

Comunicações

Silvestro Ganassi e o conceito de *ut pictura musica* na primeira metade do século XVI

Giulia da Rocha Tettamanti
Instituto de Artes - UNICAMP

Resumo

Retomada da retórica antiga, a comparação, conhecida no renascimento como *paragone*, tornou-se no século XVI um exercício muito praticado entre os artífices e literatos. No campo das artes, constituiu uma importante ferramenta de valorização sócio-cultural e inclusão dentro do rol das disciplinas liberais. A mais importante dessas comparações, conhecida como *ut pictura poesis*, apareceu pela primeira vez na *Ars Poetica* de Horácio e tinha como objetivo analisar qual arte era mais adequada para a imitação da natureza: a pintura ou a poesia, isto é, uma comparação direta entre as artes da visão e da audição. Como variação desta, o conceito de *ut pictura musica* surge nos escritos de Leonardo da Vinci e em autores teóricos venezianos como Paolo Pino e Ludovico Dolce. Sabe-se também que muitos pintores venezianos desta época como Sebastiano dal Piombo, Bronzino e Pordonone foram considerados e descritos por Vasari como pintores que também foram bons músicos. Por outro lado, Silvestro Ganassi (1492-c.1557), músico da Ilustríssima Senhoria de Veneza, conhecido por seus fundamentais métodos de flauta doce e viola da gamba, declara-se estudioso da pintura no frontispício da *Lettere Seconda* (1543), sendo posteriormente citado como *auctoritas* pelos tratadistas venezianos acima citados. A relação de Ganassi com a pintura é incerta, mas é provável que o autor tenha imprimido por conta própria todas as suas obras, como indica o cólofon das mesmas, o que nos leva a crer que todas as xilogravuras ali contidas também sejam de sua autoria. Esta comunicação tem como objetivo mostrar brevemente a obra do autor e sua conexão com as duas artes, elucidando a sua importância para a construção dos conceitos acima mencionados no ambiente veneziano do século XVI.

Introdução

A partir dos anos de 1530, a cidade de Veneza acolheu um grande número de intelectuais e artistas exilados pelo saque de Roma, em 1527, e pelo fim da república em Florença, em 1532. Diante disso, o doge Andrea Gritti, no governo veneziano desde 1523, soube aproveitar o rico material humano e as novas tendências científicas advindas da incorporação do repertório clássico nos diversos setores da sociedade para a implementação de uma política de renovação que culminou com a elaboração de um dos maiores planos de reestruturação da cidade, numa tentativa de reerguer o esplendor da *Serenissima Repubblica*, após as derrotas e a perda de grande parte do território nas guerras contra a Liga de Cambrai no princípio do século XVI.¹ A *Renovatio Urbis* tinha como lema demonstrar a grandeza e a imortalidade da república através da exaltação do mito de Veneza, isto é, a celebração da paz interna e da perenidade resultantes de uma singular harmonia presente na cidade e inerente à sua forma única de governo. A música, como sinônimo de harmonia, teve papel simbólico fundamental na construção da ideologia grittiana, sendo muitas vezes utilizada como eficiente meio de propaganda da *Renovatio*.²

Neste contexto, Silvestro Ganassi (1492-c.1557), músico da Ilustríssima Senhoria de Veneza desde 1517, dedica ao doge Gritti a sua *Opera Intitulada Fontegara, a qual ensina a tocar flauta com toda a arte oportuna a esse instrumento, e também o diminuir, o qual será útil a todo instrumento de sopro e de cordas, e ainda a quem se deleita com o canto* (Veneza, 1535).³ Além de ser o primeiro tratado sobre um único instrumento,⁴ a *Fontegara* é o primeiro tratado a codificar a prática da diminuição, uma forma de ornamentação improvisada que consiste na subdivisão das figuras

¹ Cf. TAFURI (1984, p. 26-27).

² Para maiores detalhes, cf. ROSAND (1984, p. 167-186) e TETTAMANTI (2010, p. 30-57).

³ *Opera Intitulata Fontegara, la quale insegna a sonare di flauto chon tutta l'arte opportuna a esso istrumento massime il diminuire il quale sarà utile ad ogni istrumento di fiato et chorde: et ancora a chi si dileta di canto, composta per Sylvestro Ganassi dal Fontego sonator delia Illma. Sa. D. V.* (GANASSI, 1535). Para a tradução em português da obra: TETTAMANTI (2010, p. 75-116).

⁴ Até então, os tratados instrumentais continham explicações breves, com tabelas de dedilhados, de todos os instrumentos divididos em famílias como o *Musica getuscht aus gesogen* de Sebastian Virdung (Basel, 1511) e o *Musica instrumentalis deudch* de Martin Agricola (Wittenberg, 1528) ou então eram manuscritos muito breves como o *Introductio Gescriben uf Pffifen* (Basel, 1510).

brancas de uma peça polifônica em figuras de menor valor, criando notas de passagem para florir o contraponto. A *Fontegara* impressiona também pelo grau de detalhamento das informações técnicas, por tratar de aspectos refinados, nunca antes abordados, do ato de tocar, assim como a inserção de diversos conceitos próprios da política empregada por Gritti nos anos da *Renovatio*, tornando a obra em um exitoso meio de propaganda da excelência dos músicos residentes na cidade.

Depois da morte do doge em 1538, Ganassi publicou mais dois tratados, que na realidade são dois volumes de uma mesma obra, *Regra Rubertina, regra que ensina o tocar de viola de arco trastejada* (Veneza, 1542)⁵ e *Lição Segunda, também da prática de tocar o violone de arco com trastes* (Veneza, 1543).⁶ As obras são dedicadas a dois gentis-homens florentinos, os primos Ruberto Strozzi e Neri Capponi, que se fixaram em Veneza a partir de 1538, assim como muitos homens da alta aristocracia florentina, os *fuorusciti*, exilados após o fim da república. Strozzi e Capponi foram grandes mecenas musicais nas décadas de 1530 e 1540 e principais responsáveis pela consolidação do madrigal da primeira metade do século XVI. Em sua residência, Neri Capponi, mantinha uma academia literária onde se realizavam concertos regulares, com obras de alto nível, compostas exclusivamente para a ocasião e executadas por um corpo de cantores e instrumentistas profissionais, a maioria deles da capela ducal de São Marcos.⁷ Também da capela ducal era o diretor musical dessas reuniões, o compositor e mestre de capela Adrian Willaert, que antes de ser contratado pela *Serenissima* em 1527, a pedido exclusivo do doge Andrea Gritti, já trabalhava para Capponi. Segundo Feldman (1995, p. 25), as obras do famoso livro de madrigais e motetos de Willaert, *Musica Nova* (Veneza, 1559), no qual seu estilo de composição, conhecido pela habilidade de animar a música de acordo com as palavras (PALISCA, 2006, p. 179), mostra-se consolidado, fazem parte do repertório encomendado por Capponi para seus concertos privados durante os anos de 1530 e 1540, tendo sido somente publicadas posteriormente devido ao apego que o mecenas tinha pela exclusividade do material composto sob sua encomenda.

⁵ *Regola Rubertina: Regola che insegna sonar de viola d'archo tastada.* (GANASSI, 1542).

⁶ *Letitione Seconda pur della pratica di sonare il violone d arco da tasti.* (GANASSI, 1543).

⁷ Cf. FELDMAN (1995, p. 37).

No prefácio da *Letzione Seconda*, Ganassi (1543, p. 2), intitulando-se servo de Capponi, oferece a obra ao mecenas esperando sua aprovação e também aquela do *sacro e divino collegio [...] Adriano*, ou seja, o diretor de sua capela privada. É provável que Ganassi fizesse parte do corpo musical dos concertos da academia ou tivesse um papel importante no círculo Strozzi-Capponi como professor de viola da gamba,⁸ assim como também é provável que o músico circulasse em outras academias venezianas de letras e artes, como podemos notar pela singela autodenominação de *desideroso nella pictura*, estudioso da pintura, que aparece no frontispício da *Letzione Seconda* e a citação de seu nome em dois tratados venezianos desta arte, publicados em 1548, *Dialogo di pittura* de Paolo Pino, e em 1557, *Dialogo della Pittura Intitolato L' Aretino* de Ludovico Dolce.⁹

Silvestro Ganassi e a pintura

No frontispício da *Fontegara*, publicada em 1535, Ganassi se autodenomina “tocador da Ilustríssima Senhoria de Veneza” (fig. 1), oito anos mais tarde, na *Letzione Seconda* (1543), para nossa surpresa, o autor não mais se autodenomina “tocador”, mas sim *desideroso nella pictura* (fig. 2). Segundo o dicionário da *Accademia della Crusca* (1623, p. 494), o termo *desideroso* significa “aquele que deseja; do latim, cúpido, ávido”. Ao nosso ver, o termo indica que o autor, no auge de seus 51 anos de idade, considerava-se tomado por um intenso desejo de conhecer e/ou praticar a arte da pintura, talvez um diletante, ou, como nos sugere Lasocki (2004, p. 23), um estudioso das artes visuais.



Figura 1: GANASSI, Silvestro. *Opera Intitulata Fontegara*, 1535, frontispício.

⁸ No prefácio da *Regola Rubertina*, Ganassi afirma que Ruberto Strozzi foi seu discípulo (GANASSI, 1542, p. 1).

⁹ Ludovico Dolce era conhecido membro da academia veneziana de Domenico Venier (FELDMAN, 1995, p. 86).

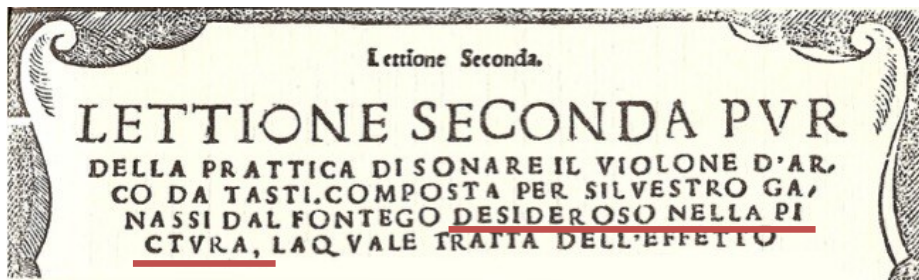


Figura 2: GANASSI, Silvestro. *Lettione Seconda*, 1543, frontispício.

No entanto, entre os seus contemporâneos, Ganassi parece ter sido muito admirado como pintor, os quais sugerem um nível de excelência que vai além daquele de um simples amador. Este parecer nos é dado principalmente pela citação de seu nome, como foi mencionado na introdução, em duas importantíssimas obras da pintura veneziana: *Diálogo sobre a Pintura* (PINO, 1548) e *Diálogo sobre a Pintura intitulado O Aretino* (DOLCE, 1557).

O tratado de Paolo Pino é considerado o primeiro registro historiográfico da arte veneziana do período, seguido pelo *Della Nobilissima Pittura* de Michelangelo Biondo (1549) e pelo *Diálogo* de Ludovico Dolce (VENTURA, 2002, p. 9). O texto consiste em um diálogo entre um pintor veneziano, Lauro, e um pintor estrangeiro, de origem toscana, chamado Fábio. O diálogo acontece durante um sarau, na presença de belas damas, no qual Fábio tem a incumbência de discorrer o conteúdo do tratado, enquanto Lauro, como discípulo, ouve atentamente e concorda. Segundo Ventura (2002, p. 13), Pino utiliza-se da figura retórica da *ironia* ao colocar nas mãos de Fabio, e não de Lauro, o pintor veneziano, a tarefa de exprimir sua opinião sobre a arte veneziana.

Na última parte do discurso de Pino, a respeito do pintor perfeito, aparece nosso Silvestro Ganassi, ou Silvestro dal Fondaco, como geralmente é citado nos documentos da época. Um pouco antes, no texto, Fábio alerta o amigo em relação aos danos provocados pelo excesso de diligência por parte do pintor, desejando que o pintor perfeito:

divirta-se do operar entretendo-se e restaurando-se com a doçura da poesia, ou então com a suavidade da música de voz e instrumentos diversos, ou com suas outras virtudes, das quais deve ser guarnecido todo verdadeiro pintor.

Lauro: Fazeis-me lembrar de Albrecht Dürer, alemão, o qual compôs uma obra em seu idioma que tratava também

de pintura, a qual mereceu ser dignamente escrita em latim. E de Leon Battista Alberti, florentino, muito erudito nas ciências, como é certificado pelas suas obras latinas nas quais ousou fundamentadamente no livro que faz de perspectiva, opor-se a Vitruviuso perspéctico. E de Pordonone, que foi bom músico, em muitas partes teve bom conhecimento de letras e manejava garbosamente mais espécies de armas. Frade Sebastiano dal Piombo como resultou excelente no alaude! Conheço vosso Bronzino que se deleita muito de letras, de poesia e de música. E Giorgio da Rizzo, jovem o qual, além de que promete ter raro êxito na arte é também virtuosíssimo e é aquele que, como verdadeiro filho da pintura, tem unido e recolhido em seu livro com dizer cândido, todas as vidas e obras dos mais esclarecidos pintores. **Quase me esquecia de Silvestro dal Fondaco, sobrinho da pintura por ser filho da música, irmã da nossa arte. Este tem um intelecto divino, todo elevado, toda virtude, e é bom pintor.** E não creio verdadeiramente que jamais existisse pintor totalmente privado de virtude, digo, além da pintura.

Fabio: Todos esses homens foram pintores íntegros. E porque a pintura não requer laboriosidade corporal, mas mantém o homem quieto e melancólico com as virtudes naturais fixadas na ideia, coisa útil será à conservação desse indivíduo exercitar-se em cavalgar, jogar péla, lutar, jogar esgrima, ou ao menos caminhar por um certo espaço, confabulando com algum amigo sobre coisas alegres, porque tal coisa torna a pessoa ágil, acomoda a digestão e destrói a melancolia e ainda purifica a virtude do homem (PINO, 1548, p. 81. Grifo nosso).

O autor, ao falar de Silvestro, cita a célebre frase de Leonardo da Vinci em seu texto conhecido como *Il paragone*: a música só pode ser chamada de irmã [caçula] da pintura, já que ela está submetida à audição, sentido inferior à visão (VINCI, apud LICHTENSTEIN, 2005, vol.7, p. 23). Tal afirmação faz parte de uma tópica recorrente do chamado paralelo entre as artes no Renascimento, através do qual a pintura, considerada até então como arte mecânica e não liberal, se coloca em uma posição privilegiada em relação à poesia e à música, disciplinas “sonoras”, mas tradicionalmente aceitas como artes liberais devido a forte ligação destas com as disciplinas do *Trivium*, no caso da poesia e do *Quadrivium*, no caso da música. Mesmo que a passagem privilegie a pintura, não deixa de considerar a música como arte liberal e por isso digna de se tornar irmã da pin-

tura. Assim, Silvestro dal Fondaco, teria sido próximo da pintura simplesmente pelo fato de conhecer intimamente a música, mas, não bastasse todos os elogios efetuados por Pino, este diz que Silvestro ainda era bom pintor. No mesmo parágrafo, Pino nos dá outros três exemplos de pintores que transitam entre as duas artes, Frade Sebastiano dal Piombo, Pordonone e Bronzino. Podemos confirmar a relação destes pintores com a música através da consulta de suas vidas vasarianas (VASARI, 1550).

No *Diálogo sobre a Pintura intitulado O Aretino; no qual se discorre sobre a dignidade dessa pintura, e de todas as partes necessárias que convém ao pintor perfeito, com exemplos de pintores antigos e modernos; e no final se faz menção das virtudes e das obras do divino Ticiano* de Ludovico Dolce,¹⁰ os interlocutores são, o poeta Pietro Aretino,¹¹ estabelecido em Veneza desde o saque de Roma, e o gramático toscano Giovan Francesco Fabrini,¹² também na cidade desde 1547. O *Diálogo*, publicado um ano após a morte de Aretino, é uma homenagem ao poeta, na qual o autor se torna porta-voz do conhecido antagonismo entre este e o pintor Michelangelo Buonarroti, na ocasião da execução do *Juízo Final* na Capela Sistina.¹³ Sendo assim, a obra tem como objetivo mostrar que Michelangelo foi um mestre bem menor que Rafael ou Ticiano, a grande glória da pintura veneziana da época (DOLCE apud LICHTENSTEIN, 2005, vol. 6, p. 56).

No diálogo, para convencer Fabrini de seus argumentos, Aretino diz ser necessário discursar um pouco sobre a importância da pintura, seu significado, suas partes e sobre o ofício do pintor (DOLCE, 1557, p. 146). Deste modo, ele

¹⁰ *Dialogo della Pittura Intitolato L' Aretino. Nel quale si ragione della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvengono. Con esempi di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa menzione delle virtù e delle opere del divin Tiziano* (DOLCE, 1557).

¹¹ Segundo Lichtenstein (2005, vol. 1, p. 30), Aretino foi o criador do que se poderia chamar de jornalismo panfletário, ele anuncia e comenta de maneira espirituosa e cáustica as notícias recentes da Europa, em cartas rápida e amplamente difundidas. Atribui a si mesmo o título de “secretário do universo” ou ainda de “flagelo dos príncipes”. [...] Censor da vida política, ele pretende desempenhar o mesmo papel no campo das artes.

¹² De acordo com Barocchi (1960, n. 14), Fabrini era um valente gramático, contemporâneo de Vasari e de Aretino, que nasceu em Figline em 1547, foi chamado a Veneza para ensinar eloquência, ofício que exerceu por trinta anos.

¹³ cf. ARETINO (apud LICHTENSTEIN, 2005, vol. 1, p. 30-34).

define a pintura como sendo imitação da natureza e o melhor mestre como aquele que mais se aproxima dela em suas obras, como podemos ver nesta passagem:

Aretino: Digo somente que, a pintura, brevemente falando, não é outra coisa que imitação da natureza; [...]. Mas porque esta definição é um tanto restrita e incompleta, e por isso não distingue o pintor do poeta, sendo que o poeta se esforça também em torno da imitação. Acrescento que o pintor é intento a imitar por meio das linhas e das cores, seja em um plano de madeira, muro ou de tela, tudo aquilo que se demonstra aos olhos; e o poeta por meio das palavras vai imitando não somente aquilo que se demonstra aos olhos, mas que também se representa ao intelecto. Onde esses, nisto são diferentes, mas iguais em tantas outras partes, que quase podem ser chamadas de irmãs.

Fabrini: Esta definição é fácil e própria; e da mesma maneira é própria a semelhança entre o poeta e o pintor, tendo alguns valentes homens chamado o pintor de poeta mudo e o poeta, pintor que fala.

Aretino: Podem bem dizer que, enquanto o pintor não pode pintar as coisas que se submetem ao tato, como seria a frieza da neve, ou o gosto, como a doçura do mel; pinta tampouco os pensamentos e os afetos da alma. [...] Mas os olhos são principalmente as janelas da alma e nestes pode o pintor exprimir comodamente todas as paixões: como as alegrias, a dor, a ira, os temores, a esperança e os desejos. [...]

Fabrini: Direi ainda que, como o pintor é definido como poeta mudo, e muda chama-se também a pintura; parece, entretanto, de tal modo, que as figuras pintadas falam, gritam, choram, riem, de modo a fazer tais efeitos.

Aretino: Parece bem, porém não falam nem fazem aqueles outros efeitos.

Fabrini: Sobre isso se pode buscar o parecer do vosso virtuoso Silvestro, excelente músico e tocador do doge, o qual desenha e pinta louvavelmente e nos faz tocar com a mão, de modo que as figuras pintadas pelos bons mestres, falam, quase em imitação das vivas (DOLCE, 1557, p. 146-147. Tradução e grifo nosso).

Aqui, mais uma vez, Ganassi encontra-se inserido em uma situação de comparação, porém o foco não está nas virtudes dos mestres e sim na forma em que cada arte é capaz de imitar a natureza. Além disso, notamos, como já foi dito anteriormente, que os dois autores têm uma alta opinião em relação à Silvestro. Se para Pino, além de ser bom pintor, Ganassi possuía “um intelecto divino, todo elevado, todo virtude” – elogios bastante significativos na época – para Dolce, o famoso tocador do doge era também músico,¹⁴ isto é, um forte indício de que ele não era apenas um simples instrumentista que desempenhava sua arte mecanicamente, ou de ouvido, mas um verdadeiro músico perfeito que, através do uso da razão e do tocar artificioso,¹⁵ transformou sua arte em verdadeira ciência.

Apesar de não termos notícia sobre eventuais pinturas realizadas por Ganassi, sabemos pelos colofons de seus três tratados que o próprio autor teria gravado e imprimido todos os livros.¹⁶ Desta forma, é provável que as xilogravuras que ilustram essas obras também tenham sido desenhadas e gravadas por ele, uma vez que, observando a citação de Dolce, Silvestro *desenha* e pinta louvavelmente (DOLCE, 1557, p. 147). Em sua obra, existem quatro grandes gravuras: o frontispício da *Fontegara* (fig. 3), o frontispício da *Regola Rubertina* (fig. 4), uma gravura no verso do frontispício da *Letzione Seconda* (fig. 5) e uma gravura de duas páginas, mostrando como se faz a divisão dos trastes da viola da gamba, no capítulo IV da *Letzione Seconda* (fig. 6). Na *Letzione Seconda* também temos alguns pequenos desenhos: o brasão de Neri Capponi, no final da dedicatória (fig. 7); uma letra C capitular com a figura de uma velha, no prefácio *Aos Leitores* (fig. 8) e três pequenos desenhos demonstrando a vibração das cordas justas, desafinadas e temperadas, no final dos capítulos I, II e III, respectivamente (fig. 9). A mesma moldura que envolve algumas páginas do texto da *Regola Rubertina* está presente em todas as páginas da *Letzione Seconda* (fig. 10).

¹⁴ Para mais detalhes sobre a diferença entre músico, cantor e tocador no século XVI, ver: TETTAMANTI (2010, p. 30-57).

¹⁵ Sobre o tocar artificioso: GANASSI (1535, cap. 23-25) e TETTAMANTI (2010, p. 159-168).

¹⁶ *Impressum Venetiis per Sylvestro di Ganassi dal fontego sonator della illustrissima signoria di Venetia bautor próprio. MDXXXV.* (GANASSI, 1535, colofon); *CON GRATIA ET PRIVILEGIO In Venetia ad instantia de l'autore. MDXLII.* (GANASSI, 1542, colofon); *Stampata per L'autore proprio. Nel MDXXXXIII.* (GANASSI, 1543, colofon).



Figura 3: GANASSI, Silvestro. *Opera Intitulata Fontegara*, 1535, frontispício.



Figura 4: GANASSI, Silvestro. *Regola Rubertina*, 1542, frontispício.

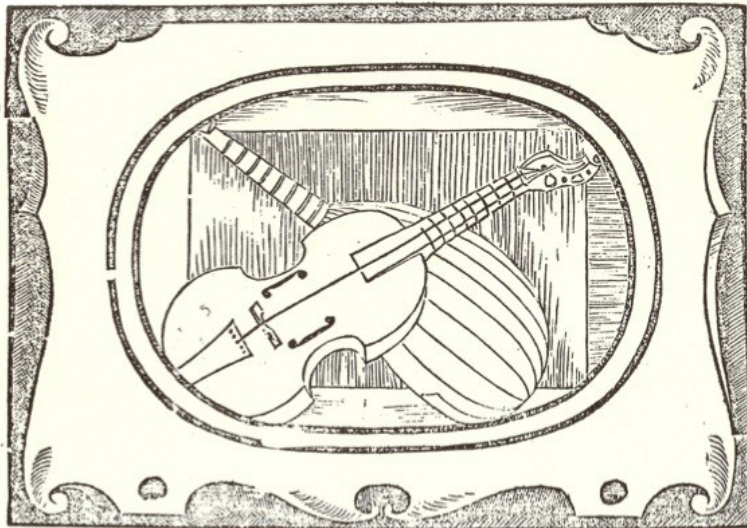


Figura 5: GANASSI, Silvestro. *Lettione Seconda*, 1543, verso do frontispício.

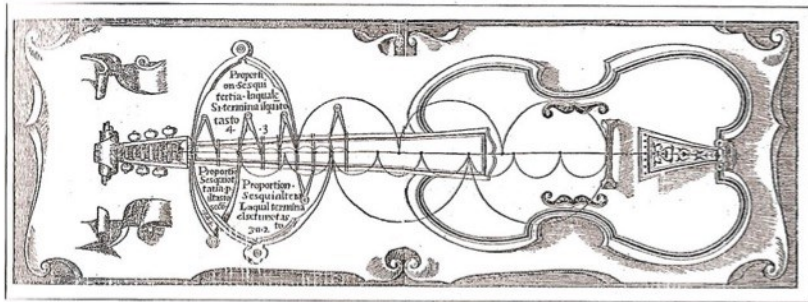


Figura 6: GANASSI, Silvestro. *Lettione Seconda*, 1543, capítulo IV.



Figuras 7 e 8: GANASSI, Silvestro. *Lettione Seconda*, 1543, p. 2 (esq.) e GANASSI, Silvestro. *Lettione Seconda*, 1543, p. 3 (dir.)

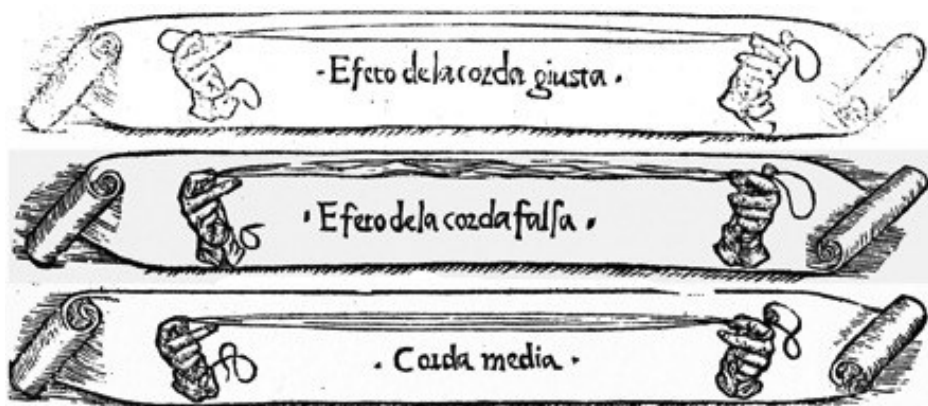


Figura 9: GANASSI, Silvestro. *Letzione Seconda*, 1543, cap. II, III, IIII.

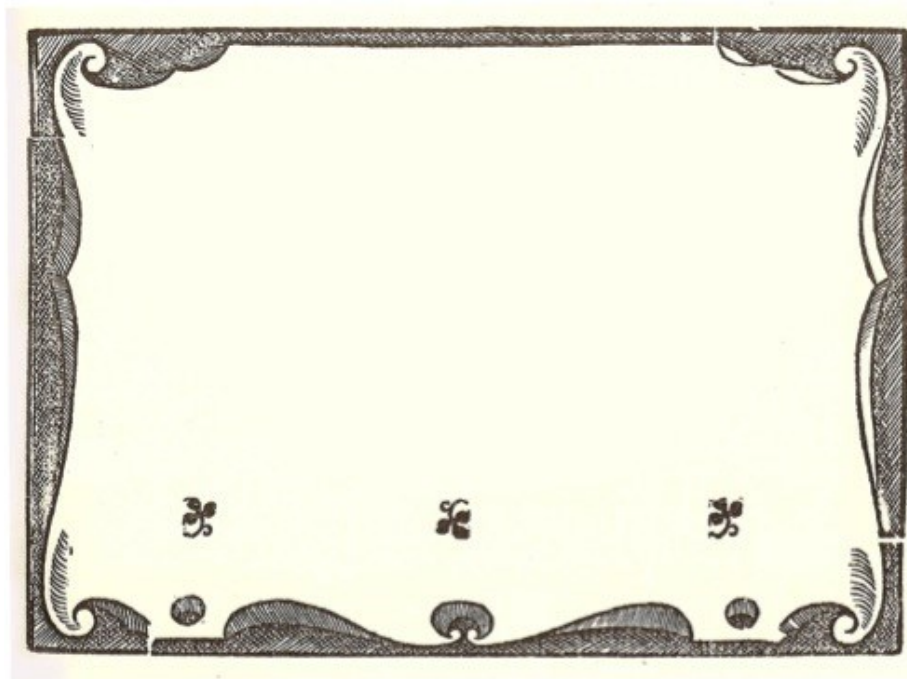


Figura 10: GANASSI, Silvestro. *Regola Rubertina*, 1542 e *Letzione Seconda*, 1543.

Ut pictura musica

A comparação entre artes e ofícios era um exercício retórico muito praticado pelos intelectuais no Renascimento. Chamado em italiano de *paragone*, este procedimento tinha o objetivo de valorizar ou ascender determinada profissão a nível de arte liberal, geralmente através da comprovação de uma suposta descendência ou semelhança destas com qualquer uma das sete disciplinas do *Trivium* e do *Quadrivium*. A mais importante dessas comparações, conhecida como *ut pictura poesis*, relaciona as artes da visão, como a pintura, a escultura e a arquitetura, com aquelas da audição, como a poesia e a música – esta última, entendida como uma extensão da própria poesia. Segundo Lichtenstein (2005, vol. 7, p. 9 e 11), a comparação entre pintura e poesia:

se insere numa longa tradição que, segundo Platão remontraria a Simônides de Ceos, e que nos foi transmitida através da formulação feita por Horácio, no século I, em sua *Epístola aos Pisões*: “O espírito é menos vivamente impressionado por aquilo que o autor confia aos ouvidos que por aquilo que este põe diante dos olhos, essas testemunhas irrecusáveis”. Desde o início, essa oposição tomou a forma de uma comparação entre duas artes em particular, a pintura e a poesia – “*Ut pictura poesis*”, “um poema é como um quadro”, escreve Horácio, ainda na *Epístola aos Pisões*. [...] A doutrina do *ut pictura poesis*, tal como a compreendiam os teóricos do Renascimento, foi um dos meios – e certamente um dos mais importantes – que iriam permitir à pintura gozar de um reconhecimento até então reservado às artes da linguagem, isto é, ter acesso à dignidade de uma atividade liberal.

Derivado do *ut pictura poesis*, o *ut pictura musica*, ou a comparação da pintura com a música, toma a forma no Renascimento de uma harmoniosa complementaridade biográfica (BROCK, 2000, p. 61). Se acreditarmos na literalidade de todas as informações fornecidas por Vasari em suas *Vidas*, um grande número de pintores, principalmente aqueles de origem veneziana, são citados e reconhecidos por Vasari como bons cantores e instrumentistas. No tópico acima, mencionamos os exemplos de Pordenone, Sebastiano dal Piombo e Bronzino, porém são relevantes também para a compreensão do *ut pictura musica*, as vidas de: Giorgione (1478 – 1510), que tocava alaúde e cantava tão divinamente, sendo frequentemente requisitado para diversas músicas e reuniões de pessoas nobres (VASARI, 1568, p. 324-325); Ticiano (1473/90 – 1576) que, segundo uma

carta de Pietro Aretino (apud GROOS, 1996, p. 20), teria feito em 1540 um retrato do luthier Alessandro Trasuntino em troca de um cravo [*arpicordo*] e ainda, participou de uma reunião na casa do poeta, onde esteve presente, o escultor e arquiteto Jacopo Sansovino, a cantora Franceschina Bellamano e o alaudista Ippolito Tromboncino (GROOS, 1996, p. 22); Giulio Campagnola (1482 – c.1515), louvado como músico, cantor e alaudista (GROOS, 1996, p. 27); Paris Bordone (1500-1571), levado aos oito anos para Veneza, onde, após aprender gramática e se fazer excelentíssimo músico, foi viver com Ticiano (VASARI, 1568, p. 730); e Jacopo Tintoretto (c.1518 – 1594), o qual, obteve deleite com todas as virtudes e em particular, ao tocar música e diversos instrumentos (VASARI, 1568, p. 635).

O principal testemunho desta comparação no Renascimento foi *Il paragone* de Leonardo da Vinci. De acordo com Vasari, Leonardo também se ocupou de música, pois resolveu aprender a tocar a lira e com ela cantou divinamente de improviso (VASARI, 1568, p. 318). *Il Paragone* é formado por diversos fragmentos manuscritos que foram encerrados, assim como os demais escritos de Leonardo, em um grosso volume conhecido como *Tratado de Pintura* (LICHTENSTEIN, 2005, vol. 1, p. 17). A seguir, transcrevemos a passagem na qual o pintor compara a poesia e a pintura com a música:

Conclusão [do debate] sobre poeta, pintor e músico. A mesma diferença que existe entre a representação dos objetos corpóreos pela pintura e pelo poeta, existe entre os corpos desmembrados e os corpos inteiros, porque o poeta ao descrever a beleza ou a feiura de um corpo qualquer, o faz membro a membro, em momentos sucessivos, e o pintor o torna visível de uma só vez. O poeta não pode colocar em palavras a verdadeira forma das partes que compõe o todo, como o pintor, que a apresenta com aquela verdade que é só possível na natureza. Acontece com o poeta a mesma coisa que como o músico que cantar sozinho uma canção composta para quatro vozes, canta a primeira voz, depois o tenor, a seguir o contralto para terminar com o baixo; e isso não resulta na graça das proporções harmônicas que se encerram nos acordes. É o que faz o poeta para um belo rosto, que te é mostrado por partes; e que ao fazer dessa maneira nunca te satisfarias com a sua beleza, que consiste somente na divina proporção de todas as partes juntas, as quais só simultaneamente proporcionam essa harmonia capaz de arrebatá-lo ao espectador. A música ainda produz com seus acordes harmônicos, suaves melodias compostas de diversas vozes; o poeta não

possui o recurso dessa descrição harmônica. Apesar da poesia aceder à sede do julgamento pela via da audição, como a música, o poeta não pode fornecer a harmonia da música, já que ele não tem o poder de dizer diversas coisas de uma só vez, como a proporção harmônica da pintura, que é composta de diversas partes apreendidas e cuja delicadeza é julgada de uma só vez, como conjunto e como detalhe. Como conjunto, quanto ao sentido da composição, como detalhe, quanto ao sentido dos elementos dos quais ela é feita. E por isso o poeta resta, quanto à representação das coisas corpóreas, muito atrás do pintor; e para as coisas invisíveis, atrás do músico.

[...]

O músico fala com o pintor. O músico diz que sua disciplina pode ser comparada à do pintor, porque ele compõe com muitos membros, e que o ouvinte pode contemplar toda a graça em tantos tempos harmônicos quantos forem necessários ao conjunto para nascer e morrer; e por esses tempos a alma que habita o corpo daquele ouvinte é prazerosamente contemplada. Mas o pintor responde, dizendo que o corpo composto por membros humanos não provoca prazer por meio de tempos harmônicos, pois nesse caso a beleza deve modificar-se e tomar uma forma diferente; ela não tem que nascer e morrer assim, a pintura porém assegura-lhe o prazer durante um grande número de anos, e tem a excelente virtude de manter viva a harmonia dos membros bem proporcionados, enquanto a natureza com todas as suas forças não seria capaz de conservar. Quantas pinturas preservam a imagem de uma beleza divina, enquanto tempo ou a morte rapidamente destruíram o modelo natural. A obra do pintor encontra-se assim superior a de seu mestre, a Natureza!

Que a música deve ser chamada de irmã caçula da pintura. A música só pode ser chamada de irmã da pintura, já que ela está submetida à audição, sentido inferior à visão; ela compõe harmonias pela conjunção de elementos proporcionais produzidos ao mesmo tempo e forçados a nascer e morrer em um único ou vários acordes harmônicos; esses acordes envolvem a relação de proporcionalidade dos elementos que compõe a harmonia, que não é diferente da linha que envolve os elementos da beleza humana. Mas a pintura sobressai à música e a domina, pois ela não morre logo após sua criação, como a desafortunada música, pelo con-

trário, ela subsiste e mostra-se a ti dotada de vida, o que na verdade nada mais é do que apenas uma superfície (VINCI apud LICHTENSTEIN, 2005, vol. 7, 21-23).

Podemos notar na leitura, que Leonardo estabelece uma hierarquia bem definida entre as três artes, na qual ele desmembra a música da poesia, colocando esta última na posição inferior. A música segue em segundo lugar, uma vez que ela é capaz de representar a harmonia do todo como a pintura, porém deixa de ser tão perfeita quanto esta pelo seu caráter efêmero. Nota-se que Leonardo ao validar a pintura como a melhor arte, usa-se do argumento liberal mais utilizado pelas artes, a teoria das proporções harmônicas, e, mesmo que este seja um argumento por princípio musical, o pintor não vê problema algum em torná-lo intrinsecamente pictórico.

Outro texto fundamental para a questão é a *Ars Poetica* de Aristóteles, na qual, o filósofo descreve a teoria da imitação, importantíssima na constituição do cerne da comparação utilizada pelo *ut pictura poesis*, uma vez que, todas estas artes só podem ser comparadas entre si porque fazem parte das diferentes formas de imitação da natureza. No livro I, Aristóteles afirma que:

a epopeia e a poesia trágica, e também a comédia e a diti-râmbica, e em sua maior parte a aulética e a citarística, todas vêm a ser, em conjunto, imitações. Porém se diferenciam entre si por três coisas: ou por imitar com meios diversos, ou por imitar objetos diversos, ou por imitá-los diversamente e não do mesmo modo.

Pois, assim como alguns, com cores e figuras imitam muitas coisas reproduzindo sua imagem (uns por arte e outros por costume), e outros, através da voz, do mesmo modo; as sobreditas artes, imitam através do ritmo, da palavra e da melodia, porém usam estes meios separadamente ou combinados; por exemplo, a aulética e a citarística usam só a melodia e o ritmo, assim como as demais que podem ser semelhantes quanto a sua potência, como a arte de tocar a sírinx; a arte dos dançarinos imita com o ritmo, sem harmonia [etc.] (ARISTÓTELES, I, p. 127-128.)¹⁷

17

Tradução nossa a partir da tradução espanhola.

Retornando aos tratados venezianos, embora a citação de Pino discorra mais a respeito da tópica do pintor perfeito do que do *ut pictura poesis/musica*, ele menciona Silvestro como irmão da pintura, referência a Leonardo. Já no texto de Dolce, o *ut pictura poesis* é bem mais evidente, quando o autor afirma que ambas constituem diferentes formas de imitação da natureza. A música, neste caso, fica implícita na figura de Silvestro, evocado como *autorictas* para a comprovação dos argumentos de Dolce. Observamos ainda que o autor busca o parecer de Ganassi, isto é, um seu contemporâneo, para falar de um tema diretamente ligado ao livro I da *Poetica* de Aristóteles, não citando porém tal filósofo. Tal menção nos faz questionar por que Silvestro é considerado tão importante entre os artistas venezianos quando se trata da comparação entre pintura e música, uma vez que muitos pintores-músicos, como já vimos, também estariam aptos a desempenhar tal papel. Para nós, o “parecer” de Silvestro mencionado por Dolce é uma clara referência ao capítulo I da *Fontegara*, na qual, Ganassi escreve a respeito da imitação:

Vós deveis saber que todos os instrumentos musicais são, em relação e em comparação à voz humana, menos dignos. Portanto, nós nos esforçaremos para aprender com ela e imitá-la. E poderás dizer: “Como será possível, visto que essa profere todo o falar? Por isso, creio que a dita flauta jamais possa ser semelhante à voz humana.” E eu te respondo que assim como o **digno e perfeito pintor** imita todas as coisas criadas pela natureza com a variação das cores, do mesmo modo, com tais instrumentos de sopro e de cordas, poderás imitar o proferir que faz a voz humana. É verdade que o **pintor** imita os efeitos da natureza com várias cores, e isso [só é possível] porque ela produz várias cores. Do mesmo modo, a voz humana também varia utilizando o seu tubo, com mais ou menos audácia e com vários proferires. E se o **pintor** imita os efeitos da natureza com várias cores, o instrumento imitará o proferir da voz humana com a proporção do sopro e com a oclusão da língua, [esta] com a ajuda dos dentes. Sobre isso, fiz experiência, e, ouvindo outros tocadores capazes de fazer-se entender com o seu tocar, as palavras dessa coisa, **poder-se-ia dizer que àquele instrumento não falta nada além da forma do corpo humano. Assim como se diz que à pintura bem feita não falta nada além da respiração.** Portanto, deveis estar certos do seu propósito de poder imitar o falar. (GANASSI, 1535, cap. 1).

Para Silvestro, o propósito de se tocar flauta seria imitar a voz humana, esta, considerada como representante máxima da natureza. Para atingir tal objetivo, ele compara a ação do flautista com o proferir da voz, que poderíamos entender como o som e a articulação que faz parte da fala comum, da oratória ou mesmo da poesia. Mas para que o leitor possa entender melhor como funciona tal imitação ele nos dá outro modelo: o digno e perfeito pintor, que imita com cores, como nos indica Aristóteles. A imitação deve ocorrer de tal maneira na flauta, que para atingir a perfeição só lhe falta a forma do corpo humano, “assim como se diz que à pintura bem feita não falta nada além da respiração”. Esta última frase, também presente conceitualmente em anedotas clássicas da preceptiva pictórica, como os pássaros que bicaram as uvas do quadro de Zêuxis e os cavalos que relincharam perante os quadros de Apeles, nos remete diretamente à citação de Dolce quando afirma que as figuras pintadas pelos bons mestres, falam, quase em imitação das vivas (DOLCE, 1557, p. 147). Teriam, Pino e Dolce, lido os tratados de Ganassi e por isso estaria o músico representado em suas obras? Qual seria a influência da sua formação de pintor no conteúdo de seus obras musicais? E ainda, qual teria sido o impacto da *Fontegara* no meio intelectual veneziano? São perguntas que continuam abertas, esperando que talvez novas pesquisas sejam capazes de elucidá-las.

Referências Bibliográficas

ACCADEMIA DELLA CRUSCA. *Vocabolario degli accademici della Crusca, in questa seconda impressione da' medesimi riveduto, e ampliato, com aggiunta di molte voci degli autor del buon secolo, e buona quantità di quelle dell'uso*, Veneza: J. Sarzina, 1623, vol. 2, p. 494.

ARETINO, Pietro. Carta ao divino Michelangelo. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura "Textos essenciais"*. Volume 1: O mito da pintura. São Paulo: Editora 34, 2005.

ARISTÓTELES. *Ars Poetica*. Edición Trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

BROCK, Maurice. Ut pictura musica. Comment l'image fait-elle voir la musique? *Imago Musicae*, Lucca, vol. XVI-XVII, 1999-2000.

DOLCE, Lodovico. *Dialogo della Pittura Intitolato L' Aretino*: nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvegono. Con esempi di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa menzione delle virtù e delle opere del divin Tiziano. Veneza: Gabriel Giolito: 1557. In: *Trattati d'arte del Cinquecento*. A cura di Paola Barocchi, volume I. Bari: Laterza, 1960, p. 141-206 e 433-493.

_____. Carta a Gasparo Ballini. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura "Textos essenciais"*. Volume 6: A figura humana. São Paulo: Editora 34, 2005.

FELDMAN, Martha. *City Culture and the Madrigal at Venice*. Berkeley: University of California Press, 1995.

GANASSI, Silvestro. *Letitione Seconda pur della prattica di sonare il violone d arco da tasti*. Veneza, 1543. Bolonha: Arnaldo Forni Editore, 1978.

_____. *Opera intitulated Fontegara*. Veneza, 1535. Bolonha: Arnaldo Forni, 2002.

_____. *Regola Rubertina*: Regola che insegna sonar de viola d'archo tastada. Veneza, 1542. Bolonha: Arnaldo Forni Editore, 1984.

GROOS, Ulrike. *Ars Musica in Venedig im 16. Jabrhundert*. Hildesheim: OLMS, 1996.

LASOCKI, David. Renaissance Recorder Players. *American Recorder*, Charlotte, vol. 45, n. 2, 2004, p. 8-23.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura "Textos essenciais"*. São Paulo: Editora 34, 2005.

PALISCA, Claude. Theories of the Affections and Imitation. In: PALISCA, Claude. *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Ed. Thomas J. Mathiesen. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2006.

PINO, Paolo. *Diálogo sobre a pintura*. Tradução, apresentação e notas de Rejane Bernal Ventura. *Cadernos de Tradução*, Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, n.8, 2002.

ROSAND, Ellen. La musica nel mito di Venezia. In: TAFURI, Manfredo (Org.). *Renovatio Urbis: Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*. Roma: Oficina Einaudi, 1984.

TETTAMANTI, Giulia da Rocha. *Silvestro Ganassi: Obra Intitulada Fontegara: um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI*. Dissertação de mestrado. 295p. Campinas: Unicamp, 2010.

TAFURI, Manfredo. Renovatio urbis Venetiarum: il problema storiografico. In: TAFURI, Manfredo (Org.). *Renovatio Urbis: Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*. Roma: Oficina Einaudi, 1984, p. 9-55.

VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Florença: Giunti, 1568.

VINCI, Leonardo da. Tratado da pintura ("O Paragone"). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura "Textos essenciais"*. Volume 7: O paralelo das artes. São Paulo: Editora 34, 2005.