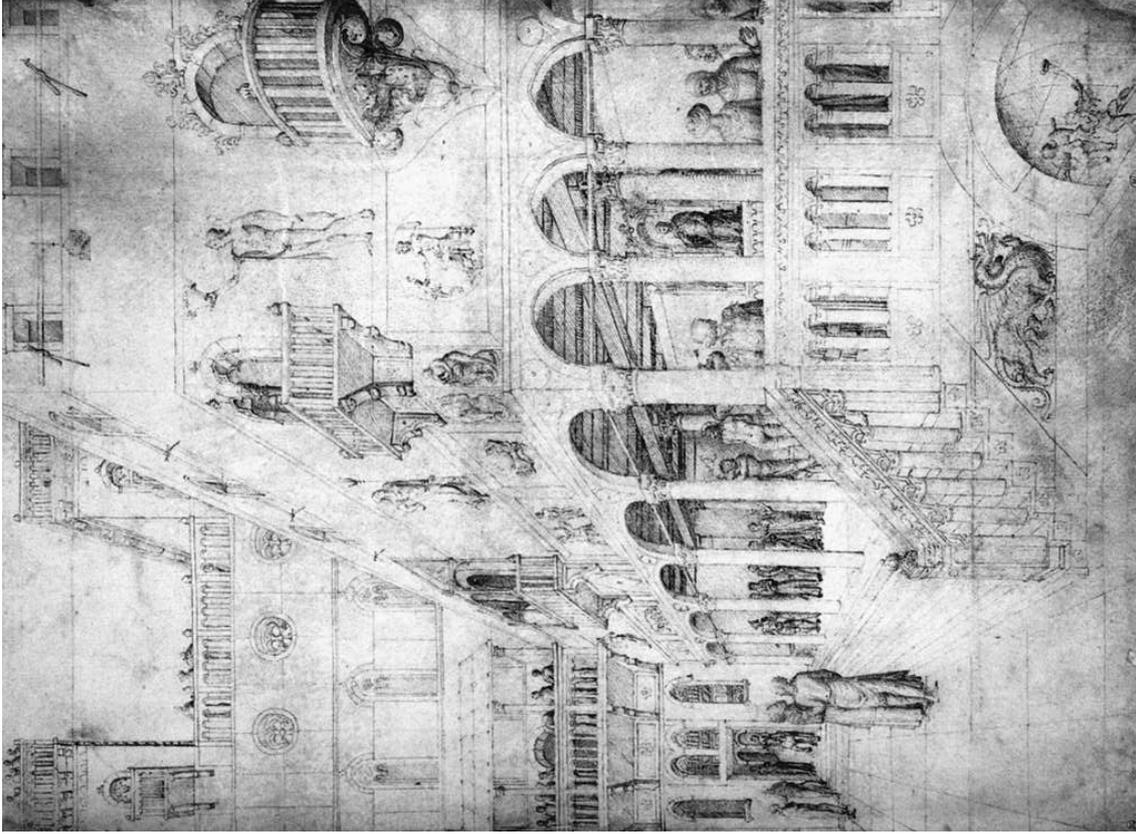


Ilustração 24

Reconstituição da perspectiva. Todas as linhas convergem para um único ponto, situado em uma porta. As figuras mais ao fundo são proporcionalmente menores às da frente exatamente de acordo com a regra de Alberti, pois os pés de umas correspondem às cinturas das outras. Embora a diagonal do pavimento seja quase perfeita, ela não é feita com um ponto de distância do horizonte, como prescreve Alberti. As diagonais se encontram muito acima do horizonte, na linha tracejada.

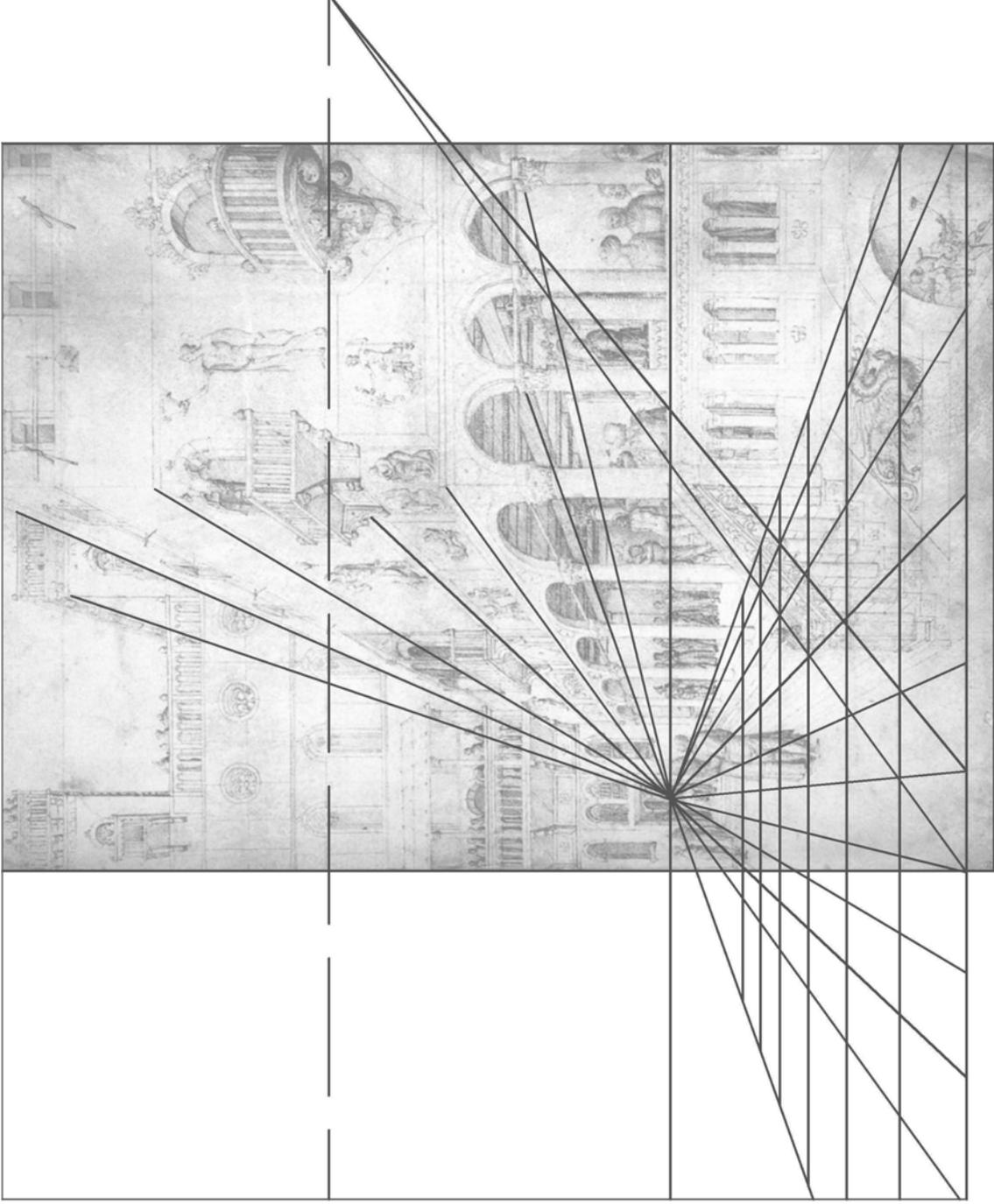




Ilustração 25

Altar de São Marco, Fra Angelico, têmpera sobre madeira, 1438-1440.

Fonte:

http://www.wga.hu/html/a/angelico/07/altar_sm.html

Na Ilustração 26 há a reconstituição da projeção em perspectiva, notando-se que Fra Angelico usa um método semelhante ao proposto por Alberti.

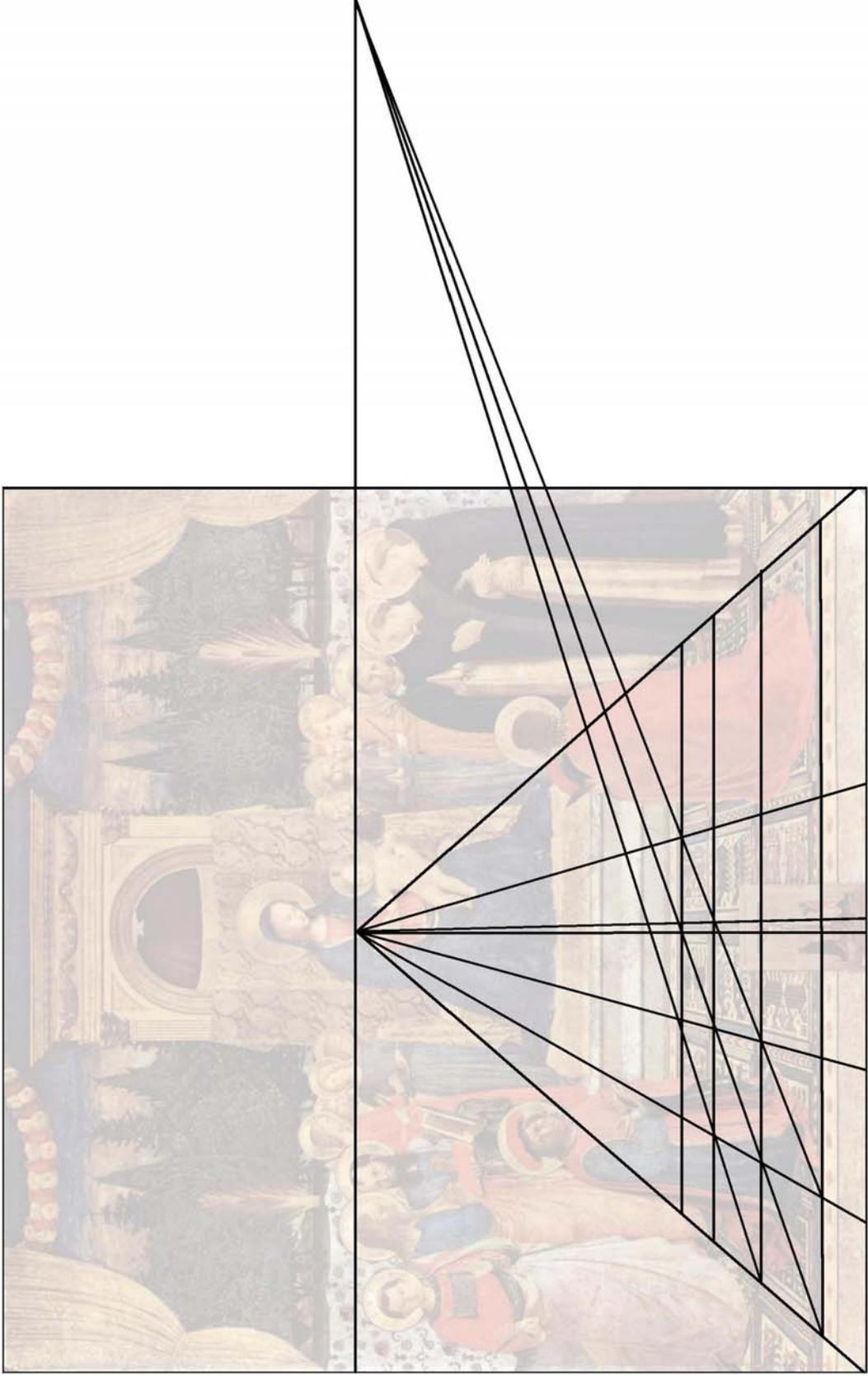


Ilustração 26

Ilustração 27

Salão das Máscaras,
Casa de Augusto, I.d.C.

Fonte:

http://www.skenographia.cch.kcl.ac.uk/aug_rm_5/analysis.html



Ilustração 28

Reconstituição da perspectiva.

A maioria das linhas converge para um ponto de fuga, mas há linhas (as tracejadas) que convergem para um eixo. Ao se estender as linhas, consegue-se desenhar o teto em perspectiva. É possível traçar as diagonais que obedecem, em parte, aos critérios de Alberti. Elas cruzam o 'pavimento' em diagonal, mas elas não se encontram na mesma distância. Por isso, essas diagonais parecem mais um fruto do acaso do que um método de projeção das transversais.

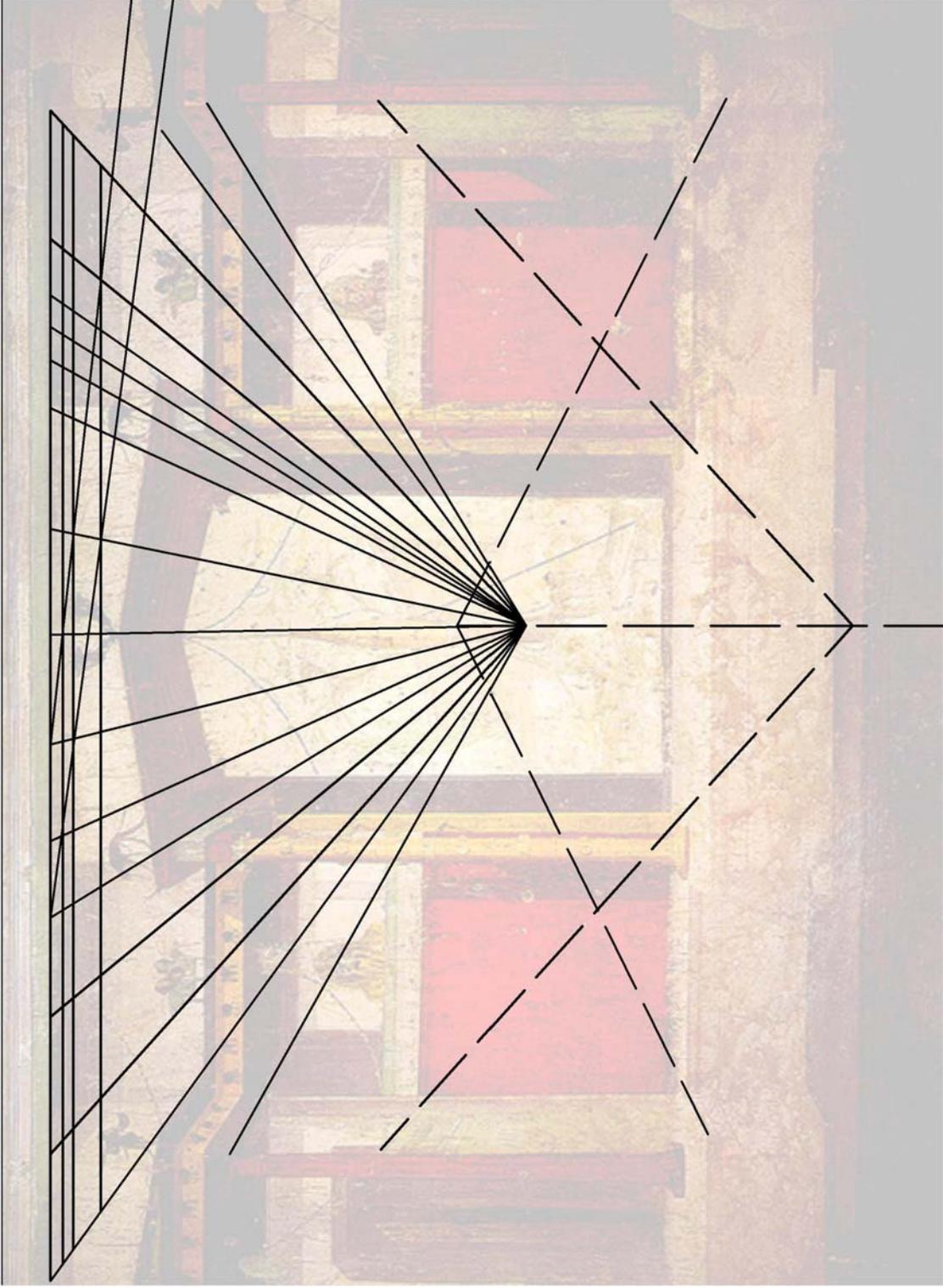


Ilustração 29

Salão das pinturas em perspectiva, Casa de Augusto,
I.d.C.

Fonte:

http://www.skenographia.cch.kcl.ac.uk/aug_rm_11/analysis.html



Ilustração 30

Reconstituição da perspectiva.

A maioria das linhas da arquitetura converge para um ponto. As linhas tracejadas convergem em um eixo.

