

Sylvie Deswarte-Rosa

## PRISCA PICTURA E ANTIQUA NOVITAS FRANCISCO DE HOLANDA E A TAXONOMIA DAS FIGURAS ANTIGAS\*

Pintor português e amigo de Michelangelo, Francisco de Holanda (1517-1584) foi o primeiro a introduzir a filosofia num tratado artístico, *Da Pintura Antigua* (1548), derrubando a definição redutora da pintura como “imitação da Natureza”. Inspirado por Michelangelo e pela filosofia de Platão, Holanda afirma que a pintura é uma declaração do pensamento que exige uma ascensão espiritual até as Idéias, às quais o grande artista deve logo dar forma, no papel, pelo desenho. Como pano de fundo da sua teoria da “criação artística”, Holanda apresenta sua concepção da *prisca pictura*, arte de origem divina, universal no tempo e no espaço, que ele vê ressurgir nas obras arrebatadoras de Michelangelo. Em Roma, onde vive de 1538 a 1540, Holanda observa a qualidade artística superior das estátuas antigas frente às modernas; desenvolve então o conceito de *antiqua novitas*, transcrito em seu livro de desenhos (*Antigualhas*) e longamente explicado no tratado. Segundo Holanda, a “novidade da arte antiga” reside nos preceitos dos antecessores, para os artistas contemporâneos. Trata-se de uma verdadeira gramática figurativa, exposta em quatro capítulos do tratado que estabelecem uma taxonomia das posições e dos movimentos da figura humana nas obras antigas. Ao teorizar a prática corrente de desenhar a escultura antiga, ele prefigura o academismo. Contudo, para Holanda, não há contradição entre os preceitos restritivos da *antiqua novitas* e a natureza transcendental da Idéia e da *prisca pictura*, pois os preceitos devem ser assimilados no aprendizado de todos os pintores, ao passo que a Idéia é o domínio do “verdadeiro pintor”, capaz de criar obras de gênio.

Francisco de Holanda (1517-1584) mostra à perfeição as duas facetas da abordagem do antigo no século XVI: de um lado uma análise de “antiquário”, minuciosa e essencialmente epigráfica e filológica, enriquecida por uma pesquisa da norma, de origem vitruviana, de outro uma visão neoplatônica universalizante, inspirada na *prisca theologia* de Marsílio Ficino.

Na recolha cuidadosa das *Antigualhas* da Itália no livro de desenhos do Escorial<sup>1</sup>, na abordagem epigráfica dos monumentos de Roma com o auxílio dos *Epigrammata Antiquae Urbis* (Roma: Jacobus Mazochius, 1521)<sup>2</sup>, Holanda apresenta efetivamente um aspecto “antiquário”, se entendermos por esse termo, segundo a definição de Momigliano, aquele que recolhe sistematicamente as relíquias do passado em torno de um tema, sem a preocupação aparente de lhe fazer servir uma tese<sup>3</sup>. Mas, por seu gosto de teoria, Holanda escapa a essa definição e a ultrapassa largamente. O díptico de “Roma Triunfante” e de “Roma Desfeita”, no começo do livro de desenhos das *Antigualhas* (f. 3v-4r), indica-nos todo o conteúdo subjacente e todo o pano de fundo ideológico da obra, com sua pesada carga neoplatônica e hermética. Enquanto ele desenha conforme o antigo durante sua estada em Roma (1538-1540), Holanda já é movido por um pensamento teórico que ele desenvolverá pouco depois, no seu retorno a Portugal, em seu tratado *Da Pintura Antigua*<sup>4</sup>,

1. Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial (28-I-20), publicado por TORMO, Elias. Os Desenhos das Antigualhas que vio Francisco d'Ollanda pintor português (...1539-1540...). Madri: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1940; ALVES, José da Felicidade. Álbum dos Desenhos das Antigualhas de Francisco de Holanda. Lisboa: Horizonte, 1989.

2. Lisboa, BN, Res 1000

A1. Epigrammata Antiquae Urbis. Roma: Jacobus Mazochius, 1521.

Exemplar anotado por Francisco de Holanda. Cf. DESWARTE-ROSA, S. Contribution à la connaissance de Francisco de Holanda. Arquivos do Centro Cultural Português. n. 7. Paris, 1973, p. 421-429; \_\_\_\_\_.

Francisco de Holanda. In: As descobertas e o renascimento. Formas de coincidência e de cultura. (XVIIa Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa “Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento”). Lisboa: Museu de Arte Antigua, 1983, II, p. 66-68, n.º 431.

3. MOMIGLIANO, Arnaldo. Ancient history and the antiquarian. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. n. 13. Londres, 1950, p. 286-287.

4. HOLANDA, Francisco de. Da pintura antiga. ed. Angel González García. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983 (abreviado doravante por PA; as citações adiante, neste texto, tranão a forma do português arcaico original, grafada em itálico aqui. N. do T.).

5. DESWARTE-ROSA, Sylvie. Idéias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos. Francisco de Holanda e a teoria da arte. Lisboa: Difel, 1992.

concluído em 1548 e que restou manuscrito, composto de duas partes: o tratado propriamente dito e os célebres *Diálogos sobre a Pintura na Cidade de Roma*, com Michelangelo.

### Prisca Pictura

Holanda entende por “*pintura antiga*” toda a arte proveniente do desenho (pintura, escultura, arquitetura) e toda a obra apresentando as proporções clássicas, sem reservar, conseqüentemente, essa denominação à arte greco-romana. A pintura antiga é na verdade um tipo de *prisca pictura* de origem divina, universal no tempo e no espaço, segundo uma noção derivada da *prisca theologia* de Marsílio Ficino. No título de seu tratado *Da Pintura Antigua*, Holanda parece dar à palavra *antigua* o sentido de *prisca*, que, em latim, significa “das origens”, e de uma Antiguidade tal que é como se estivesse esquecida ou mesmo perdida para sempre. Ao ser redescoberta, ficará certamente como nova. Além disso, pronunciado com veneração, *prisca* se relaciona à Idade do Ouro, designando o mundo original e imaculado, em contato direto com o divino. Holanda estende essa noção de “pintura antiga” à arte do mundo inteiro e dos “Novos Mundos”. Assim, em *Da Pintura Antigua*, ele justapõe, aos capítulos nos quais define o que entende por pintura antiga (I, 10 a 12), o capítulo sobre a arte do Novo Mundo, da África, da Ásia e do Extremo Oriente (I, 13), em uma espécie de término e de coroamento. A constatação da existência de uma arte mostrando as mesmas regras e a mesma harmonia pelo mundo inteiro vinha confirmar suas teorias neoplatônicas universalistas de uma *prisca pictura* comum a toda a humanidade.

No contexto da teoria da arte do século XVI, dominada pela imitação da Natureza, Francisco de Holanda se distingue por sua vontade de dar uma base filosófica à sua arte. Sob a influência do grande modelo de Michelangelo, cuja arte e cuja poesia estão impregnadas do neoplatonismo florentino da sua juventude, Holanda adotou esse sistema filosófico. Pautado na leitura dos platônicos da Antiguidade, dos Pais da Igreja e de autores neoplatônicos como Marsílio Ficino e Cristóforo Landino, ele ousa aplicar a metafísica neoplatônica à teoria da criação artística. Em sua expressão suprema, a pintura não é imitação, mas contemplação. O “verdadeiro” pintor, ou seja, o gênio, dotado de um dom divino inato, cria uma segunda natureza, um “novo mundo do homem” (PA, I, 2). Mergulhado na meditação, ele é arrebatado pelo *furor divinus*, o furor divino do qual fala Platão em Fedro e que expõe Cristóforo Landino no *Proêmio da Divina Comédia* de Dante para explicar a inspiração divina do poeta. Ele faz, assim, a ascensão até o Céu, onde, com seus “olhos espirituais”, ele contempla as Idéias. São estas Idéias que ele tentará transcrever pelo desenho, o mais rápido possível para não as perder, e que estão na origem de sua arte. Dessa maneira, Holanda içava o pintor ao nível do filósofo, do teólogo e mesmo do profeta<sup>5</sup>.

A *prisca theologia*, ou teologia antiga, constitui, como se sabe, a base histórica do sistema filosófico de Ficino. É a genealogia dos profetas, filósofos e poetas, como Hermes Trismegisto, Orfeu, Pitágoras e Platão, cujos textos

iluminados, escritos em um estado de *furor divinus*, prepararam a revelação divina do Cristo. Apoiado nesse modelo, Holanda invoca para a pintura antiga, ou *prisca pictura*, uma “genealogia sagrada” de artistas divinamente inspirados, começando com os criadores de estátuas de deuses vivos de que fala Hermes Trismegisto, seguidos de todos os grandes artistas gregos citados por Plínio em sua *História Natural*: Apeles, Zêuxis, Protógenes ou Parrásio, entre tantos outros<sup>6</sup>.

Holanda é bem consciente de que a arte romana não constitui a mais bela manifestação da “pintura antiga”. Mas se ele privilegia o estudo de Roma, é enquanto *Mirabilia Urbi*, lugar de concentração e ponto de acumulação de obras de arte vindas de todos os lugares. Roma, por sua posição histórica e geográfica, era o lugar mais indicado para o estudo da pintura antiga, da qual ela tinha reunido os despojos. O *Cortile delle Statue* no Belvedere, no lugar do antigo templo de Apolo, encerrava, aos olhos de Holanda e de seus contemporâneos, as raras obras-primas, então encontradas, da *prisca pictura*, tais como “Laocoonte” (*Antigualhas*, f. 9v) e “Apolo” (f. 9r) (fig. 1)<sup>7</sup>. Holanda dá um lugar predominante e especial a Apolo entre as estátuas do Belvedere. Ao pé da estátua de Apolo, ele desenhou um ramo de louro em cujas folhas ele após sua assinatura em forma de dedicatória: “F. OLLANDIVS APOLINI DICAVIT”<sup>8</sup>. Não é outra coisa senão o ramo de louro, a palma que receberão os “verdadeiros pintores”, as Águias da Pintura, alçados ao topo do Templo da Pintura, a *Domus Picturae* (fig. 2), tal como os poetas recebidos no Templo de Apolo no Parnaso.

### A antiqua novitas ou a pesquisa da norma

Pelo exame atento das obras de exceção, mas talvez ainda mais pelo estudo das obras de série de menor envergadura, Holanda procura encontrar as regras que são garantes de qualidade, seguidas pelos artistas da Antiguidade em suas obras.

Um par de imagens de seu livro de desenhos *Antigualhas* (f. 12v-13r) já sublinha o que será um dos conceitos de base de seu tratado, a *antiqua novitas* ou a novidade antiga. Trata-se de dois desenhos à pena, formando um díptico, unidos pela inscrição ANTIQUA NOVITAS, cujas duas palavras vão de uma imagem à outra (fig. 3). Eles representam a “Hora Invernal” e o “Carregador de Touro”, duas figuras de uma das três célebres Placas Campana de terracota, das quais um exemplar se encontra hoje no Louvre, tendo por tema as “Núpcias de Peleu e Tétis” (fig. 4)<sup>9</sup>.

As duas figuras foram das mais copiadas pelos artistas do século XVI e, além disso, foram difundidas pela gravura, seja por Marco Dente<sup>10</sup>, Giovanni Andrea da Brescia<sup>11</sup> ou, ainda, Enea Vico<sup>12</sup>. Holanda talvez as tenha copiado quando de sua visita à Farnesina, onde um exemplar dessas placas se encontrava, ainda, no século XVIII segundo o *Taccuino dal Pozzo Albani*<sup>13</sup>. Diversos artistas que trabalharam na decoração da Villa de Agostino Chigi se inspiraram nelas<sup>14</sup>. Giovanni da Udine, por exemplo, traduziu no estuque o carregador de touro e o seu colaborador, Lorenzetto, a hora invernal, nos estuques à antiga

Ver sobretudo Parte III: *Idea e o templo da pintura*. Michelangelo Buonarroti e Francisco de Holanda.

6. DESWARTE-ROSA, Sylvie. *Idem*. Ver Parte I: *Antiguidade e novos mundos*, cap. 1: *Prisca pictura*.

7. DESWARTE-ROSA, S. *Le Cortile di Belvedere selon le témoignage de Francisco de Holanda*. In: *Il Cortile delle Statue nel Belvedere. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. (Atas do congresso em homenagem a Richard Krautheimer, Roma, 1992). Mayence: Philippe von Zabern, 1998, p. 389-410.

8. *Como destaca muito bem Matthias Winner [Zum Apoll vom Belvedere*. Jahrbuch der Berliner Museen. 10. Berlin, 1968, p. 181-199]. Ver o nosso artigo *Le Rameau d’Or et de science*. “F. OLLANDIVS APOLINI DICAVIT”. Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike. Heft 7. Berlin, 2005, p. 9-47. *Sobre Apolo e o louro*, cf. SCHRÖTER, Elisabeth. Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael. Die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert. Hildesheim-Nova Iorque: George Olms Verlag, 1977;

SCHRÖTER, E. *Der Vatican als Hügel Apollons und der Museen. Kunst und Panegyrik von Nikolaus V bis Julius II.* Römische Quartalschrift für Altertumskunst und Kirche Geschichte. Band 75, Heft 3-4, 1980, p. 209-240.

9. O marquês Giovan Pietro Campana reuniu, durante a primeira parte do século XIX, uma coleção ímpar dessas placas de terracota que ornavam os edifícios romanos no começo do Império, de onde o nome “Placas Campana” que lhes é dado. As mais antigas remontam, segundo Borbein, ao fim da época republicana, ao meio do século I a.C., mas sua plena floração se situa durante o primeiro quarto do século I d.C. Cf. CAMPANA, Gio Pietro. *Antiche Opere in Plastica della Collezione del Cav. Gio. Pietro Campana.* 2 vols. Roma, 1842. *Com pranchas litográficas, Tav. LX “Nozze di Peleo e Teti”, Tav. LXI “Ercole ed una delle ore o stagioni simboleggiante l’inverno che recan doni a Peleo e Teti”, Tav. LXII “Tre delle Ore e Stagioni cioè l’Estate, l’Autunno e la Primavera, che fan seguito al precedente soggetto muziale”;* *Cataloghi del Museo Campana.* Roma, 1859. *Classe 4 “Opere in Plastica o terre cotte...”, série 4, n° 10 “Ercole*

das Logge do Vaticano<sup>15</sup>. Giovanni da Udine retomou ainda essas duas figuras na *loggia* da Villa de Baldassare Turini (atual Villa Lante) em 1531<sup>16</sup>. Amico Aspertini copia o carregador de touro em um de seus *taccuini*<sup>17</sup>. Sebastiano del Piombo copiou, por sua vez, a imagem de Tétis em um desenho, hoje em Windsor<sup>18</sup>, figura feminina velada de perfil que se tornará um *leitmotiv* de sua obra<sup>19</sup>. No século XVII, Sébastien Bourdon se inspirará também na figura de Tétis quando realiza uma de suas primeiras obras romanas, “Tobias Enterrando os Mortos”<sup>20</sup>. Sodoma até possuía, em 1529, um exemplar da placa desenhada por Holanda, como atesta o inventário de sua coleção de antiguidades: “Una tegola di terra antiqua drentovi uno Hercole con un toro et una donna con polli in uno bastone”<sup>21</sup>.

É então sobre essa obra romana de produção em série, de terracota e não de mármore, que Holanda escolheu colocar a inscrição *Antiqua Novitas*, um dos princípios que ele retém em sua “*Tavoa d’alguns preceitos da Pintura. O que se ha de fogir // O que se ha de seguir*”, opondo “O muito costumado” (os maus hábitos) ao que ele chama “As escolhidas antigas novidades”<sup>22</sup>. Esse conceito de *antiqua novitas*, que ele expõe no capítulo onde define o que entende por Pintura Antiga (PA, I, 12), permite-lhe defender a arte antiga da acusação de repetência que lhe fazem às vezes<sup>23</sup>:

*Dirão alguns pintores modernos que novidade podião logo ter as feguras antigas, pois todas erão d’uma mesma maneira? E eu lhes respondo que as vão elles ver — e saberão a novidade que tinham [...]* e sendo sempre umas mesmas, todas tem novidade e são deferentes. [...] Muito me espanto de ver aos antigos em nenhuma cousa escolherem mal nem errarem nas suas obras e ver nos modernos (inorantes digo) em nenhuma cousa com elles se encontrarem, mas uns irem polo direito caminho da perfeição, e os outros totalmente tomarem pola larga strada da desordem.

Holanda condena então os pintores modernos, que desprezam a lição do antigo e ignoram a *antiqua novitas*, esse conjunto de preceitos e de regras seguido na Antiguidade, que seria, para eles, outras tantas novidades se eles se dignassem a estudá-lo.

É preciso distinguir, notemos, o princípio de *antiqua novitas* do de *antiguidade nova*, incluído igualmente por Holanda em sua “*Tavoa d’alguns preceitos...*”, em oposição às “indiscrições”. Este conceito de “nova Antiguidade”, aplicado aos artistas que assimilaram completamente o antigo e que se encontra já sob a pena de Pietro Aretino, tratando da arte de Giulio Romano<sup>24</sup>, equivale ao conceito vasariano de *antico moderno*.

Nós vemos, assim, se desenharem os dois grandes eixos do pensamento teórico de Holanda, que podem parecer, à primeira vista, contraditórios. De um lado, a teoria neoplatônica da criação, própria ao artista divinamente inspirado, ao “verdadeiro pintor”, como Michelangelo, que segue sua Idéia sem escutar as críticas. De outro lado, a teoria da *antiqua novitas*, esse conjunto de regras e de normas observadas sem falta nas obras antigas, mesmo de segundo escalão, cuja aplicação garantia uma qualidade média uniforme.

Holanda vai estabelecer, como veremos, um número limitado de posições a dar às figuras, como uma gramática elementar, que previne o artista de fazer a “má escolha”.

### O estabelecimento de uma taxonomia das figuras antigas

O estudo do livro das *Antigualhas* de Francisco de Holanda não deve, assim, ser dissociado das idéias expressas pouco depois em *Da Pintura Antigua*, tanto mais que o manuscrito original do tratado, hoje perdido, era ilustrado com desenhos que recortavam e completavam os das *Antigualhas*<sup>25</sup>.

Holanda começa, em sua definição da “pintura antiga” (PA, I, 12), por isolar como princípio de base dos Antigos a imitação seletiva da natureza — princípio que domina toda a teoria da pintura desde Alberti — e por estabelecer como modelo supremo a figura humana. Essa imitação seletiva da natureza conduziu os Antigos ao estabelecimento de um conjunto de normas imutáveis para a representação da figura humana, imóvel como em movimento<sup>26</sup>:

*Então uma cousa determinarão de fazer e um pacto e concerto fezerão consigo mesmos, que havendo de pintar ou sculpir a fegura mirabel do homem ou da molher (por que todo o outro é muito menos) proposerão que fosse escolhida a melhor maneira e autto que podia ter, agora fosse a fegura em pee, agora movendo-se ou andando, ou asentada ou erguendo-se, ou correndo, ou lançada no chão; e sómente aquela mesma fegura e preceito sempre fezerão, sem nunca sairem nem passarem d’elle. Antes todas as suas feguras estão d’aquelle melhor escolhido modo que elles limitarão e escolherão.*

A se crer em Holanda, essa análise seria originária de suas discussões com Michelangelo em seus passeios em Roma<sup>27</sup>:

*E do que tenho dito acima nasce uma grande cousa entre as obras antigas e modernas, que vi algumas feguras entalhadas nas pedras antigas de Roma, as quaes não erão feitas de mão de grandes mestres, mas antes erão fracamente entalhadas, e tinham um certo segredo e severidade, sem saberdes como, que de M. Angello e de mi erão julgadas por muito melhor escultura que não outras muitas, melhor talhadas e esculpidas polos mestres de França ou Allemanha ou de Spanha; e isto não nascia d’outra cousa senão das permaticas que elles tinham posto antrè si, e dos limites das lições que nenhum não era ousado a passar.*

Em seu tratado, Holanda consagra vários capítulos a este conjunto de regras fixas estabelecidas pelos Antigos para a representação da figura humana, instituindo assim uma verdadeira taxonomia das figuras antigas. Após ter tratado da proporção do corpo humano segundo Vitruvius (I, 17), da anatomia, onde ele invoca os estudos de Michelangelo (I, 18), da fisionomia segundo Gauricus (I, 19), ele analisa sucessivamente, em quatro capítulos (I, 20-23), as figuras antigas em diferentes posições, quer elas estejam em pé, imóveis, encostadas ou em movimento (andando, correndo, lutando), ou ainda sentadas ou deitadas e, finalmente, a cavalo.

Holanda ilustra cada um de seus capítulos com dois desenhos, hoje perdidos, e cita algumas estátuas antigas que ele desenhou em seu livro das *Antigualhas* ou das quais ele possuía eventualmente gravuras em sua coleção pessoal.

*ed una delle Ore o Stagioni simboleggianti l’inverno, che recano doni a Peleo o Teti”;* ROHDEN, Hermann von; WINNEFELD, Hermann.

Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit. Die antiken Terrakotten. vol. IV, 1. Stuttgart, 1911, p. 91, 262; vol. IV, 2. Prancha 47 “Winterhore und Stierträger”. Paris, Louvre; REINACH, Salomon. Répertoire des reliefs grecs et romains. vol. 2. Paris, 1912, p. 262. Fig. 1: “France, Paris, Musée du Louvre. Plaque Campana. Les quatre Saisons précédées d’Héraklès, aux noces de Thétis et de Pélée”. Sobre as Placas Campana em geral, ver BORBEIN, Adolf Heinrich. *Campana Reliefs. Typologische und Stilkritische Untersuchungen.* Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung. Vierzehntes Ergänzungsheft. 1968.

10. BARTSCH, A. Le peintre graveur. Viena, 1803-1821, XIV, p. 347, n° 466.

11. *Idem*, XIII, p. 323, n° 10; HIND. Early Italian Engravings. 7 vols. Londres, 1938-1948, V, p. 41 e s., n° 16.

12. BARTSCH, A. *Op. cit.*, XV, p. 150, n° 84.

13. (Taccuino significa caderno de bolso ou caderno de desenhos. N. do T.).

Encontramos entre os desenhos de Dal Pozzo conservados em Windsor, dois desenhos de Hércules no casamento de Peleu e Tétis (cf. Windsor, vol. V, f. 23, n° 27 e f. 24, n° 28). Cf. ROHDEN, Hermann von; WINNEFELD, Hermann. Op. cit., IV, 2, p. 91; VERMEULE, Cornelius C. *The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library at Windsor Castle*. Transactions of the American Philosophical Society. N. S. vol. 56, 2. 1966, p. 33; vol. V, f. 23, n° 8506 = Dal Pozzo n° 27: "Terracotta Wainscoting plaque (a so-called 'Campana' Relief). The Four Seasons preceded by Herakles at the Marriage of Thetis and Peleus [...] Until 1788, the relief was in the Farnesina"; vol. V, f. 24, n° 8507 = Dal Pozzo n° 28: "Similar Type of Relief. The Preceding Panel or Section of a Related type: Herakles with a ram; and the first Hora (Winter) with a brace of ducks, a hare and a pig. Present location uncertain; von Rohden-Winnefeld gives possibilities"; \_\_\_\_\_ *The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the British Museum*. Transactions of the American Philosophical Society. N. S. vol. 50, 5. 1960, p. 156, n° 184.

14. Sobre as Placas Campana do Casamento de Tétis e Peleu e sua posterioridade na Renascença, cf. o dossier do Census, conservado no Warburg Institute.

O capítulo "Perceito das feguras antigas que stavão em pé, quedas" (I, 20) mostrava, assim, "d'um lado uma figura de homem, posta em pé de traje Romano, e do outro lado, uma de mulher"<sup>28</sup>.

O capítulo "Das feguras antigas que se movem ou andão, ou correm, ou pelejão" (I, 21), depois de evocar a estátua do Mercúrio "que stá em Belveder na varanda secreta do papa" (*Antigualhas*, f. 29r) (fig. 5) como exemplo de figura encostada, apoiada no cotovelo, vinha ilustrado com dois desenhos de um homem "Do que anda adiante" e de "dois gladiadores, combatendo-se"<sup>29</sup>. Talvez fossem os dois combatentes do sarcófago do "Rapto das Filhas de Leucipo", da coleção Della Valle, tão freqüentemente desenhados pelos artistas no século XVI<sup>30</sup>. Ou, ainda, os dois pugilistas, hoje no Museo Gregoriano Profano do Vaticano, gravados por Marco Dente<sup>31</sup>.

O capítulo "Das feguras antigas assentadas e deitadas" (I, 22) mostrava "a figura d'uma matrona Romana sentada", talvez inspirada na estátua de Roma da coleção Sassi<sup>32</sup>, e "o Tejo personalizado, com o seguinte Letreiro: 'Tagus Pater'"<sup>33</sup>, enquanto no texto são referidas as estátuas do Nilo (*Antigualhas*, f. 50r), do Eufrates e do Tigre.

O capítulo "Das estatuas antigas equestres" (I, 23), no qual o monumento de Marco Aurélio no Capitólio é apresentado como exemplo (*Antigualhas*, f. 7v), vinha enriquecido com dois desenhos (não especificados por Monsenhor Gordo), um talvez próximo do desenho das *Antigualhas* (f. 33r) de dois Romanos a cavalo, moço e homem, identificados pelas inscrições "ROMANVS PVER" e "VIR ROMANVS", e o outro que talvez mostrasse as corridas de cavalo (ou *palio*).

Essa nomenclatura das posições das figuras antigas é fruto de um longo processo teórico. Holanda apenas desenvolve aqui noções já presentes em Alberti e Gauricus, mas extrai delas todas as conseqüências.

Alberti, em 1435, no seu tratado *De Pictura* (L. II, § 43)<sup>34</sup>, definia já os diferentes movimentos do corpo humano no espaço e estabelecia um certo número de regras para as diferentes posições. Inspirando-se numa passagem de Quintiliano sobre os gestos do orador (XI, iii, 105), fundado por sua vez em Platão (*Timeu*, 43), ele enumera sete direções de movimentos: para a frente, para trás, para o alto, para baixo, para a direita, para a esquerda, em círculo. Que a gestualidade esteja tradicionalmente associada à retórica é demonstrado pela identificação, nos *Mirabilia Urbis*, das estátuas dos "Dioscuri"<sup>35</sup> (ou Dioscuros) no Quirinal como sendo contadores, por causa de seus gestos.

Da observação da natureza, Alberti deduz, além disso, toda uma série de regras concernentes à posição das diferentes partes dos corpos, afirmando, por exemplo, que a cabeça é perpendicular ao pé de apoio ou ainda que o queixo, ao girar, não pode ultrapassar o ombro:

Em toda posição, o corpo inteiro do homem encontra-se subordinado à cabeça que é o membro o mais pesado de todos. Se fazemos então todo o corpo repousar sobre um só pé, este pé, como a base de uma coluna, será colocado sempre perpendicularmente sob a cabeça, e o rosto daquele que está nessa posição estará voltado quase sempre na mesma direção que seu pé. (grifo nosso).

Esse capítulo de Alberti terá repercussão duradoura, tanto na prática dos pintores como na teoria artística. Ele está na origem de todas estas folhas de estudos nas quais os artistas se dedicaram a estudar diferentes posições do corpo humano, por exemplo Albrecht Dürer ou ainda Giovan Francesco Susini em um *taccuino*<sup>36</sup>. É ainda a célebre gravura em cobre de Antonio Pollaiuolo da "Batalha dos Dez Nus" (c. 1465), espécie de inventário da figura humana nos mais diversos movimentos. Essa gravura foi uma verdadeira escola, primeiro para Bertoldo e depois para o jovem Michelangelo, no jardim de São Marcos, que, à vez, criará sua própria batalha, o célebre desenho monumental da "Batalha de Cascina"<sup>37</sup>, estudado por toda uma geração de artistas. Analogamente, Perino del Vaga e suas páginas de desenhos de figuras em todas as posições possíveis<sup>38</sup> anunciam aquelas de Lambert Lombard. Ou é ainda essa curiosa composição de figuras nuas sobre uma estrutura geométrica que faz papel de verdadeira demonstração teórica (Estocolmo, National-Museum, inv. 186.11)<sup>39</sup>.

Encontra-se, por exemplo, como que um eco do capítulo de Alberti no próprio Holanda, quando ele descreve a figura antiga na posição ereta, utilizando a mesma imagem arquitetônica da coluna:

Mas a tal fegura que queda stava, stava afirmada sobre o pé direito [...] de maneira que aquella pé stava no chão assentado, e o outro um pouco afastado d'elle com a perna no chão, e o calcanhar meio erguido; de arte que lançando de meio da cabeça uma linha perpendicular, vinha dar no meio d'aquelle pé que stava firme, com que a perna firme ficava direita como columna do edeficio do corpo, e outra meia movida, com que dava grande graça à fegura.<sup>40</sup>

Holanda, no entanto, provavelmente não recorreu a Alberti, pois esse traço albertiano é o único em seu tratado<sup>41</sup>. Sem dúvida, empresta ele essa comparação arquitetural da linguagem corrente dos artistas que copiavam a partir do antigo e que, sem o saberem, tinham assimilado as teorias de Alberti. A dívida para com Alberti é, em contrapartida, indiscutível em Lomazzo, no seu *Trattato dell'Arte della Pittura* de 1584, no qual encontramos as sete direções de movimentos, a imagem da coluna e todas as outras posições definidas pelo humanista florentino<sup>42</sup>.

A fonte que Holanda utiliza não é Alberti, mas Pomponius Gauricus. No seu tratado *De Sculptura* (1504), Gauricus consagra uma página de seu capítulo sobre a perspectiva<sup>43</sup> às diferentes posições do corpo humano imóvel (*status*) e aos movimentos (*motus*). Ele distingue assim as "posições" eretas, inclinadas e em torção, mas suas prescrições, fundadas na observação dos funâmbulos, encontram-se às vezes ao limite do absurdo. Passando em seguida aos diferentes movimentos, ele os classifica em movimentos iniciais, médios e terminais e opõe os movimentos livres ou naturais aos movimentos violentos. Ele chega enfim às atitudes de repouso, mas, abandonando toda a análise física ou formal, ele se contenta em distinguir o repouso nobre do vulgar.

A despeito de alguma confusão na argumentação, Gauricus é, com toda a evidência, o ponto de partida de Holanda, que procede da mesma maneira, da posição ereta à sentada e à deitada, e que distingue, como ele, o movimento

Agradecemos aqui à saudosa Ruth Rubinstein por sua assistência.

15. DACOS, Nicole. *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*. (1977). Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986, p. 221-222; *Tavola LXIVc "Soitoarco I.C (esterno) Sacrificio: Giovanni da Udine"*; p. 286; *Tavola CXXIXb: "Lorenzetto?, Stagione che porta un'offerta. Stucco laterale a destra del pilastro VI. 4"*.

16. LILIUS, Henrik. *Villa Lante al Gianicolo. L'architettura e la decorazione pittorica. vol. 1. Roma: Acta Instituti Romani Finlandiae*, 1981, p. 320-327; vol. 2, *prancha 107, fig. 245-251*.

17. BOBER, Phyllis Pray. *Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum. Londres: The Warburg Institute*, 1957, p. 86-87; fig. 122.

18. Sebastiano del Piombo, "Figure de femmefemme de profil", sem a cabeça, no verso de um desenho da Virgem e o Menino com o pequeno São João Batista, desenho com sanguínea, 31,5 x 20, 5 cm. Cf. FISCHER, Oskar. *A New Approach to Sebastiano del Piombo as a Draughtsman*. Old Master Drawings. vol. 14, n° 54-56. 1939-1940, p. 28; pl. 21;

POPHAM, A. E.; WILDE, J. The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle. Londres, 1949, n° 426, verso. O perfil da cabeça velada de Têtis, que falta no desenho de Windsor, tornar-se-á um motivo recorrente na obra pictórica de Sebastiano del Piombo.

19. Por exemplo na “Ressurreição de Lázaro” (British Museum, Londres), na “Pietà” pintada por Francisco de los Cobos (hoje, na Casa de Pilatos, Sevilha) ou em “A Visitação”, obra inacabada para Santa Maria della Pace. Cf. HIRST, Michael. Sebastiano del Piombo. Oxford: Oxford University Press, 1981, fig. 94, 163, 199-202.

20. Valence (França), Musée des Beaux-Arts; cf. THUILLIER, Jacques. Sébastien Bourdon 1616-1671. Paris: RMN, 2000, p. 150.

21. MILANESI, G. Documenti per la storia dell'arte senese. vol. 3, Sec. XVI. Siena, 1856, p. 181-182, n° 56; “Nota delle robe prese della casa di messer Giovanni Antonio detto il Sodoma pittore da Girolamo di Francesco (Magagni) (Archivio de' Contratti di Siena. Processi del 1529)”; HILL, G. F. Sodoma's Collection of Antiques. Journal of Hellenic Studies. XXVI. 1906, p. 288-89.

natural do andar do movimento mais violento da corrida e do combate. No entanto, Francisco de Holanda clarifica e desenvolve consideravelmente as observações de Gauricus, consagrando a elas quatro pequenos capítulos.

Partindo de algumas observações de Gauricus, Holanda desenvolveu a análise graças ao exame sistemático das esculturas antigas em Roma. Trata-se, com efeito, daquilo que se pode apreender da observação, não da natureza, como em Alberti e Gauricus, mas das figuras antigas. É aí que Holanda se distingue dos dois teóricos anteriores e é aí que ele inova.

A consciência da existência de um repertório de posições fixas empregado pelos escultores da Antiguidade estava longe de ser nova; ela nascera havia mais de um século da prática do desenho e da cópia do antigo. Dürer, sabe-se, inspirou-se num desenho do “Apolo” do Belvedere para estabelecer as proporções do corpo do homem, como mostra toda uma série de desenhos. A gravura da “Academia de Baccio Bandinelli no Belvedere em 1531” é a própria imagem dessa prática cotidiana da observação sistemática da escultura antiga. Já se tem aqui toda a prática acadêmica. Pensava-se, assim, economizar uma etapa no processo artístico, aproveitando as conclusões da observação da natureza que os Antigos já haviam tirado. Baseados nessa prática, os artistas tinham se dedicado a aplicar, nas suas obras, os princípios da escultura antiga, seja Michelangelo em seu “David” ou Jacopo Sansovino em sua “Virgem e o menino” de Santa Maria del Popolo, que retomava o modelo da “Roma” Sassi, para só citar alguns exemplos célebres entre tantos outros. O “Martírio de São Lourenço”, desenho de Baccio Bandinelli, à origem da gravura de Agostino Veneziano, aparece como um verdadeiro repertório de esculturas antigas nas diferentes posições.

No entanto, ninguém antes de Holanda havia se preocupado em incluir no âmbito de um tratado artístico o resultado do estudo das figuras antigas em suas diferentes posições e em estabelecer para elas uma espécie de nomenclatura. Ao teorizar uma prática corrente, ele prefigura o academismo. À luz dessa taxonomia exposta em *Da Pintura Antigua*, a parte do livro de desenhos das *Antigualhas* consagrada às esculturas antigas (f. 7v-18, 25v-31, 42bis, 50) aparece, então, como uma coletânea de exemplos-tipo, a mesmo título que os exemplos, em arquitetura, de portas, janelas ou chaminés, ilustrando as diferentes ordens arquitetônicas (f. 45bis, 46v, 47r e v) no mesmo livro. Assim, nessa pesquisa da norma, Holanda está mais próximo dos arquitetos do que dos pintores, e seu tratado *Da Pintura Antigua* se aparenta mais, nesse aspecto, aos tratados de arquitetura do que aos de pintura. Nada de surpreendente, da parte de um homem que toma Vitruvius como referência suprema e empresta deste até a própria estrutura do seu tratado, na falta de um modelo de tratado de pintura. Deve-se, sem dúvida, ver neste gosto de Holanda pela norma a influência das pesquisas da Academia vitruviana, que começa sua atividade em Roma nesses anos em torno de Marcello Cervini, e das pesquisas de Antonio da Sangallo il Giovane, de Jacopo Melegghino e, sobretudo, de Sebastiano Serlio, arquitetos que ele conheceu

pessoalmente. Se é verdade que as indicações de Holanda são um pouco sumárias, encontra-se nelas, todavia, uma progressão simples e clara do tipo daquela instituída por Serlio em seu tratado de arquitetura. As posições das figuras antigas corresponderiam de algum modo às diferentes ordens arquitetônicas e a disposição das partes do corpo aos elementos variáveis que são o capitel, a base, o entablamento etc.

A idéia de elaborar no papel essa taxonomia das figuras antigas, e dela extrair princípios teóricos, poderia bem ter ocorrido a Holanda após o sucesso obtido por sua análise do “Baco” de Michelangelo, da coleção Galli<sup>44</sup>. No seu dizer, os romanos divertiam-se habitualmente em enganar os recém-chegados, apresentando a escultura do jovem Michelangelo como uma obra antiga. Mas Holanda reconheceu imediatamente a farsa<sup>45</sup>:

*Mas em Roma me foi mostrado um deus Baco de marmor com um moço Satyro, que lhe trazia um cesto de uvas ás costas, por obra antigua e maravilhosa. [...] E perguntando me uns romanos que me parecia, dixee: que muito bem, e feito de valente homem, mas afirmei que não era antigo, e isto porque tinha as mãos e braços postos em meos, fora dos limites e rigor da antiguidade, que não erão muito baxos nem muito erguidos, e assi mesmo que o movimento e assento das pernas do Baco que tambem era frouxo e fora da stabelidade e firmeza antiga, posto que as perfeições e invenção e medidas e o Satyro com o cesto parecião antigos. Então se spantarão elles do meu dizer, e me responderão que era obra que M. Angelo fezera havia dias para enganar com aquella antigoalha aos romãos e ao papa; e soube M. Angelo que me não enganára a sua obra. (grifo nosso).*

O “Baco” se encontrava então no jardim dos Galli, no meio da coleção de antiguidades. Foi lá que o desenhou, alguns anos antes, Marteen van Heemskerck (entre 1532 e 1535), já danificado, amputado da mão que segurava a taça, o que lhe dava ainda mais aparência de um antigo entre os antigos<sup>46</sup>. Nesse ambiente de antiguidades, o “Baco” parecia realmente colocado lá para um confronto com o antigo, como que para enganar o visitante desavisado. E se pode bem imaginar os romanos a se divertirem em pregar peças aos visitantes de passagem. Também Ulisse Adrovandi, em seu guia das estátuas antigas de Roma, cuidará de advertir o visitante de que a estátua de Baco é moderna: “esta é obra moderna de Michelangelo feita por ele quando era jovem” (*questa è opera moderna di Michel' Angelo fatta da lui quand'era giovane*)<sup>47</sup>.

Foi talvez para precisar um julgamento que originalmente terá sido puramente intuitivo e para determinar a razão por que essa estátua da coleção Galli não lhe parecera antiga que Holanda se pôs a analisar sistematicamente as posições das figuras antigas de Roma. Na estátua de Michelangelo, Holanda não encontrou efetivamente as regras estabelecidas pelos Antigos para a “figura que stavão em pé, quedas”, tais como mais tarde as exporá no capítulo de *Da Pintura Antigua*. Se a comparamos com um Baco antigo, a diferença é flagrante. Emanada de uma impressão geral de moleza e de instabilidade, estranha à estatuária antiga. Não se vê nela nem o vigor da perna de apoio, “reta como uma coluna”, nem a clareza dos gestos, único domínio no qual, segundo Holanda, os Antigos se afastaram do princípio de *mediocritas* ou da justa

22. PA, I, p. 215: “Tavoa d'alguns preceitos da Pintura. O que se ha de fogir // O que se ha de seguir” [...] “O muito costumado // As escolhidas antigas novidades”.

23. PA, I, 12, p. 83-84.

24. ARETINO, Pietro. Lettere. I. ed. F. Flora. Milão, 1960, p. 884-885; \_\_\_\_\_. Lettres de L'Arétin (1492-1556). ed. André Chastel e Nadine Blamoutier. Paris: Éditions Scala, 1988, p. 415, Carta CXLV. Cf. também BURNS, Howard. *Quelle cose antiche et moderne belle di Roma*. Giulio Romano, il teatro, l'antico. In: *catálogo Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 227. É a assimilação completa do antigo, a síntese dos elementos antigos e modernos, própria à maneira da Terceira Idade do Renascimento, tal como a define Vasari no *Prêmio da Terceira Parte de suas Vite*. Cf. GARCÍA, Angel González. PA, I, 12, p. 84, n. 199.

25. *Dispomos apenas da cópia executada a partir do original por Monsenhor Joaquim José Ferreira Gordo, em Madri, em 1790, hoje na Academia das Ciências de Lisboa (“Ms. Azul 650”). Monsenhor Gordo tinha sem dúvida a intenção de mandar copiar as ilustrações do tratado e reservou espaços em branco para esse fim, mas finalmente se contentou em descrever brevemente os assuntos.*

26. PA, I, 12, p. 83.

27. *Idem*, p. 85.

28. Segundo a anotação de Monsenhor Gordo em sua cópia da Academia das Ciências de Lisboa (“Ms. Azul 650”, f. 43v): “Aqui se achava d’um lado uma figura de homem, posta em pé de traje Romano, e do outro lado, uma de mulher”.

29. Como nos indicam os dois espaços em branco, reservados na cópia de Monsenhor Gordo (f. 45v-46r), com a seguinte anotação de seu próprio punho: “Seguia-se uma figura de homem andando, a qual tinha por baixo esta inscrição: ‘Do que anda adiante’; e n’outro lado a de dois gladiadores, combatendo-se”.

30. Hoje, no Musée dos Uffizzi (Florença). Cf. BOBER, Phyllis. *Pray M.*; RUBIN-STEIN, Ruth. Renaissance Artists & Antique Sculpture. Oxford-Nova Iorque: Harvey Miller Publishers & Oxford University Press, 1986, n° 126. Cf. também WINNER, Matthias. Zeichner sehen die Antike. Europäische Handzeichnungen 1450-1800. Berlin, 1967, pr. 39.

medida, pois, escreve ele,

...tendo elles que a mediocritas e o meo era o melhor em tudo, sómente no pintar e esculpir o não quizerão limitar. E attentei que nunca as suas mãos nem braços, quando se movião, nunca se moverem em meo nem pouco, antes correndo aos extremos; ou as fazião quedas e baixas, ou tão erguido o braço, que o cotovello vinhão a pôr no direito do ombrão<sup>48</sup>.

Quando quer, Michelangelo desenha o corpo humano segundo os preceitos antigos identificados por Holanda. Assim, no seu desenho do nu masculino ereto, visto de costas, do museu Albertina de Viena<sup>49</sup>, feito a partir do natural, mas fazendo referência ao antigo, encontra-se a posição do corpo descrita por Holanda, o braço bem levantado, quase em ângulo reto, a figura solidamente apoiada sobre o pé direito. Do mesmo modo, vistas na perspectiva holandiana, as figuras sentadas e deitadas dos túmulos da Capela Medici em San Lorenzo de Florença são outras variações dos preceitos antigos.

Mas existe em Michelangelo uma vontade consciente de se afastar da Antiguidade e de superá-la. “O Juízo Final”, como destacou Condivi<sup>50</sup>, é um verdadeiro inventário de todas as posições possíveis do corpo humano. Esse universo de figuras escapa largamente à taxonomia extraída por Francisco de Holanda.

Ora, Holanda escolheu precisamente “O Juízo Final” como o exemplo por excelência da fidelidade do pintor de gênio “à sua primeira Idéia”. A idéia deve prevalecer, sustenta ele : “e sómente se contente d’aquelas obras que vir serem ao proprio, inda que bem parecessem impossiveis e falsas e sem tanto fingimento de galantaria”<sup>51</sup>. O “verdadeiro pintor” deve permanecer surdo às opiniões de outrem e procurar unicamente ver “com os olhos carnaes o que ve com os do sprito” (PA, I, 14). A Idéia artística, em sua dimensão metafísica ilimitada, aparece como o valor supremo para o “verdadeiro pintor”, tanto quanto os preceitos da Antiguidade, fundados numa escolha restrita. Holanda tenta, então, em seu tratado e em suas imagens conciliar esses dois valores absolutos, à primeira vista inconciliáveis.

Michelangelo, símbolo vivo do pintor que cria segundo a sua Idéia, permite a Holanda efetuar esta união, fazer a ligação entre a teoria neoplatônica e os preceitos antigos. Assim, o livro das *Antigualhas*, consagrado à arte antiga, se encontra sob o signo de Michelangelo e é como que dedicado a este, ao se abrir com o retrato do “divino” mestre entre duas coroas de louro e de rosas (*Antigualhas*, f. 2r) e com a imagem michelangelesca de “Roma Desfeita” (*Antigualhas*, f. 4r). Em vários de seus desenhos, Holanda mostra a seu lado um personagem barbudo, com chapéu de feltro, que tem todo o ar de ser Michelangelo, seja ao lado do Vaso antigo diante de Santa Cecilia al Trastevere (f. 30v), ou ao pé da majestosa musa Melpómene no pátio do palácio da Chancelaria (f. 10r “ROMAE. IN. PALATIO C.S. GIORGII”), alto lugar michelangelesco<sup>52</sup>. Enfim, no meio das páginas consagradas às figuras antigas de suas *Antigualhas*, Holanda apresenta as figuras da “Sibila Eritréia” (f. 11v) e da “Caridade” (f. 12r) de Michelangelo na Capela Sistina como exemplos de figuras sentadas, segundo as regras estabelecidas na Antiguidade clássica. Ele colocava, assim, as obras de Michelangelo no nível daquelas dos Antigos.

*Da Pintura Antigua* mostra essa mesma simbiose. Vê-se Michelangelo, apresentado como o tipo do grande pintor fiel à sua primeira Idéia (I, 9), fazer-se defensor do respeito aos preceitos antigos (I, 12). No Primeiro Diálogo, é ainda o “divino” Michelangelo a unir estreitamente a grande pintura do seu tempo e a pintura antiga, graças à sua concepção neoplatônica da criação artística. A boa pintura, a da Itália, que é a mesma que a “grega antiga”, não pertence de fato a nenhum país, pois que “do ceo veio” (II, 1).

Para Holanda, não há, assim, contradição entre a Idéia artística de origem divina e a imitação seletiva, como princípios fundamentais da criação artística. No fim das contas, os preceitos antigos fazem parte da educação do pintor e são uma garantia de qualidade para os pintores de segundo escalão ou iniciantes. A ascensão até a Idéia estava reservada aos pintores excepcionais, dotados de um dom inato, após terem feito o aprendizado do estudo da natureza e das obras antigas.

Grças ao conceito neoplatônico de *prisca pictura*, arte de origem divina, universal no espaço e no tempo, Holanda conseguiu introduzir os grandes artistas da Renascença na genealogia sagrada da pintura antiga, que ele faz descender do *prisca theologus* Hermes Trismegisto. É neste sentido neoplatônico e metafísico que é preciso entender o título do tratado de Holanda que, na verdade, visa mais à arte do presente do que à do passado, numa abordagem essencialmente filosófica. Também os *Comentarios de la Pintura* de Felipe de Guevara, que tratam quase que exclusivamente dos pintores citados por Plínio, teriam merecido portar o título *Da Pintura Antigua*, muito mais sem dúvida do que o tratado de Holanda, que teria podido muito bem se intitular *De Prisca Pictura*.

\* Palestra proferida em 20/09/2004 para o curso de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, no auditório Lupe Cotrim. Versão corrigida e aumentada de um texto publicado em francês em *La Visión del Mundo Clásico en el arte español*. VI Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C. Madri: Editorial Alpuerto, 1993, p. 117-131.

Tradução de Valter Cesar Pinheiro (Mestre em Letras, área de Língua e Literatura Francesas, FFLCH-USP). Revisão técnica de Luiz Renato Martins (CAP-ECA-USP) e Alberto Rosa

Sylvie Deswarte-Rosa é historiadora da arte, especialista em Renascimento e Diretora de Pesquisas do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS). Tem quase uma centena de textos e artigos, em várias línguas, sobre teoria da arte, desenho, pintura, escultura, arquitetura, iluminura, gravura, tipografia, história, iconologia, primeiras interpretações européias das artes de outros continentes... *Sobre a arte e a cultura lusitanas quinhentistas, escreveu alguns livros decisivos*: Les Enluminures de la “Leitura Nova” (Paris, 1977), As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda (Lisboa, 1986), Il “Perfetto Cortegiano” D. Miguel da Silva (Roma, 1989), Idéias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos (Lisboa, 1992).

31. Biblioteca Apostólica Vaticana, STAMPE, R. G. XIV, 6, n. 50; BARTSCH, 1803-1821, XIV, p. 195; KRUG, Antije. Ein römisches Relief und Raffael. Städel-Jahrbuch. N. F. 5. Munique, 1975, p. 31-36; catálogo Raffaelo in Vaticano (Città del Vaticano, 1984). Milão, 1984, n° 132.

32. Na verdade Apolo, hoje no Museu de Nápoles.

33. Dois espaços brancos na cópia manuscrita de Gordo (f. 47r-v) com a anotação seguinte de seu próprio punho: “Aqui estava a figura d’uma matrona Romana sentada e da outra parte o Tejo personalizado, com o seguinte Letreiro: ‘Tagus Pater’”.

34. Na seção sobre a composição, segunda parte da pintura. Cf. ALBERTI, Leon Battista. De Pictura. ed. Cecil Grayson. Roma-Bari: Laterza, 1980. Para a análise da estrutura e do conteúdo, ver nossa introdução à edição bilingüe latim-francês De la Peinture. De Pictura (1435). trad. Jean-Louis Schefer. Paris: Macula/Dédale, 1992, p. 23-62. (Para ed. brasileira, ver ALBERTI, L. B. Da Pintura. trad. Antonio da Silveira Mendonça, apes. Leon Kossowitch, introd. C. Grayson. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992. N. do T.).

35. *Termino latino que designa os irmãos gêmeos Castor e Pólux, filhos de Júpiter e Leda, imortalizados no Céu entre os astros do terceiro signo do Zodíaco, que foi nomeado, por consequência, Gêmeos (N. do T.).*

36. BN Florença, Magl. XII, 4; cf. LOMBARDI, G. *Giovan Francesco Susini*. Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Serie III, IX. Pisa, 1979, p. 759-790; catálogo Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. La corte, il mare, i mercanti. La rinascita della Scienza, Editoria e Società. Astrologia, magia e alchimia. Florença, 1980, p. 174, n° 5. 14 (Giancarlo Gentilini).

37. *Catálogo Il Giardino di San Marco*. Maestri e Compagni del giovane Michelangelo. Florença, 1992, cat. 2, p. 36-38.

38. DAVIDSON, Bernice F. *Mostra di Disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia. Gabinetto Disegni e stampe degli Uffizi*. XXIII. Florença: Leo S. Olschki Editore, 1965, cat. n° 30v "Esquisses de figures et de putti" (recto) e "Putti et hommes en lutte" (verso), Albertina n. 25097; n° 32 "Esquisse pour une chapelle dans la cathédrale de Pise", Albertina n. 122.

39. *Catálogo Il Disegno Fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico*. Florença, 1992, n° 7. 9, p. 154-155 (estudo de A. Petrioli Tofani).

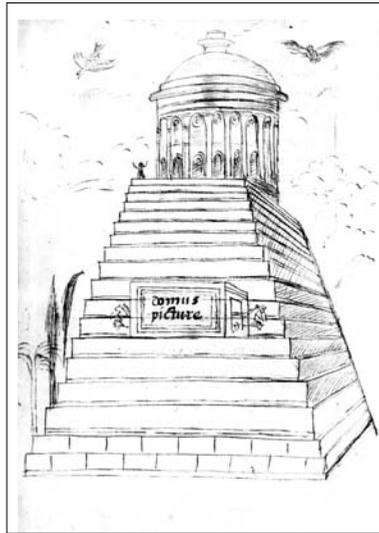


fig. 2



fig. 4

fig. 2. "A DOMUS PICTURAE" no manuscrito da tradução em castelhano (1563), de Manuel Denis, do tratado de Francisco de Holanda, *Da Pintura Antigua* (1548), Madri, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

fig. 3a e 3b. Francisco de Holanda, "A Hora Invernal e o Carregador de Touro", com a inscrição "Antiqua Novitas", segundo uma das três célebres Placas Campana de terracota (Louvre), que têm por tema "As Núpcias de Peleu e Tétis". Biblioteca do Escorial.

fig. 4. "A Hora Invernal e o Carregador de Touro", uma das três placas de terracota das "Núpcias de Peleu e Tétis", oriundas da coleção Campana. Paris, Museu do Louvre.

fig. 5. Francisco de Holanda, "Estátua de Mercúrio" ("que está em Belveder na varanda secreta do papa"), Biblioteca do Escorial.



fig. 3a e 3b

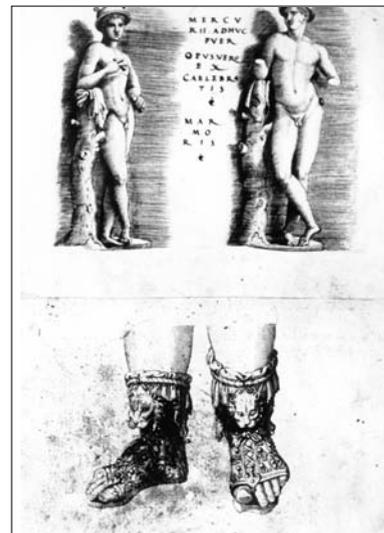


fig. 5

40. PA, I, 20, p. 123.

41. *Sobre Francisco de Holanda e Alberti*, cf. DESWARTE-ROSA, S. *Idea et le Temple de la Peinture*. I. Michelangelo Buonarroti et Francisco de Holanda. Revue de l'Art. 92. Paris, 1991, p. 41 e n. 161; \_\_\_\_\_. *Idéias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos*. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte. Parte III. Lisboa: Difel, 1992, p. 132.

42. LOMAZZO, Gian Paolo. *Trattato dell'Arte della Pittura*. Milão, 1584, L. VI, cap. 4: *Regole del modo del corpo umano*. Cf. \_\_\_\_\_. *Scritti sulle Arti*. vol. 2. ed. Roberto Paolo Ciardi. Florença: Centro Di, 1974, p. 255-258.

43. GAURICUS, Pomponius. *De Sculptura*. (1504). ed. de André Chastel e Robert Klein. Genebra: Droz, 1969, § 6, p. 192-194.

44. *Não parece que Holanda tenha feito um desenho do "Baco" de Michelangelo, pois ele o descreve de memória, enganando-se em sua evocação do pequeno sátiro que, no seu dizer, carrega um cesto de uvas, embora este tenha na mão, e coma, um cacho de uvas.*

45. PA, I, 20, p. 124-125.

46. HÜLSEN, C.; EGGER, H. *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck*. I. Berlin, 1913.

47. *Como destaca Angel González García* (PA, p. 124, n. 340). Ver ALDROVANDI, Ulisse. *Delle statue antiche che per tutta Roma, in diversi luoghi, et case si veggono*. In: MAURO, L. *Le Antichità della Città di Roma*. (1556). Veneza, 1558, p. 168.

48. PA, I, 20, p. 123.

49. *Viena, Albertina, Inv. 118, R132 verso*. Cf. TOLNAY, Charles de. *Corpus dei Disegni di Michelangelo*. I. Novara, 1975, 22r; HIRST, M. *Michel-Ange dessinateur*. Paris: Louvre, 1989, n° 4.

50. CONDIVI, Ascanio. *Vita di Michelangelo Buonarroti*. Milão: Rizzoli, 1964, p. 68: "exprimiū tudo aquilo que de um corpo humano a arte da pintura pode fazer, não deixando de lado ato ou movimento algum." ("esprese tutto quel che d'un corpo umano può far l'arte della pittura, non lasciando indietro atto o moto alcuno").

51. PA, I, 9, p. 73.

52. *Foi nesse palácio recém-concluído que Michelangelo teve, em junho de 1496, seu primeiro contato com a cidade de Roma e que ele passou, segundo Condivi e Vasari, o primeiro ano de sua primeira estadia em Roma. A musa Melpómene figura entre as primeiras obras de arte antiga que*

*Michelangelo foi estudar em Roma, no pátio do palácio, seguindo os conselhos do cardeal Riario, como ele deixa entender em sua carta a Lorenzo di Pierfrancesco de Medici, de 2 de julho de 1496 (Il Carteggio di Michelangelo. I. Florença: Sansoni Editore, 1965, p. 1-2): " ...logo fomos visitar o cardeal de San Giorgio e lhe apresentei a vossa carta. Pareceu-me que me via de bom grado e quis incontinenti que eu fosse ver certas figuras, nas quais eu ocupei todo aquele dia... Depois, no domingo, o Cardeal veio à casa nova e me fez chamar: fui vê-lo e me indagou o que achava das coisas que tinha visto. Acerca disto lhe disse o que achava, e decerto me parece que sejam coisas muito belas..." ("...subito andamo a visitare el chardinale di San Giorgio e lli presentai la vostra lettera. Parmi mi vedessi volentieri e volle incontinentemente ch'io andasse a vedere certe figure, dove io ochupai tutto quello giorno... Dipoi domenica el Chardinale venne nella chasa nuova e ffececi domandare: andai da llui e me omandò quello mi parea delle chose che avea viste. Intorno a questo li dissi quello mi parea, e certo mi pare ci sia molte belle chose...").*