



Cristiane Nascimento¹

Imitação, encômio e história em Francisco de Holanda

Resumo: O tratado *Da Pintura Antiga*, de Francisco de Holanda, partilha com os escritos humanistas do século XV uma relação encomiástica e prescritiva com a Antiguidade, considerada tanto exemplo das excelências do passado, quanto relíquias antigas a serem imitadas pelos modernos. Assim, Holanda recomenda ao pintor que se exercite na imitação dessas relíquias e aprenda com elas os preceitos da pintura antiga a fim de tornar-se ele próprio um novo exemplo a ser imitado. Os preceitos que Holanda destaca nestas relíquias, contudo, foram recolhidos por ele da erudição literária humanista a propósito da arte antiga e não diretamente da imitação delas. Portanto, a imitação da Antiguidade, tal como a prescreve Holanda, longe de limitar o pintor a reproduzir pedestremente as obras antigas, incita-o a emular os antigos seja na excelência da arte, seja na glória e fama alcançada pelos artistas.

Palavras-chave: imitação; antiguidade; tratados de arte.

Sintesi: Il *Da Pintura Antiga*, del pittore portoghese Francisco de Holanda, condivide con gli scritti umanistici del XV secolo un rapporto encomiastico e prescritivo con l'antichità, considerata esempio di eccellenza del passato e reliquia antica ad essere imitata dal moderni. Così Holanda consiglia al pittore di esercitarsi nell'imitazione di queste reliquie antiche e di imparare con loro i precetti della pittura antica di modo a diventare lui stesso un nuovo esempio ad essere imitato. Tuttavia, i precetti che Holanda mette in evidenza nelle reliquie sono stati raccolti da lui dell'erudizione litteraria umanistica a proposito dell'arte antica e non direttamente dalla loro imitazione. Quindi l'imitazione dell'antichità come la consiglia Holanda non limita il pittore a riprodurre pedestremente le opere antiche, ma lo spinge ad emulare gli antichi sia nell'eccellenza dell'arte, sia nella gloria e fama raggiunta dagli artisti.

Parole chiave: imitazione, antichità, trattati d'arte.

¹ Professora Adjunta do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). E-mail: nascimento.cristi@gmail.com.

O tema da imitação, vastamente discutida pelos autores humanistas, renderia por si só interessantes considerações de enorme valor epistemológico para os estudos da tratadística de arte do século XVI, seja no âmbito da história da arte, ou da estética. Isso implicaria, de saída, ultrapassar velhos preconceitos de área, bem vivos no Brasil. Em primeiro lugar, a velha e refratária ideia de que a questão da *imitação*, ou da *emulação*, e todo o enquadramento retórico-poético no qual ela se inscreve desde a Antiguidade, seja uma questão de interesse exclusivo dos estudos literários, que pouco ou nada acrescentaria às discussões de teor teórico-artístico elaboradas nos tratados de arte do período.

O que se observa, em particular em relação aos estudos dedicados aos tratados de Francisco de Holanda, é uma abordagem que se esforça em isolar neles temas e passagens que acabam por resultar em interpretações por vezes anacrônicas de suas ideias artísticas. A interpretação predominante a respeito das ideias artísticas de Holanda, avançada nos inúmeros estudos de Sylvie Deswarte, afirma que a novidade e a relevância delas residiria no fato de o autor ter elaborado uma metafísica da arte, de cunho neoplatônico e hermético. Ainda que discorde dela, esta interpretação, que relega a segundo plano uma discussão aprofundada dos conceitos retórico-poéticos nos quais a teoria da arte se plasma, mantém-se ao menos dentro do quadro das referências filosóficas e literárias partilhadas entre os humanistas do período.

Hoje, contudo, devido ao crescente desinteresse pelos próprios textos humanistas e a falta de familiaridade com os conceitos que operam neles, deparamo-nos com interpretações no mínimo incongruentes a respeito do humanismo português como, por exemplo, a de que ele teria sido menos um movimento de imitação dos modelos literários e artísticos antigos, propagados a partir dos modelos modernos italianos, do que uma resistência a ele. Se assim tivesse sido, que lugar ocupariam as obras dos principais humanistas e poetas portugueses do período nessa suposta resistência à imitação do que Holanda chama de "antiga novidade" dos modelos artísticos italianos? Onde colocaríamos o poeta Sá de Miranda, que introduziu em Portugal o soneto petrarquista e o *Dolce Stil Nuovo*; o historiador João de Barros, o Tito Lívio português; o humanista e historiador Damião de Góis; de Camões, e o próprio Holanda, cuja tratadística é uma doutrina da imitação da "antiga novidade" que ele traz consigo da Itália? As obras desses autores são justamente a evidência da franca adesão ibérica aos modelos literários e artísticos antigos e modernos disseminados pelo humanismo italiano.

O projeto humanista de uma *renovatio* das antigas excelências se instaura e se condensa no conceito e na prática da imitação dos modelos do passado, considerados mais dignos e excelentes. Essa prática não se aplica apenas às artes ditas imitativas, ou seja, a poesia, a retórica, a pintura e a escultura, mas igualmente nos costumes, nas virtudes e nas ações humanas, temas tradicionais da filosofia moral. É também dentro desse viés imitativo que serão relidas, comentadas e glosadas as fontes herméticas e neoplatônicas referidas por Holanda e por inúmeros outros autores do período. Para dar um exemplo aparentemente distante do gênero encomiástico no qual se insere o tratado de arte, tomemos uma obra de cunho inegavelmente filosófico, os *Dialoghi D'Amore*, de Leon Hebreu.

Como se sabe, essa obra se tornou o maior sucesso editorial do século XVI, desde sua primeira impressão romana, em 1535. Ao longo de três diálogos, travados entre Filon e Sofia, o autor compõe uma metafísica do amor, reinterpreta os escritos dos filósofos antigos e medievais à luz da sabedoria mosaica contida nas Escrituras. Seria esperado não encontrar nessa obra nenhuma daquelas tradicionais tópicos encomiásticos típicos dos tratados de arte, e dos demais gêneros de orações encomiásticas que proliferaram no século XVI. Tal expectativa, no entanto, é imediatamente traída no primeiro parágrafo da dedicatória da obra a Aurelia Petrucci, na qual Leon Hebreu oferece a ela os ensinamentos contidos nos escritos dos filósofos antigos, plenos de teologia e doutrina de Mercúrio, inventor das artes, das ciências e da filosofia, que ele próprio desenterrara das trevas e trouxera à luz:

Fu antichissima usanza de gli scrittori di Egitto i santissimi libri da loro scritti indirizzare a Mercurio, perciò che essi stimavano che tutte l'arti, tutte le scienze, tutte le belle cose fussero state da Mercurio ritrovate, e ch'a lui, come ad inventor d'ogni cosa, si convenisse render grazia di ciò che l'uomo imparava o sapeva. E per questo Pitagora e Platone e molti altri gran filosofi andarono per imparar filosofia in Egitto, e per lo più l'appresero de le colonne di Mercurio, le quali erano tutte piene di sapienza e di dottrina" [...] "Ché avendo io questi sui divini dialogi tratti fuora de le tenebre in che essi stavano sepolti, e postoli quasi in chiara luce, e al nome di si valorosa Donna.²

Holanda, igualmente, evoca essa origem antiquíssima e mítica da pintura quando diz terem os antigos escritores reconhecido uma força divina na imitação humana:

Bom será mostrar ja agora por que se celebra tanto a pintura antiga dos scritores e de mi, a saber que cousa é, porque não cuide alguém por ventura que são algumas velhices desacostumadas. (...) Mas os antigos

² EBREU, Leone. *Dialoghi d'amore*. Roma-Bari: Laterza, 2008, pp. 3-4.

pintores tanto stimarão a perfeição d'esta arte que quasi a tinham por seu Deos, e a adoravam pola divindade e força que n'ella acharão. E diz Hermes Trimegistus, grave e antiquissimo rey de Egipto, e filosofo, o qual Lactancio Firmiano tem como a um oraculo. (...) Assim tinham os antigos por divina força e divina emitação a do homem, pois pintava á semelhança de Deos Eterno, e como elles virão sendo homens suas obras adoradas d'outros homens determinarão de competir com suas obras divinas e naturaes.³

Holanda não evoca esse *topos* encomiástico, de teor neoplatônico e hermético, certamente para reduzir a operação da pintura à contemplação intelectual das verdades suprassensíveis. Isso seria um equívoco epistemológico, dado que toda a arte só pode atingir a perfeição mediante o ato produtivo realizado pelas mãos do artista.

Se não podemos reduzir o tratado *Da Pintura Antiga* a uma improvável metafísica da arte, como devemos interpretar o vasto repertório de *topoi* literários, históricos e filosóficos que Holanda emprega em seu tratado *Da Pintura Antiga*? A única resposta plausível é a de que esse repertório de *topoi* antigos, que Holanda domina e maneja com grande *sprezzatura* em seu tratado, é parte fundamental da doutrina da pintura. O esforço que devemos fazer é o de tentar entender com acuidade a articulação desse repertório de *topoi* na doutrina do *disegno* que Holanda elabora.

Uma importante articulação desse repertório se dá num aspecto pouco estudado do tratado *Da Pintura Antiga*, vale dizer, a breve narrativa que Holanda faz da história da pintura e que é o fio condutor que organiza a apresentação de sua doutrina do desenho. Nela, Holanda entrelaça a breve narrativa da história da arte antiga, dividida em três idades, invenção, perfeição e decadência das artes, à narrativa da história de seu ressurgimento, e de um novo período de perfeição.

Nota-se que a estrutura narrativa tripartite que encontramos em Holanda não difere consideravelmente daquela empregada por Giorgio Vasari, no Proêmio das *Vite*, que se repete na disposição do conjunto das biografias, e, por fim, no interior de cada uma das biografias de artista: depois de referir a precocidade do engenho do artista, Vasari passa a narrar o aprendizado na *bottega* de um determinado mestre, cujas obras e maneira imita, até finalmente conquistar uma maneira própria, superior a do mestre.

No prólogo da primeira parte do tratado, Holanda, depois de reconhecer em seu mecenas, o rei Dom João III, o promotor de uma renovada qualidade dos tempos modernos, no qual as artes e as ciências retornam à luz e novos engenhos são descobertos, convoca-o a continuar imitando os costumes dos antigos na estima e no

³ HOLANDA, Francisco. *Da Pintura Antiga*, introdução e notas Angel González Garcia. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, pp. 81-82.

entendimento pintura:

A muitas digo, Senhor, como acontece á pintura, arte polo passado stimada de grandes Reys e muito magnanimos homens, tanto que nenhuma cousa tinhaão por maior admiração, nem milagre, e recebida dos Gregos no primeiro lugar das artes liberaes. (...) E como finalmente esta ciecnia é dina dos Reys e principes catholicos cristãos pera serem mais perfeitos, porque tenho eu pera mi que o homem excelente e claro nam no podera bem ser sem entender o desenho e inda saber fazel-o, porque toda a discrição e o engenho e o saber stá no entendimento do desenho da pintura, pois elle é uma das cousas em que o eterno e immortal Deos deu mór licença aos homens, o qual desenho ou pintura muito se aparta e é deferente do que a mais da gente cuida, e é muito mais alto ⁴

Holanda compõe sua história da pintura, à qual chama sua donzela, cumprindo as tópicas tradicionais do gênero do encômio da arte: narra a origem divina da pintura, especificando onde e quando nasceu; enumera seus inventores e principais praticantes na *Antiguidade*, destacando a excepcional rapidez com que esta arte alcança a perfeição, a estima dos homens de qualidade e as altas pagas; conta como, no passado, chegou a morrer, bem como quando e por obra de quais pintores ressuscitou até que em seus dias Michelangelo quase lhe devolveu a “prisca animosidade”. Essa narrativa é composta a partir de elogios às ações virtuosas de reis, nobre e artistas antigos e modernos que promoveram a excelência das artes, assim como de vitupérios à falta de ações virtuosas no período em que elas decaíram. Essa estrutura do gênero do encômio e da invectiva, como elogio e vitupério das ações humanas, está estabelecida nos exercícios retóricos da segunda sofística, conhecidos como *progymnasmata*, largamente praticados durante o renascimento⁵.

A pintura, diz Holanda, citando Plínio, o velho⁶, é inventada no Egito, ou na Grécia, graças apenas ao engenho, “infuso por graça divina em nós”⁷, daquele que

⁴ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, Op. cit., prólogo, pp. 5-18.

⁵ KENNEDY, George A. *Progymnasmata. Greek textbooks of prose composition and rhetoric*, Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003.

⁶ PLÍNIO, O VELHO. *Naturalis Historia*, XXXV, 15-16: “De picturae initiis incerta nec instituti operis quaestio est. Aegyptii sex milibus annorum aput ipsos inventam, priusquam in Graeciam transiret, adfirmant, vana praedicatione, ut palam est; Graeci autem alii Sicyone, alii aput Corinthios repertam, omnes umbra hominis lineis circumducta, itaque primam talem, secundam singulis coloribus et monochromaton dictam, postquam operosior inventa erat, duratque talis etiam nune. Inventam liniarem a Philocle Aegyptio vel Cleanthe Corinthio primi exercuere Aridices Corinthius et Telephanes Sicyonius, sine ullo etiamnum hi colore, iam tamen spargentes linias intus. Ideo et quos pingerent adscribere institutum. Primus inlevit eas colore testae, ut ferunt, tritae Ecphantus Corinthius. Hunc eodem nomine alium fuisse quam tradit Cornelius Nepos secutum in Italiam Damaratum, Tarquinii Prisci regis Romani patrem, fugientem a Corintho tyranii iniurias Cypseli, mox docebimus”.

⁷ VASARI, Giorgio. *Le Vite*, Roma: Newton Compton, 2004, *Proemio delle Vite*: “Ma perchè le antichità delle cose de’Greci e dell’Etiopi e de’Caldei sono parimenti dubbie, come le nostre e forse più, e per il più bisogna fondare il giudizio di talli cose in su le conietture, che ancor non sieno talmente deboli che in tutto si scostino dal segno, io credo non mi esser punto partito dal vero e penso che ognuno, che questa parte vorrà discretamente considerare, giudicherà come io, quando di sopra io dissi il principio di

começou “a fazer acaso, sendo muito minino, rodeando com um traço a sombra de sua mão na parede”⁸. Já na Grécia antiga, essa arte, nascida da potência do engenho, naturalmente inclinado à imitação, alcançará a perfeição com Pamfilo, passando da simples condição de *empiria* à condição de arte liberal, vale dizer, de prática dotada de doutrina:

Pamfilo, pintor de Macedonia, foi o primeiro pintor que foi erudito em toda a doutrina, principalmente na arismetica e geometria, sem a qual dizia que nenhum podia ser mestre. Não ensinou a nenhum por menos de um talento, que são seiscentos cruzados, isto em tempos de dez annos. E por autoridade d'este pintor se fez constituição primeiro em Sicione, cidade, e depois por toda a Grecia que os moços fidalgos aprendessem a debuxar; e que a arte da pintura fosse recebida no primeiro grao das liberaes. E sempre foi honrada de maneira que todos os fidalgos a exercitavam, depóis somente os honrados, com perpetuo edito que não se ensinassem aos servos; polo que nesta arte se não obra nenhum servo⁹.

O antigo edito que permitia o exercício da pintura apenas àqueles de condição nobre é reinterpretedado por Holanda em sentido mais universal, porém, não menos democrático. A nobreza a que se refere Holanda não é somente a do nascimento, mas sobretudo a do intellecto. O exercício da pintura está reservado apenas àqueles que nasceram dotados com um engenho agraciado por Deus:

Parecerá por ventura que qualquer homem poderá ser pintor, aprendendo; mas muito será enganado quem isto cuidar; porque, se alguma sciencia ou arte n'este mundo para sua perfeição lhe foi necessario trazer a origem e natural de seu nascimento, sem dúvida nenhuma esta deve ser a arte da pintura.

Um sinal necessário disto é a precoce inclinação que o pintor, ainda menino, manifesta pela "profissão", e que o levará a buscar, com incessante estudo e exercício, nos vários gêneros da pintura e da escultura, o nome, ou a fama, em sua arte:

queste arti essere stata l'istessa natura e l'innanzi o modello la bellissima fabrica del mondo, et il maestro quel divino lume infuso per grazia singulare in noi, il quale non solo ci ha fatti superiori alli altri animali, ma simili (se è lecito dire) a Dio. E se ne'tempi nostri si è veduto (come io credo per molti esempli poco inanzi poter mostrare) che i semplici fanciulli e rozzamenti allevati ne' boschi, in sull'esempio solo di queste belle pitture e sculture della natura, con la vivacità del loro ingegno da per se stessi hanno cominciato a disegnare, quanto più si può e debbe verisimilmente pensare, que'primi uomini, i quali quanto manco erano lontani da suo principio e divina generazione, tanto erano più perfetti e di l'intelletto purgatissimo, per essemplio si vago modello del mondo, aver dato origine a queste nobilissime arti e da picciol principio, a poco a poco migliorandole, condottole finalmente a perfezzione?”

⁸ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, cap. III, p. 30.

⁹ Idem, *Diálogo Quarto*, p. 355. Cf. PLINIO, O VELHO, XXXV, pp. 76-77.

Pois no inocente menino, que ha de ser famoso n'esta profissão, tenho eu para mi que já stá infundido e posta toda a profundidade do saber que depois se ha n'elle de descobrir quando for tempo de exercital-o e desculbril-o" (...) "A sua puerice d'este não será tanto nos jogos quanto a dos outros moços e logo começará a lançar algum raio da luz que lhe do ceo foi por graça dada" (...) "e seguirá contente e cegamente só o divino nome na pintura com os grandes stimolos que lhe pedirá seu natural engenho e tudo o outro terá por vil e por baxeza senão sómente a vertude que lhe seu pensamento e spirito desejam" (...) "O natural que digo, deve com tanto studo e exercicio de acompanhar quanto lhe o gosto pede, que será muito; e não deixará no seu studo de se esaminar e sprementar em todos os modos, que se inventão na pintura e scultura, de dia e todas as noites, que é tempo mais de estudar."¹⁰

Fama, aliás, é o que convém desejar e buscar o pintor: nisto Giotto foi elogiado por Filippo Villani¹¹, nisto Leon Battista Alberti recomenda que se empenhe o excelente pintor¹², quando louva a nova excelência das artes alcançada por Brunelleschi, Donatello e Masaccio¹³.

O engenho precoce do pintor é uma tópica tradicional na teoria da arte do século XVI. Ela comparece, sabidamente, em todas as vidas de artistas narradas por Vasari, e como se viu na passagem do tratado de Holanda, citada acima, a ela podem estar associados outros *topoi*: o desinteresse por qualquer outra atividade, ou distração, típica da juventude e a dedicação absoluta ao desenho; a oposição da família; a revelação da inclinação pelo desenho entre as crianças criadas junto à natureza, e o reconhecimento de sua vocação por algum personagem de alta estirpe¹⁴.

Se o engenho agraciado é condição primeira da arte, é o estudo e a imitação contínua da natureza, e dos preceitos da arte antiga que possibilitou à arte da pintura alcançar novamente a perfeição em tão pouco tempo¹⁵. Tal perfeição, que conheceu o

¹⁰ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, Op. cit., cap. VII.

¹¹ VILLANI, Filippo. *De origine civitatis Florentie, et de eiusdem famosissimis civibus*, In: BAXANDALL, 1971, p. 147: "Fuit etiam, ut virum decuit prudentissimum, fame potius quam lucris cupidus".

¹² ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*, Campinas: Editora da Unicamp, 1992, II, p. 29: "Assim, esta arte proporciona prazer aos que a praticam, e glória, riquezas e fama eternas aos que nela são mestres. Assim sendo, se a pintura é o melhor e o mais antigo ornamento das coisas, digna dos homens livres, grata a entendidos e não entendidos, exorto os jovens estudiosos a que se dediquem, o mais que possam, à pintura. Recomendo, pois, aos que se entregam à pintura que aprendam esta arte. O primeiro grande empenho de quem procura destacar-se na pintura é conquistar o nome e a fama que os antigos alcançaram".

¹³ "Mas, depois de um longo exílio em que os Alberti envelheceram voltei a esta minha pátria, a mais bela entre as demais, compreendi que em muitos homens, mas principalmente em ti, Filippo, no nosso queridíssimo escultor Donato e em outros como Nencio, Luca e Masaccio, existe engenho capaz de realizar qualquer obra de valor e de rivalizar com qualquer artista antigo e famoso. Por isso convenci-me de que a possibilidade de obter grande fama em qualquer tipo de atividade não depende menos da nossa dedicação e empenho do que dos dons da natureza e dos tempos. Confesso-te que os antigos, tendo muita gente de quem aprender e a quem imitar, tinham menos dificuldades para chegar ao conhecimento daquelas supremas artes que para nós hoje são extremamente penosas. Mas por isso mesmo nosso prestígio será maior se sem preceptores, sem modelo algum, descobrimos artes e ciências jamais ouvidas e vistas" (Idem, *Ibidem*).

¹⁴ POZZI, Mario e MATTIODA, Enrico. *Giorgio Vasari. Storico e critico* Leo Olschki, Firenze, 2006, p. 355.

¹⁵ "Nenhuma das artes veio assim em breve tempo à perfeição como esta, como que na guerra de Troia se não tinha ainda achado; mas parece em Poncio Pilato já costume dos franceses querer el rei de França

auge, assim como o início de seu declínio, no tempo de Augusto, deu-se graças aos engenhos dos pintores antigos, os quais reconhecendo a força e a divindade que a pintura trazia de sua origem, aplicaram-se em competir com as obras divinas e naturais:

Grande saudade tem dos antigos tempos todos os grandes engenhos, porque, certo, a perfeição das nobres sciencias e artes e todas as outras policias parece que foram então, e os premios e o valor d'ellas. Então estiveram as cousas, certo, na sua perfeição e alto cume, assim nas artes como nas armas, como na nobre pintura, como em todo o mais valor e dotes que o immortal Deos deu aos homens mortaes, o qual do começo do mundo até então até hoje, ou até os nossos tempos, sempre tornou a vir descendo e deminuindo. E isto me parece a mi, que fez a Divina Providencia porque se vinha chegando cada vez mais o tempo em que sperava de vêr a perfeição de seu fazedor ser feito Homem e Deos sobre a terra, porque eu me atrevo a sustentar que nem antes nem depois estiveram as cousas tanto em seu sumo, e perfeição universal, como no tempo de Augusto, em o qual Deos encarnou. E assi mesmo como a sancta perfeição o viu ido para o ceo, tornou a desandar o caminho por ondee viera, e a se ir buscá-lo ao ceo, onde stimo que está por manto e cobertura da Virgem Sancta Maria¹⁶.

Todavia, ressalta Holanda, “assi como esta grande sciencia no tempo largo e famoso vive, assi no triste e estreito morre”, a falta de costume e estima em que caíram as artes e as demais disciplinas, junto com o valor e a glória de Grécia e Roma após as invasões dos bárbaros e a mudança do Império para Constantinopla, fez com que a pintura viesse a “jazer sem nome sepultada”:

E tornando ao passado digo que a prestantissima arte da pintura, antigoamente tão venerada e stimada, com muitas mutações de idades, de gentes, & de costumes veo juntamente (se eu bem stimo) com o valor e gloria grega e romana a ser ir perdendo pouco a pouco, quasi no tempo em que o imperio foi morar a Constantinopoli & os vandalos e os unos, e godos com outras barboras gentes e cuciosas, das famosas obras dos romãos, inquietarão toda Italia. (...) E d'aquelle tempo até este, como os homens cada vez se viessem a contentar com menos e se lhes ir o animo mais enfraquecendo nas obras e acovardado, e o mundo que todo fora reyno d'um senhor, se começasse a repartir em quinhões pequenos, cada hum se fazendo emperador de sua terra, a pintura se foi de todo a perdição, e veo a jazer sem nome sepultada e morta de descostume; que assi como esta grande sciencia no tempo largo e famoso vive, assi no triste e estreito morre”¹⁷.

em Milão levar huma parede a França onde stava pintada a cea de nosso Salvador de mão de Lionardo de Vince; mas em Lacedemonia cortarão os romãos a huma pintura da parede de tigiolo ao redor, e a trouxeram a Roma em caxas feitas de madeira” (Idem, *Ibidem*. I, cap. III).

¹⁶ HOLANDA. *Dialogos de Roma, Quarto Dialogo*. Op. cit.

¹⁷ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, cap. V. Op. cit.

Interessante notar a divergência entre as narrativas de Holanda e de Vasari no que concerne o lugar da Igreja na história da decadência e do ressurgimento da pintura. Movido talvez pela fé, ou pelo ajuste decoroso às novas determinações do Concílio de Trento concernentes às artes, Holanda a descreve como protetora das artes. Ao contrário de Vasari¹⁸, que assim como Lorenzo Ghiberti¹⁹, dá como principal razão da destruição do que restava ainda da antiga dignidade desta arte, o combate da Igreja à fé dos gentios, Holanda diz que a Igreja honrou a pintura, conservando-a como “perfeito livro e historia do passado, e como memoria mui presente do futuro e como mui necessaria contemplação das operações divinas e humanas, mui apartada de toda a superstição e mau rito dos gentios e da idolatria”²⁰.

Outra particularidade da narrativa de Holanda: enquanto Vasari localiza no Concílio de Constantino, em Bizâncio, o fim da maneira grega *antiga* de pintar e o início da maneira grega *velha*, na qual, perdida a perfeição do desenho, os pintores não sabiam mais pintar, mas apenas “tingir”²¹, Holanda ressalta positivamente que o Concílio “determinou contra os gregos sobre o restituir e conservar das imagens nas igrejas”. O termo *velha* ou *tudesca* maneira, que designa a falta de arte, que está principalmente no desenho, mas também na luz e sombra e nas cores, é empregado por Holanda apenas quando se refere à pintura que ainda é feita em Portugal e em Flandres. Em oposição a ela, coloca a maneira da moderna pintura praticada na Itália, que na doutrina e em tudo mais se assemelha à excelência da *pintura antiga*.

¹⁸ VASARI. Op. cit., *Proemio delle Vite*: “Ma quello che, sopra tutte le cose dette, fu di perdita e danno infinitamente alle predette professioni, fu il fervente zelo della nuova religione cristiana, la quale, dopo lungo e sanguinoso combattimento, avendo finalmente, con la copia de’ miracoli e con la sincerità delle operazioni, abbattuta e annullata la vecchia fede de’ Gentili, mentre che ardentissimamente attendeva con ogni diligenza a levar via et a stirpare in tutto ogni minima occasione donde poteva nascere errore, non guastò solamente o gettò per terra tutte le statue maravigliose, e le sculture, pitture, mosaici et ornamenti de’ fallaci Dii de’ Gentili, ma le memorie ancora e gl’onori d’infinite persone egregie, alle quali per gl’eccellenti meriti loro dalla virtuosissima antichità erano state poste in publico le statue e l’altre memorie. Inoltre, per edificare le chiese a la usanza cristiana, non solamente distrusse i più onorati tempii degli idoli, m per far diventare più nobile e per adornare S. Pietro, oltre agli ornamenti che da principio avuto avea, spogliò di colonne di pietra la mole d’Adriano, oggi detto Castello S. Agnolo, e molte altre le quali veggiamo oggi guaste. E avvenga che la religione cristiana non facesse questo per odio ch’ella avesse con le virtù, ma solo per contumelia et abbattimento degli Dii de’ Gentili, non fu però che da questo ardentissimo zelo non seguisse tanta rovina a queste onorate professioni, che non se ne perdesse in tutto la forma”.

¹⁹ GHIBERTI, Lorenzo. *Segundo Comentário*, In: HOLT, Elisabeth. *A documentary history of art*, vol. 1, Anchor Book, New York, 1957.

²⁰ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, Op. cit., cap. VI.

²¹ VASARI. Op. cit., *Proemio delle Vite*: “Essendo, dunque, a questo termine condotte l’arti del disegno, e inanzi e in quel tempo che signoreggiarono l’Italia i Longobardi, e poi, andarono dopo agevolmente, sebben alcune cose si facevano, in modo peggiorando che non si sarebbe potuto né più goffamente né con mnco disegno lavor di quello che si faceva”(…) “Ma perchè più agevolmente s’intenda quello che io chiami vecchio et antico, antiche furono le cose innanzi a Costantino, di Corinto, d’Atene di Roma, e d’altre famosissime città, fatte fino a sotto Nerone, ai Vespasiani, Traiano, Adriano et Antonino; perciò che l’altre si chiamano vecchie, che da S. Salvestro in qua furono poste in opera da un certo residuo de’ Greci; i quali piuttosto tignere che dipignere sapevano. Perchè essendo in quelle guerre morti gl’eccelenti primi artefici, come si è detto, al rimanente di que’ Greci vecchi, e non antichi, altro non era rimaso che le prime linee in un campo di colore”.

Vale a pena transcrever aqui o longo e único parágrafo do capítulo X, no qual Holanda faz esse importante juízo crítico em relação à Antiguidade:

Ha ahi grande deferença entre o antigo, que é muitos annos antes que nosso Senhor Jesu-Christo encarnasse, na monarchia de Gretia e também na dos romãos e entre o antigo a que chamo *velho*, que são as cousas que se fazião no tempo velho dos reyes de Castella, e de Portugal, jazendo a boa pintura inda na cova. Porque aquelle primeiro antiguo é o eceillente e elegante, e este velho é péssimo e sem arte. E o que hoje se pinta, onde se sabe pintar, que é sómente em Italia, podemos lhe chamar também antigo, sendo feito hoje em este dia.²²

Embora essa distinção qualitativa entre o velho ruim e antigo excelente não acrescenta nada ao juízo histórico crítico que encontramos na obra de Vasari, é necessário reconhecer que Holanda se refere a ela três anos antes da redação da primeira edição das *Vite*, em 1550. Como era costume, cópias dos manuscritos circulavam nos meios cultivados, e isso provavelmente ocorreu também como as *Vite*. Mas, para além disso, é necessário lembrar que a erudição exibida nos tratados de arte assentava-se grandemente na circulação de *topoi* e de anedotas históricas e artísticas, cuja atribuição autoral era, em geral, imprecisa. A validade prescritiva e exemplar desses *topoi*, das quais as *Vite* são recheadas, é determinada pela recorrência e amplitude cronológica de seu uso. Assim devemos evitar a tentação de exigir, ou buscar na literatura do período uma estrita fidedignidade a fontes literárias, históricas ou filosóficas específicas. Uma das questões mais interessantes em relação ao conceito e à prática da imitação é exatamente o seu entendimento positivo como "furto"²³:

Tenho eu que os romãos, inda que grandemente favoreceram a pintura, comprando-as por mui grandes preços, que aos gregos não chegarão e todavia, quanto a nós, Roma mais asinha teria por patria da pintura que Sycione, tanto que a ella de todas as provincias do mundo que tinha debaxo de seu imperio se traião as famosas tavoas & quadros que se sabião por as grandes reliquias que em seus edeficios & termas inda hoje vemos, onde neste caso sinto que polo grão pecado que Roma ja fez em roubar as boas cousas de todo o mundo, assi o mundo a tem roubado a ella a sua fermosura e ornamento & cada dia a mais roubamos, principalmente nesta arte.²⁴

Mas voltando à história da pintura narrada por Holanda, diz ele que depois de um longo período sepultada, a maneira antiga ressurge e a pintura é novamente

²² HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, Op. cit., cap. XI.

²³ CONTE, Gian Biaggio. *Dell'imitazione. Furto e originalità*. Pisa: Edizione della Normale, 2014.

²⁴ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, Op. cit., cap. V.

honrada como digna de ser conhecida pelos príncipes católicos, graças às “reliquias da antiguidade e os muimentos [monumentos] amirabeis” que ficaram “por sinal e memoria sobre a terra”²⁵. Holanda localiza o ressurgimento da pintura no tempo de Petrarca, com Simone Martini e Giotto; mais tarde, tratando da cor, distingue Pordenone, que foi o primeiro a pintar ousadamente a óleo²⁶, e Mantegna:

Então primeiramente a pintura começou a resurgir mui contrita e castigada. Resurgir não, mas a mover-se um pouco na cova onde stava e isto foi por ventura no ditoso tempo do gentil Francisco Petrarca por seu amigo Symon, pintor d’aquella idade, e Giotto. Depois o primeiro que pintou a olio foi Pordonon em Veneza: na imagem de São Jorge armado com a reverberação das armas. E antes d’elle o Gioto pintor toscano e depois um Mantegna paduano, com ajuda de outros, que por não serem de tanta importancia não nomeo, começarão a desamortalhar e desatar esta fremosa senhora; & vendo a gente e os homens que era donzela tão venerabil e graciosa começarão ha haver piadade d’ella e a honrarla afirmando que dina era de honor; e para ser conhecida de qualquer principe cristão; e cuidavam que dizião muito, e dizião inda muito pouco.²⁷

Como mostrou Michael Baxandall, o louvor da excelência da pintura alcançada

²⁵ Idem, *ibidem*.

²⁶ Holanda atribui a invenção da pintura à óleo, cuja principal virtude é possibilitar uma mistura mais suave entre as cores, a uma Antiguidade e remota e imprecisa, cf. HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, cap. XXXXIII: “Depois é o pintar a olio que é muito nobre e antigo, pintando sobre a tavao com todas as mizclas das cores que os illustres pintores inventaram. E os quadros celebrados dos antigos erão pintados a olio, cousa é que nunca aprendi nem fiz, mas pola vertude do desenho e das mizclas da illuminaçam, minha arte, atrevia-me a poder pintar a olio, polo grave modo de preceitos dos antigos e illustres pintores”. Vasari, ao contrário, atribui sua invenção aos pintores modernos de Flandres, chegando a Itália, via Veneza, pelas mãos de Antonello da Messina; foi levada à Florença, por Domenico Veneziano e daí para Roma, por Andrea da Castanho. Mas foi pelas mãos de Perugino, Leonardo e Rafael que ela atingiu a perfeição, pois a pintura à óleo dá às figuras graça, vivacidade e relevo, em especial se for acompanhada de um desenho que tenha boa invenção e bela maneira. Isto porque o óleo torna mais vivas as cores e mais suave e delicado o colorido, uma vez que, consegue-se uma *maniera sfumata* na união das cores, cf. VASARI. Op. cit., *Introduzione alle tre arti del disegno*, cap. XXI: “Fu una bellissima invenzione et una gran commodità all’arte della pittura il trovare il colorito a olio, di que fu primo inventore in Fiandra Giovanni da Bruggia, il quale mandò la tavola a Napoli al re Alfonso et al duca d’Urbino Federico II la stufa sua; e fece un S. Geronimo che Lorenzo de’Medici aveva, e molte altre cose lodate. Lo seguitò poi Rugieri da Bruggia suo discipolo, et Ausse creato di Rugieri, che fece a’ Portinari in S. Maria Nuova di Firenze un quadro picciolo, il qual è oggi appresso al duca Cosimo, et è di sua mano la tavola a Careggi, villa fuori di Firenze della illustrissima casa de’Medici. Furono similmente de’primi Lodovico da Luano e Pietro Crista, e maestro Martino e Giusto da Guanto, che fece la tavola della comunione del duca d’Urbino et altre pittura, et Ugo d’Anversa, che fe’la tavola di S. Maria Nuova di Fiorenza. Questa arte condusse poi in Italia Antonello da Messina che molti anni consumò in Fiandra, e nel tornarsi di qua da’monti, fermatosi ad abitare in Venezia, la insegnò ad alcuni amici. Uno de’quali fu Domenico Veniziano che la condusse poi in Firenze, quando dipinse a olio la capella de’Portinari in S. Maria Nuova, dove la imparò Andrea del Castagno, che la insegnò agli altri maestri, con i quali si andò ampliando l’arte et acquistando sino a Pietro Perugino, a Lionardo da Vinci et a Raffaello da Urbino, talmente che ella s’è ridotta a quella bellezza che gli artefici nostri mercé loro l’hanno acquistata. Questa maniera di colorire accende più il colori, né altro bisogna che diligenza et amore, perché l’olio in sé si reca il colorito più morbido, più dolce e dilicato e di unione e sfumata maniera più facile che li altri; e mentre che fresco si lavora, i colori si mescolano e si uniscono l’uno con l’altro più facilmente; et insomma gli artefici danno questo modo bellissima grazia e vivacità e gagliardezza alle figure loro, talmente che spesso ci fanno parere di rilievo le loro figure e che ell’eschino della tavola, e massimamente quando elle sono continovate di buono disegno con invenzione e bella maniera”.

²⁷ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*. Op. cit., cap. V.

pelas mãos de Giotto²⁸, Simone Martini²⁹ e outros, é um *topos* constituído pelos escritores do século XIV, basicamente através do emprego das analogias estabelecidas nos escritos antigos entre retórica, poesia e pintura, assim como das anedotas dos pintores antigos contadas por Plínio, o velho. Filippo Villani, por exemplo, louva o engenho e a arte de Giotto, de acordo com o elogio que Boccaccio faz a Dante, comparando as qualidades de sua obra com a pintura de Zêuxis e com a poesia de Homero³⁰. Para Villani, Giotto, que restaurou à pintura sua antiga glória,

²⁸ BOCCACCIO. *Il Decameron*, VI, 5: “e l’altro, il cui nome fu Giotto, ebbe uno ingegno di tanta eccellenzia; che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice, col continuo girar de’cieli; che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sí simile a quella, che non simile anzi piú tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce che molti secoli sotto gli error d’alcuni, che piú a diletta gli occhi degl’ignoranti che a compiacere allo ’ntelletto de’ savi dipingendo, era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote; e tanto piú, quanto con maggiore umiltà; maestro degli altri in ciò vivendo, quella acquistò, sempre rifiutato d’esser chiamato maestro. Il quale titolo rifiutato da lui tanto piú in lui risplendeva, quanto con maggior disidero da quegli che men sapevano di lui o da’suoi discepoli era cupidamente usurpato”.

²⁹ BAXANDALL, M. *Giotto and the Orators*, Oxford, 1971, p. 63: “Hec fiut et Symoni nostro Senesi nuper iocundissima”. Esta citação corresponde à anotação marginal de Petrarca, referente à diligência de Apeles, em seu exemplar da *Naturalis Historia*, de Plínio, o Velho, hoje depositado na BIBLIOTECA NATIONAL DE PARIS, MS. Lat 68o2, fol. 256v. Também PETRARCA. *Il Canzoniere*, I, sonetos LXXVII e LXXVIII, in BAXANDALL, 1971, p. 40:

“Per mirar Policlete a prova fiso,
Con gli altri ch’ebber fama di quell’arte,
Mill’anni, non vedrian la minor parte
De la beltà che m’ave il cor conquiso.
Ma certo il mio Simon fu in paradiso,
Onde questa gentil donna si parte;
Ivi la vide, e la ritrasse in carte,
Per far fede qua giù del suo bel viso.
L’opra fu ben di quelle che nel cielo
Si ponno imaginar, non qui tra noi,
Ove le membra fanno a l’alma velo.
Cortesia fe’; ne la potea far poi
Che fu disceso a provar caldo e gielo
Ed el mortal sentiron gli occhi suoi.”

“Quando giunse a Simon l’alto concetto
Ch’a mio nome gli pose in man lo stile,
S’avesse dato l’opera gentile
Colla figura voce ed intelletto,
Di sospir molti mi sgombrava il petto,
Che ciò ch’altri ha piú caro a me fan vile;
Pero che ’n vista ella si mostra umile,
Promettendomi pace ne l’aspetto.
Ma poi ch’io vengo a ragionar co llei,
Benignamente assai par che m’ascolte,
Se risponder sapesse a’ detti miei.
Pigmalion, quanto lodar ti déi
De l’immagine tua, se mille volte
N’avesti quel ch’i’ sol una vorrei!”

³⁰ BOCCACCIO. *Il Comento alla Divina Commedia*, ed. D. Guerri, Bari, 1918, II, p. 128-129, in BAXANDALL, 1971, p. 37: “Fu la bellezza di costei [Elena] tanto oltre ad ogni altra meravigliosa, che ella non solamente a discriversi con la penna faticò il divino ingegno d’Omero, ma ella ancora molti solenni dipintori e piú intagliatori per maestero famosissimi stancò: e intra gli altri, sì come Tullio nel secondo dell’*Arte vecchia* scrive, fu Zeusis eracleate, il quale per ingegno e per arte tutti i suoi contemporanei e molti de’predecessori trapassò. Questi, condotto con grandissimo prezzo da’crotoniesi a dover la sua effigie col pennello dimostrare, ogni vigilanza pose, premendo con gran fatica d’animo

deve ser preferível aos antigos, tanto no engenho quanto na mão, pois suas figuras são mais agradáveis de se ver, porque parecem viver e respirar³¹.

Na narrativa de Holanda, como esperado, o juízo crítico do autor acompanha os avanços agregados pelas novas gerações de pintores, de modo que Giotto e Simone Martini são destituídos da perfeição atribuída anteriormente por Villani e Boccaccio. Holanda sequer faz acompanhar seus nomes da tradicional tópica do engenho excepcional e inclinação ao desenho manifestada quando ainda menino, como o faz Vasari³². O sucessivo imitar da antiga excelência da pintura reproporciona as qualidades de Giotto como distantes da perfeição que a pintura vai alcançando, novamente, com Leonardo, Rafael e Michelangelo. O antigo a que se refere Holanda, portanto, não é um modelo insuperável, trata-se, ao contrário, de um *antigo novo*, sucessivamente ressuscitado, de maneira original e moderna pelos novos engenhos.

Se a pintura foi desenterrada por Giotto e Simone Martini, apenas posteriormente, diz Holanda, no tempo dos papas Alexandre VII, Júlio II e Leão X, Leonardo e Rafael “abrirão os fermosos olhos da pintura alimpando-lhe a terra que dentro tinhão”. Em seguida, Michelangelo deu-lhe “spirito vital e a restituiu quasi em seu primeiro ver e prisca animosidade”³³.

Holanda ilustra o renascimento da pintura em tempos modernos no desejo do rei Francisco I de levar de Milão para França a *Santa Ceia*, pintada por Leonardo da

tutte le forze dello ingegno suo; e, non avendo alcun altro esempio, a tanta operazione, che i versi d'Omero e la fama universale che della bellezze di costea correa, aggiunse a questi due un esempio assai discreto: perciocchè primieramente si fece mostrare tutti i be' fanciulli di Crotone, e poi le belle fanciulle, e di tutti questi elesse cinque, e delle bellezze de' visi loro e della statura e abitudine de'corpi, aiutato da'versi d'Omero, formò nella mente sua una vergine di perfetta bellezza, e quella, quanto l'arte potè seguire l'ingegno, dipinse, lasciandola, sí come celestiale simulacro, alla posterità per vera effigie d'Elena. Nel quale artificio forse si potè abbattere l'industrioso maestro alle lineature del viso, al colore e alla statura del corpo: ma come possiam noi credere che il pennello e lo scarpello possano effigiare la letizia degli occhi, la piacevolezza di tutto il viso, e l'affabilità, e il celeste riso, e i movimenti vari della faccia, e la decenza delle parole, e la qualità degli atti? Il che adoperare è solamente officio della natura.”

³¹ VILLANI. *De origine civitatis Florentie, et de eiusdem famosis civibus*, Biblioteca Vaticana, MS, Barb.lat, 2610, fols. 71r-72r, in BAXANDALL, 1971, p. 147: “Giottus, non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus, sed arte et ingenio preferendus, in pristinam dignitatem nomenque maximum picturam restituit. Huius enim figurate radio imagines ita liniamentis nature conveniunt, ut vivere et aerem spirare contuentibus videantur, exemplares etiam actus gestusque conficere adeo proprie, ut loqui, flere, letari et alia agere, non sine delectatione contuentis et laudantis ingenium manumque artificis prospectentur”.

³² VASARI. *Vita di Giotto*: “E quando fu all'età di dieci anni pervenuto, mostrando in tutti gli atti ancora fanciulleschi una vivacità e prontezza d'ingegno straordinario, che lo rendea grato non pure al padre, ma tutte quelli ancora che nella villa e fuori lo conoscevano, gli diede Bondone in guardia alcune pecore, le quali egli andando pel podere quando in un luogo e quando in altro pasturando, spinto dall'inclinazione della natura all'arte del disegno, per le lastre et in terra o in su l'arena del continuo disegnava alcuna cosa di naturale, o vero che gli venisse in fantasia. Onde andando un giorno Cimabue per le sue bisogne de Fiorenza a Vespignano, trovò Giotto che, metre le sue pecore pascevano, sopra una lastra piana e pulita con un sasso un poco appuntato ritraeva una pecora di naturale, senza avere imparato modo nessuno di ciò fare da altri che dalla natura; per che fermatosi Cimabue tutto meraviglioso, lo domandò se voleva andar a star seco”.

³³ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, op. cit. cap. V.

Vinci³⁴. Neste gesto de apreço e reconhecimento da dignidade da pintura, Francisco I emula o antigo costume romano de trazer da Grécia, e de outras partes do império, como relíquias, os famosos quadros existentes em seus edifícios e termas, bem como as partes das paredes em que estavam as pinturas. A estima que os papas modernos tiveram por essa arte, cultivando-a como útil na guerra e aprazível ornamento na paz, tomando em seu serviço os artistas, privando com eles e honrando-os, é outro exemplo dado por Holanda de uma emulação virtuosa dos reis e imperadores antigos. O mesmo pode ser dito a propósito do gesto magnânimo de Leão X, por ter concedido a Rafael a honra de ser sepultado no Panteão, que, por isto, teve suas colunas e seus jaspes polidos afim de que tivesse restituída a sua antiga e bela aparência³⁵. Entre os artistas, é Michelangelo quem melhor representa as virtudes dos antigos artistas. Assim como Apeles, que gozou da amizade de Alexandre, o Grande³⁶, Michelangelo desfrutou da mesma honra junto aos pontífices, em particular junto a Júlio II³⁷, que em nome da perfeição da pintura souberam compreender seu caráter de pintor eminente ou “apartado”³⁸:

Que direi enfim do papa Clemente que foi um grande pontífice, em que pese aos catelhanos, e do papa Paulo que Deos conserve, os quaes com tanto cuidado conservarão a amizade e serviço de M. Agniolo como uma cousa sem a qual se não pode viver, sofrendo com mui igoal animo mil fastios e condições d’aquelle pintor.³⁹

Holanda ilustra, ainda, a glória alcançada por Michelangelo na célebre anedota de sua fuga de Roma a Florença em razão das críticas do papa Clemente VII a suas pinturas da capela Sistina, na qual entrara às escondidas para vê-las⁴⁰. Embora a

³⁴ A anedota é também empregada por Vasari, para demonstrar o reconhecimento tanto da qualidade da composição desta pintura, quanto da diligência de seu pintor. Cf. VASARI. Op. cit., *Vita di Leonardo da Vinci*. “La noviltà di questa pittura, sì per il componimento, sì per essere finita con una incomparabile diligenza, fece venir voglia al re di Francia, di condurla nel regno”.

³⁵ *Ibidem*. I, cap. VI: “Entre os quaes o papa Julio, e Leão fizerão tantas e tão notaveis obras com a vertude de Rafael de Orbino, e lhe teve tanto amor que em Santa Maria Redonda, templo de Pantheon, tomou a cuidado fazer áquelle pintor a sepultura; cousa até então a nenhuma outra pessoa concedida n’aquelle templo e lhe mandou polir os jaspes e as columnas d’aquelle lugar como erão antigoamente”.

³⁶ PLINIO, O VELHO. XXXV, 86: “Tantum erat auctoritati iuris in regem alioqui iracundum. Quamquam Alexander honorem ci clarissimo perhibuit exemplo. Namque cum dilectam sibi e pallacis suis praecipue, nomine Pancaspen, nudam pingi ob admirationem formae ab Apelle iussisset cumque, dum paret, captum amore sensisset, dono dedit ei, magnus animo, maior imperio sui nec minor hoc quam uictoria aliqua”.

³⁷ CONDIVI. *Vita di Michelangelo* (1553), in RECUPERO, [19--] p. 131: “Molte altre cose gli avvennero, vivente papa Giulio, il quale sviceratamente l’amò, avendi di lui più cura e gelosia che di qualunque altro ch’egli appresso di sé avesse”.

³⁸ Sobre a tópica da complacência dos pontífices com o temperamento apartado de Michelangelo, cf. também CONDIVI. *Vita di Michelangelo*, p. 131: “Molte altre cose gli avvennero, vivente papa Giulio II, il quale svisceratamente l’amò, avendo di lui più cura e gelosia che di qualunque altro che’egli appresso di sé avesse: il che si può, per quel che già scritto n’abbiamo, assai chiaramente conoscere”.

³⁹ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*. Op. cit., cap. VI.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 49-53: “E porque o provemos com alguma: contão la os italianos que Clemente setimo quis um dia entrar e ver o que M. Angnolo, ou Angelo, pintava na capella sem estar elle ahi; e

versão da anedota em Holanda difere consideravelmente daquela narrada por Ascanio Condivi e Vasari, inclusive ao atribuir o episódio a Clemente VII, ao invés de fazê-lo em relação a Giulio II, o efeito encomiástico previsto não é alterado.

Ao louvar a pintura pela qualidade de homens que a estimaram, ainda que “pelos seus grandes efeitos e primores a nobre pintura mereça toda a veneração, sem buscar alegações de outros senão proprios d’ellas”⁴¹, Holanda atribui a ela virtudes semelhantes a da poesia e da história, nas quais o pintor deve ser instruído. O *topos* em questão é o do *ut pictura poesis*, que atribui às duas artes princípios, preceitos e finalidades análogos: a pintura agrada, pois é “copioso tisouro de infinitas imagens e feyuras elegantes”; move os afetos, pois é “mostra do interior homem, semelhante à delicadeza da alma e não á do corpo”; instiga à emulação dos homens famosos e honestos de que conserva a memória nos retratos, de acordo com Plínio e Alberti⁴², e narra, com brevidade, seus feitos nas deleitosas histórias⁴³, pois é “historia de todo o

não lhe parecendo tão bem a obra como lhe dezião porque a não via de sua vista; e sendo disto certificado Micael se partio de Roma a Florença, sua patria, deixando a obra imperfeita. Mas, por mais humanamente que o papa lhe mandou muito pedir que tornasse, nunca o pode acabar com ele. E assi escreveu o papa a um cardeal que stava por legado em Bolonha que viesse a Florença e com muitas promessas e afagos lho trouxesse, mas nem isto aproveitou com o pintor, até que d’ahi a dous annos, saindo um dia Micael de Florença a esporecer, começou acaso de ir pelo caminho que vinha a Roma, e sendo já tarde não quis tornar a Florença e dormio ali e a outro dia, vendo-se no caminho, veo-lhe vontade de chegar a Roma secretamente e tornar-se sem ser visto. Mas foi tanto o alvoroço no papa, sabendo que vinha Micael Angniolo, que lhe mandava ter gasalhado secretamente por onde vinha e moços de scribeira que lhe vinhão dizer cada jornada onde ficava; então lhe mandou o papa um seu amigo scultor que o fosse receber ao caminho como acaso, o qual, vendo vir Micael, por desemular com sua esquividade se pôs a contemplar n’arvor que ahi stava, e conhecendo-se emfim se aconselharão que seria bom entrarem em Belveder para de noite entrar em Roma; e fizeram-o, stando ali o papa agoardando por elle despejado o tomou nos braços e se pôs a fallar com elle mais de tres horas ambos em pé, sem lho tocar em pintura nem em cousa que o agravasse, fazendo-lhe todo o gasalhado do mundo, o qual o papa Clemente não fazia a ninguem em boamente. E de então ficou Mestre Micael Angniolo em Roma até agora”.

⁴¹ HOLANDA. *Diálogos de Roma, Primeiro Diálogo*. Op. cit.

⁴² ALBERTI. *Da Pintura*, II, 25: “Contém em si a pintura - tanto quanto se diz da amizade - a força divina de fazer presentes os ausentes; mais ainda, de fazer dos mortos, depois de muitos séculos, seres quase vivos, reconhecidos com grande prazer e admiração para com os artífices”.

⁴³ HOLANDA. *Diálogos de Roma, Primeiro Dialogo*: “Ella ao manencolizado provoca alegria; o contente e o alterado o conhecimento da miseria humana; ao austinado move-o á compunção; o mundano á penitencia; o contemplativo á contemplação e medo e vergonha. Ella nos mostra a morte e o que somos, mais suavemente que de outra maneira; ella os tormentos e perigos dos infernos; ella quanto é possível, nos representa a gloria e paz dos bemaventurados, e aquella incomprehensivel imagem do Senhor Deos. Representa a modestia dos seus santos, a constancia dos martyres, a pureza das virgens, a formosura dos anjos e o amor e caridade em que ardem os seraphins, melhor mostrado que de enhuma outra maneira, e que nos enleva e profunda o spirito e a mente além das estrellas, a imaginar o imperio que lá vai. Que direi de como nos mostra presentes os varões que ha tanto tempo que passaram, e de que já não parecem nem os ossos sobre a terra para os poderemos emitir em seus feitos claros? Nem de como nos mostra seus conselhos e batalhas, por exemplos e historias deleitosas? Seus autos fortes, sua piedade e costumes? Aos capitães mostra a fórma dos exercitos antigos e das cohortes e ordenanças, desceplina e ordem militar. Anima e mete ousadia com a emulação e honesta enveja dos famosos, como o confessava Scipião, o Africano. Deixa dos presentes memoria para os que hão de vir depois d’elles. A pintura nos mostra os trajes peregrinos ou antigos, a variedade das gentes e nações stranhas, dos edificios, das alimarias e monstros, que em scripto seriam proluxos de ouvir e emfim mal entendidos. E não sómente estas cousas faz esta nobre arte, mas põe-nos diante dos olhos a imagem de qualquer grande homem, por seus feitos desejado de ser visto e conhecido e assi mesmo a formosura da molher estrangeira, que stá de nós muitas legoas, cousa que muito pondera Plínio. Ao que morre dá vida muitos annos, ficando o seu proprio vulto pintado, e sua mulher consola, vendo cada dia diante de si a imagem do defunto marido; e os filhos,

tempo” e “mantimento e pasto do entendimento e recreação do grão cuidado”.

Assim, a propósito da emulação das antigas virtudes morais e artísticas da *pintura antiga*, podemos concordar com Holanda que aquele que não tem entendimento delas, “o faz por seu defeito e não da arte, que é mui fidalga e clara; e que é bárbaro e sem juízo, e que não tem uma mui honrada parte de ser homem”⁴⁴. Esse me parece um tema mais do que atual no novo ciclo de decadência e barbárie dos costumes, das ciências e das artes que se instaura.

Bibliografia

- ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- BAXANDALL, M. *Giotto and the Orators*. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- CONTE, Gian Biaggio. *Dell'imitazione. Furto e originalità*. Pisa: Edizione della Normale, 2014.
- EBREU, Leone. *Dialoghi d'amore*. Roma-Bari: Laterza, 2008.
- GHIBERTI, Lorenzo. *Segundo Comentário*. In: HOLT, Elisabeth. *A documentary history of art*, vol. II. New York: Anchor Book, 1957.
- HOLANDA, Francisco. *Da Pintura Antiga*, introdução e notas Angel González Garcia. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.
- KENNEDY, George A. *Progymnasmata. Greek textbooks of prose composition and rhetoric*. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003.
- POZZI, Mario e MATTIODA, Enrico. *Giorgio Vasari. Storico e critico*. Leo Olschki, Firenze, 2006.
- VASARI, Giorgio. *Le Vite*. Roma: Newton Compton, 2004.

que mininos ficaram, folgam, quando são há homens, de conhecer a presença e o natural de seu caro pai, e hão d'elle medo e vergonha”.

⁴⁴ Ibidem. *Primeiro Dialogo*.

VILLANI, Filippo. *De origine civitatis Florentie, et de eiusdem famosis civibus*. In: BAXANDALL, 1971.

Recebido em 31.10.2018.

Aceito para publicação em 05.11.2018.

© 2018 Cristiane Nascimento. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-
NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).