# Revista Diálogos Mediterrânicos

## Dossiê
## "Renascimento e renascimentos"



NEMED - UFPR

Número 8
Junho/2015
ISSN 2237-6585

# REVISTA DIÁLOGOS MEDITERRÂNICOS
# EQUIPE EDITORIAL


## EDITOR GERENTE

Profa. Dra. Marcella Lopes Guimarães, Universidade Federal do Paraná, Brasil

## EDITOR ADJUNTO

Prof. Dr. André Luiz Leme

## CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Dennison de Oliveira, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Profa. Dra. Marcella Lopes Guimarães, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Profa. Dra. Fátima Regina Fernandes, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Prof. Dr. Renan Frighetto, Universidade Federal do Paraná, Brasil

## CONSELHO CONSULTIVO

Prof. Dr. Hans-Werner Goetz, Universität Hamburg, Alemanha
Prof. Dr. Saul António Gomes, Universidade de Coimbra, Portugal
Profa. Dra. Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Profa. Dra. Aline Dias da Silveira, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Prof. Dr. Stéphane Boissellier, Université de Poitiers, França
Profa. Dra. Ana Teresa Marques Gonçalves, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Profa. Dra. Renata Cristina Nascimento, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Prof. Dr. Marcus Silva da Cruz, Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil
Prof. Dr. Gerardo Fabián Rodríguez, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina
Profa. Dra. Ana Paula Magalhães, Universidade de São Paulo, Brasil
Profa. Dra. Maria Filomena Pinto Da Costa Coelho, Universidade de Brasília, Brasil
Profa. Dra. Maria Cecilia Barreto Amorim Pilla, Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Brasil
Prof. Dr. José Carlos Gimenez, Universidade Estadual de Maringá, Brasil
Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil
Profa. Dra. Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Prof. Dr. Leandro Duarte Rust, Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil
Prof. Dr. Marcos Luis Ehrhardt, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil
Prof. Dr. Gilvan Ventura da Silva, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Profa. Dra. Armênia Maria de Souza, Universidade Federal de Goiás, Brasil

# FOCO E ESCOPO DA REVISTA

A **Revista Diálogos Mediterrânicos**, vinculada ao **Núcleo de Estudos Mediterrânicos** da Universidade Federal do Paraná, tem como principal missão à difusão do conhecimento historiográfico relativo a realidade do mundo mediterrânico na diacronia histórica, desde a Antiguidade até a contemporaneidade. Tal iniciativa é amparada por objetivos definidos, como o de incentivar a produção acadêmica – científica qualificada e, conseqüentemente, incrementar o debate e o intercâmbio entre especialistas nas áreas das Ciências Humanas que tenham como motor de suas investigações a História do mundo mediterrânico. Trata-se duma publicação vocacionada ao espaço científico, sendo destinada à divulgação de artigos e resenhas de mestrandos, mestres, doutorandos e doutores que devem ter como tema central a História na realidade mediterrânica.

Todos os trabalhos deverão ser encaminhados pela página web http://www.dialogosmediterranicos.com.br, através do sistema Open Journal Systems que favorece a ocorrência duma avaliação criteriosa e séria por parte dos pareceristas e dos autores de artigos e resenhas. Para tanto é essencial que cada autor realize seu cadastro no sistema, seguindo os passos informados. Os trabalhos serão enviados para sessões específicas – Dossiê; Artigos Isolados; Resenhas; Entrevistas – e sua publicação será realizada conforme a avaliação dos pareceristas.

# CONTATO PRINCIPAL

**Núcleo de Estudos Mediterrânicos**
Universidade Federal do Paraná

Endereço: Rua Gal. Carneiro, 460.
Prédio D. Pedro I, 7º andar, sala 715.
Centro - Curitiba - Paraná – Brasil
CEP 80060-150

Telefone: 55 (41) 3360-5416 / 3360-5417

E-mail:
revistadialogosmediterranicos@hotmail.com
nemedufpr@hotmail.com

# SUMÁRIO

## *EDITORIAL*

Editorial da Revista *Diálogos Mediterrânicos 8* **7**
**Marcella Lopes Guimarães**

## *DOSSIÊ*

"RENASCIMENTO E RENASCIMENTOS"

Apresentação ao Dossiê **10**
**Cássio da Silva Fernandes**

Un lusso per il pensiero: Il Rinascimento italiano di Jacob Burckhardt **15**
**Maurizio Ghelardi**

Sobre datação e atribuição de obras de arte: o caso do ciclo do *Trionfo della Morte* no Camposanto de Pisa **31**
**Tamara Quírico**

La bottega di un frate pittore: Il Beato Angelico tra Firenze e Roma **48**
**Gerardo de Simone**

O Retábulo Montefeltro como modelo arquitetônico na obra de Baccio Pontelli **86**
**Patricia Dalcanale Meneses**

O modelo renascentista e sua expansão para além da Península Itálica **99**
**Alexandre Ragazzi**

"Vidi magnam partem mundi": obstáculos para a concepção de Lisboa como "nova Roma" nos séculos XV e XVI **120**
**Maria Berbara**

Francisco de Holanda e a imitação da *Antiguidade* **132**
**Cristiane Maria Rebello Nascimento**

D. Miguel da Silva, bispo de Viseu e o seu destacado papel na eclosão de um novo repertório artístico e cultural renascentista em Portugal em meados do século XVI **151**
**Maria Luiza Zanatta de Souza**

El poema de retrato: un género del Renacimiento en América virreinal **174**
**Sarissa Carneiro**

*Unico eloquente*: sobre a produção de controvérsias na França seiscentista **200**
**Luiz César De Sá Júnior**

*L'Antirinascimento* e vanguarda no percurso crítico de Eugenio Battisti **217**
**Fernanda Marinho**

## *ARTIGOS*

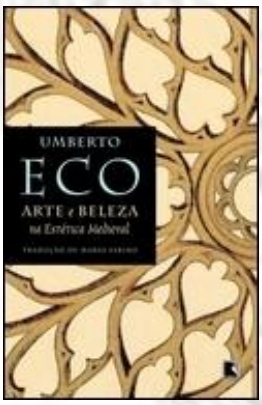
Do emprego da palavra "história" no Prefácio Epistolar da História Natural de Plínio, o Velho (séc. I d.C.) **242**
**Thiago David Stadler**

Os escandinavos, as rotas de peregrinação no Ocidente e Oriente e as *Cruzadas* (sécs. XI-XII) **259**
**Renan Marques Birro**

A confiscação da Coroa de Maiorca em 1343: historiografia e direito na *Crônica* de Pedro IV de Aragão **282**
**Luciano José Vianna**

Encontros no cativeiro entre o Mediterrâneo e o Oceano Índico (sécs. XIII – XVII) **305**
**Andréa Doré**

## *RESENHAS*




ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução de Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010, 351p. **321**
**Elaine Cristina Senko**

## *DOCUMENTOS HISTÓRICOS & TRADUÇÕES*

Dois relatos da Batalha de Manzikert (1071): a Cronografia de Miguel Pselo e a História de Miguel Ataliates **325**
**João Vicente de Medeiros Publio Dias**

***NORMAS DE PUBLICAÇÃO*** **354**

# EDITORIAL

# Editorial da Revista *Diálogos Mediterrânicos 8*

**Marcella Lopes Guimarães**
Universidade Federal do Paraná
NEMED - Núcleo de Estudos Mediterrânicos

É com um prazer renovado que apresento aos leitores o número 8 da *Revista Diálogos Mediterrânicos*. A primeira coisa que desejo destacar é a robustez do número! São 11 os artigos que compõem o dossiê; 4 artigos livres; 1 resenha e 1 tradução. Nunca a *Diálogos* teve um dossiê tão vigoroso, no que se refere à quantidade de textos. Essa realidade se deve ao empenho do Prof. Dr. Cássio Fernandes (UNIFESP), que reuniu um grupo de pesquisadores – brasileiros e estrangeiros, de importantes laboratórios de pesquisa – entusiasmados, para seu dossiê "Renascimento e renascimentos".

Na apresentação detalhada, o Professor Cássio Fernandes provê o leitor de uma síntese sobre a história dos conceitos e revela a relação entre os pesquisadores convidados e sua preocupação com o tema. A leitura dos artigos atesta ainda o quão multifacetado o Renascimento pode ser do ponto de vista geográfico e artístico. "Renascimento e renascimentos" responde integralmente à vocação de nossa revista!

Se o dossiê abrilhanta a presente edição com sua robustez e qualidade, não posso me escusar de assinalar que os artigos livres também continuam com mérito o diálogo que está em nossa vocação, com destaque para a diversidade mais uma vez. Do século I de Plínio o Velho aos cativos do Mediterrâneo e do Índico do século XVII, passando pelas peregrinações, cruzadas à coroa de Aragão, o dinamismo da pesquisa histórica que focaliza a movimentação de homens e mulheres, no tempo.

Dando continuidade à nossa preocupação de investir na tradução de fontes, esta edição disponibiliza documentos bizantinos traduzidos para o português pela primeira vez e se encerra com a resenha de um importante trabalho de Umberto Eco.

Não é fácil preparar a edição de uma revista. São muitos os movimentos – receber originais, verificar o seu enquadramento às normas, refletir sobre o encaminhamento aos pareceristas, receber avaliações, reencaminhar orientações aos autores, verificar os ajustes, um trabalho que parece não ter fim... Toda essa circulação, atravessada ainda pelos prazos. Em um número robusto, essa constatação não é lamúria, é desafio que enfrentamos, eu e meu editor adjunto, André Luiz Leme, com satisfação pelo passo que compreendemos que a revista ***Diálogos Mediterrânicos*** deu.

Por fim, agradecemos aos autores que enviaram seus trabalhos à nossa revista, confiantes no profissionalismo com que acolheríamos sua colaboração. Agradecemos também aos pareceristas, sua prontidão e rigor.

Dividimos com nossos leitores esse trabalho que é contentamento!

Uma boa leitura!

Marcella Lopes Guimarães.

Em 19 de agosto de 2015.

# DOSSIÊ
## RENASCIMENTO E RENASCIMENTOS

# Apresentação ao Dossiê "Renascimento e renascimentos"

**Cássio da Silva Fernandes**[*]
Universidade Federal de São Paulo

A definição do Renascimento como época histórica e, consequentemente, como campo dos estudos históricos teve origem na historiografia do século XIX. O primeiro e principal símbolo dessa construção oitocentista foi, sem dúvida, o livro de Jacob Burckhardt, ***A Cultura do Renascimento na Itália***. A esse respeito, um dos maiores estudiosos da civilização do Renascimento, Eugenio Garin (1909-2004), chegou a afirmar: "A expressão 'cultura do Renascimento' entrou no uso corrente sobretudo por mérito da grande obra (exatamente de '*Kulturgeschichte*' [história da cultura]) de Jacob Burckhardt, ***A Cultura do Renascimento na Itália***, publicada em 1860."[1] Garin completa sua afirmação, reiterando a importância da junção entre os termos "cultura" e "Renascimento" no título (e consequentemente na ideia) do livro de Burckhardt para os posteriores estudos sobre a época, ao dizer que, a partir de então, "o Renascimento encontra um sentido adequado no terreno da cultura: é, antes de tudo, um fato de cultura, uma concepção da vida e da realidade que opera nas artes, nas letras, nas ciências, no costume".[2] De fato, o livro de Burckhardt trazia no título uma identificação entre a Renascença, concebida como época histórica, e a história da cultura, pensada como gênero historiográfico. A partir desse livro, a noção de Renascimento encontrava um sentido adequado no terreno da cultura, ao mesmo tempo em que a imagem de Burckhardt se constituía como a do historiador que concebera de modo definitivo um modelo histórico-cultural.

---

[*] Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense (1992), especialização em Teoria Literária pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1993), mestrado em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (1998) e doutorado em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (2003), com estágio de 18 meses (Bolsa Doutorado Sanduíche) na Universitá degli Studi di Pisa - Itália (2001 e 2002). Foi Professor Adjunto do Departamento de História da Universidade Federal de Juiz de Fora (MG), entre 2005 e 2011. Atualmente é Professor Adjunto do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, onde atua na área de História e Historiografia da Arte e da Cultura no Renascimento. É ainda Professor do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo e Professor Colaborador no Programa de Pós-Graduação em História na Universidade Federal de Juiz de Fora (MG), nos quais atua como orientador de Mestrado e Doutorado e supervisor de Pós-Doutorado. Professor Convidado no Mestrado (Master) em História da Arte, no Kunsthistorisches Institut (Instituto de História da Arte) da Universidade de Zurique (Suíça), em 2012. É autor da organização, tradução para o português, apresentação e notas do livro de Jacob Burckhardt "O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento" (2012).

1 GARIN, Eugenio. ***La Cultura del Rinascimento.*** Milano: EST, 2000, p. 9.

2 *Idem*, p. 13.

Todavia, o Renascimento de Burckhardt, por mais aberto e assistemático que possa ter se caracterizado, propunha uma concepção de época histórica, que a historiografia do século XX foi paulatinamente nuançando. Ao longo do Novecentos, a noção de Renascimento, então, foi perdendo o sentido de caracterização de uma época concluída, delimitada como um bloco temporal, para ganhar a caraterística de núcleo ideológico. Ainda que fosse mantida a validade da ideia burckhardtiana de um conjunto de fenômenos literários e artísticos, passa a ser, porém, ressaltada a noção de que Renascimento não é tudo aquilo que se escreveu, pintou, esculpiu, construiu ou colecionou num arco de tempo compreendido entre os séculos XV e XVI, principalmente na Itália. O Renascimento ganhou, então, a característica de uma imagem do mundo, uma concepção não muito distante da definição de Burckhardt, no entanto entendida agora no sentido de uma ideologia. E, como tal, passível de transmissão e transferência. Um núcleo ideológico constituído como um programa educativo baseado na ideia de descoberta da Antiguidade clássica. A Antiguidade, então, transformada em meta e em ideal de existência, a partir de um programa de transmissão de sua base ideal para a construção do homem e do mundo que o circunda. Essa imagem do mundo, surgida originalmente na Península Itálica, ganhou, em solo itálico, um sentido de unidade, para, em seguida, transferir-se para outros contextos, de forma fragmentada e permeável às colorações locais.

Esse conjunto de ideias compõe o tema que unifica o presente dossiê, acolhido pela *Revista Diálogos Mediterrânicos*, parceria perfeita para um empreendimento do tipo.

Nesse sentido, este conjunto de artigos se abre com a participação de Maurizio Ghelardi, Professor da Scuola Normale Superiore di Pisa, um dos maiores especialistas na historiografia sobre o Renascimento, responsável pela organização e edição das obras de Jacob Burckhardt e Aby Warburg na Itália, Suíça e Alemanha. Maurizio Ghelardi, que recentemente editou a correspondência passiva de Burckhardt, segue, a partir de documentos originais, tais como textos, conferências e epistolografia, a biografia intelectual do historiador suíço, para elucidar o processo a partir do qual se constituiu e se modificou sua ideia do Renascimento italiano concebido como uma formação histórico-cultural. O artigo de Ghelardi constitui-se como a síntese de uma parte da biografia intelectual de Burckhardt, que será publicada ainda este ano, na Itália.

A partir daí, o dossiê se constitui de estudos de caso sobre temas históricos e histórico-artísticos, num arco cronológico no qual se pode compreender, de maneira ampliada, a noção de Renascimento. Ou seja, inicia-se nas igrejas de Pisa, curiosamente como aparece já no plano de trabalho de Burckhardt, mas se estende até a transposição de seus princípios

artísticos e literários para além da Península Itálica, atingindo inclusive, pelo papel histórico desempenhado pelo império espanhol, o solo americano.

Assim, como segundo artigo da coletânea, Tamara Quírico, Professora do Departamento de Teoria e História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, empreende, com riqueza de detalhes, um estudo sobre problemas de datação e atribuição a respeito do ciclo de afrescos do *Trecento*, representando o *Trionfo della Morte*, no Camposanto de Pisa.

O volume segue com o artigo de Gerardo De Simone, Professor da Accademia di Belle Arti di Carrara, Itália, sobre a obra do frade dominicano e pintor atuante na primeira metade do século XV, o Beato Angelico. De Simone concentra-se na atuação de Fra Angelico entre Fiesole (sua cidade natal), Florença e Roma, levando em consideração os meandros da produção artística no interior da oficina sob responsabilidade do frade pintor, atentando ainda para as peculiaridades do desempenho da dupla função de artista e de religioso, concentradas na figura do Beato Angelico.

Continuando com o tema da arte italiana do Renascimento, o volume apresenta, em seguida, um estudo sobre a obra arquitetônica do florentino Baccio Ponteli, ativo no final do *Quattrocento*. Patrícia Dalcanalle Meneses, Professora do Departamento de História da UNICAMP, analisa o impacto da arquitetura pintada por Piero della Francesca no famoso retábulo que retrata o Duque de Urbino, Federico da Montefeltro, sobre os futuros edifícios projetados por Baccio Pontelli. Trata-se, portanto, de um estudo sobre a transposição de um modelo pictórico do chamado "Primeiro Renascimento" para a execução de obras de arquitetura no período de transição da arquitetura do Renascimento em Roma, entre o fim do século XV e início do XVI.

A partir daí, o dossiê entra no amplo tema da expansão de modelos renascentistas para além da Península Itálica. É este quase literalmente o título do artigo de Alexandre Ragazzi, Professor do Departamento de Teoria e História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Assim, Alexandre Ragazzi parte da ampliação dos limites daquilo que se conhece por Renascimento, para analisar alguns aspectos da fortuna e recepção do chamado *modelo renascentista*, num texto que promove, no interior da coletânea em questão, uma guinada em direção ao mundo ibérico e a sua expansão para a América.

Nesse caminho, a primeira parada se cumpre com o texto de Maria Berbara, *"Vidimagnam partem mundi": obstáculos para a concepção de Lisboa como "nova Roma" nos séculos XV e XVI*. Também Professora do Departamento de Teoria e História da Arte da UERJ, Maria Berbara desenvolve um estudo sobre a metáfora da renovação imperial no âmbito da

história portuguesa dos séculos XV e XVI, analisando os obstáculos que se constituem no processo de estabelecimento de uma relação de continuidade entre a ideia de Roma e a autoimagem pretendida por Lisboa de *caput* da nova potência lusitana.

Seguindo o amplo tema da transferência da tradição clássica para o território lusitano no limiar do mundo moderno, Cristiane Nascimento, Professora do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de São Paulo, concentra-se no tratado artístico *Da Pintura Antiga*, do humanista e artífice português que viveu em Roma no século XVI, Francisco de Holanda. Cristiane Nascimento, num refinado estudo compreensivo da obra de Holanda, buscando os modelos sobre os quais se assenta o seu discurso, observa uma relação encomiástica e prescritiva com a Antiguidade (baseada na erudição literária humanista a propósito da arte antiga), para compreender o tratado do humanista português como uma peça de incitação aos pintores a emular os antigos seja na excelência da arte, seja na glória e fama alcançada pelos artistas.

Numa perspectiva até certo ponto paralela, Maria Luiza Zanatta de Souza, Pós-Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, trás para a discussão outro personagem de centro na cultura portuguesa do século XVI: o Bispo de Viseu, Dom Miguel da Silva, que vivera em Roma, na corte papal, e para quem Baldassare Castiglione dedicara seu paradigmático *Libro del Cortegiano*. Maria Luiza Zanatta, debruçando-se sobre o período de retorno de Dom Miguel da Silva a Portugal, analisa sua atuação na comitência artística em solo lusitano, para perceber seu interesse pelo humanismo italiano e pelas formas artísticas do Renascimento.

O dossiê amplia-se, sem perder, entretanto, o foco da discussão sobre as transferências culturais em direção ao mundo ibérico e sua diáspora. Sarissa Carneiro, Professora da Facultad de Letras da Pontificia Universidad Católica de Chile, estuda a ocorrência de um gênero literário renascentista na América Hispânica entre os séculos XV e XVII. Trata-se do poema de retrato, expressão literária paralela às artes pictórica e escultórica, que Sarissa Carneiro analisa em solo Vice-Reinal, seguindo o processo de formação do gênero e enfatizando as variações que se conectam à cadeia de imitações da tradição italiana.

Ainda no terreno literário, apresenta-se o artigo de Luiz César de Sá Júnior, Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que trata de duas controvérsias francesas ocorridas no século XVII. Movendo-se no âmbito da interpretação de modelos retóricos, o autor se dirige em direção ao contexto da querela entre antigos e modernos, para empreender (com erudição pouco comum a um jovem

pesquisador) uma discussão sobre o conceito de *auctor*/*auctoritas* no ambiente literário francês do Seiscentos.

O dossiê se conclui com o artigo de Fernanda Marinho, Pós-Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, que põe em foco o livro do estudioso italiano Eugenio Battisti, *L'Antirinascimento*, editado em 1962. Compondo um breve panorama do percurso intelectual de Battisti, compreendendo sua inserção na escola do historiador e crítico de arte Lionello Venturi, o texto de Fernanda Marinho permite uma significativa conclusão para este dossiê, pois trás para a discussão a noção do intelectual italiano de um revés do Renascimento áulico, ao questionar, do ponto de vista de seu engajamento vanguardista, as bases classicistas da crítica e da história da arte na construção simbólica da imagem da Renascença.

Assim, esta coletânea se abre ao leitor, não no intuito de trazer respostas àqueles que se interessam pela arte e cultura da Renascença, mas com a perspectiva de colocar uma vez mais em discussão uma época paradigmática, sem perder de vista um dos elementos centrais de sua conformação, e que pode ser traduzido no tema humanista da *varietas*, como um símbolo do olhar do homem do Renascimento.

Boa leitura!!

# Un lusso per il pensiero: Il Rinascimento italiano di Jacob Burckhardt

# Um luxo para o pensamento: O Renascimento italiano de Jacob Burckhardt

**Maurizio Ghelardi**[*]
Scuola Normale Superiore di Pisa

***Sommario***

Questo testo segue il profilo interno della biografia intellettuale dello storico svizzero Jacob Burckhardt (1818-1897) per spiegare soprattutto il processo a partire del quale si sia costituita, sia mutata e a quali esiti abbia condotto la sua idea del Rinascimento italiano, concepita a partire dal 1855 (anno della pubblicazione di Der Cicerone) come una formazione storico-culturale.

**Parole chiave:** Burckhardt; Rinascimento; storia della cultura.

***Resumo***

Este texto segue o perfil interno da biografia intelectual do historiador suíço Jacob Burckhardt (1818-1897) para explicar principalmente o processo a partir do qual se constituiu e se modificou, e a quais êxitos possa ter conduzido, a sua ideia do Renascimento italiano, concebida a partir de 1855 (ano da publicação de Der Cicerone) como uma formação histórico-cultural.

**Palavras-chave:** Burckhardt; Renascimento; história da cultura.

● **Enviado em: 20/06/2015**
● **Aprovado em: 04/08/2015**

[*] Nato a Pisa il 24 gennaio 1952, si è laureato all'Università di Pisa in Lettere e Filosofia (indirizzo filosofico, 1972-1976) e ha frequentato il corso di perfezionamento presso la Scuola Normale Superiore (discipline storico-artistiche, a.a. 1976-1980), sotto la guida del professor Eugenio Garin. Dal 1981 è ricercatore universitario di storia della filosofia presso la Scuola Normale Superiore.

In questo testo seguirò il profilo interno della biografia intellettuale di Burckhardt per spiegare soprattutto come si sia costituita, sia mutata e a quali esiti abbia condotto la sua idea del Rinascimento italiano, concepita a partire dal 1855 come una formazione storico-culturale.

I manoscritti delle *Vorlesungen über Renaissance* e delle *Notizen zur italienischen Kunst seit dem XV. Jh*.,[1] concepiti a distanza di circa 25 anni, segnano i punti estremi della sua riflessione sul Rinascimento italiano. Indicano l'inizio e la fine di un percorso durante il quale si è costituita e dè mutata la ricerca di Burckhardt sul Rinascimento italiano che, concepito a partire da *Der Cicerone* (1855) come una formazione storico-culturale,[2]a partire dagli inizi degli anni ottanta del XIX secolo viene sempre più ritenuto un fenomeno eminentemente artistico. Pietra angolare della interpretazione burckhardtina è l'idea che Il Rinascimento *coincida* con l'emergere di una nuova consapevolezza dell'individualità umana, e con la trasformazione del modo di pensare gli interessi e le forme della vita sociale. Ma altrettanto importante è l'idea che la scoperta della Antichità nel Rinascimento non coincida necessariamente con un suo studio "obiettivo". Come vedremo più avanti quando affronteremo la prolusione del 1874 all'insegnamento della storia dell'arte, Burckhardt distingue la ricezione e la reintepretazione della Antichità dalla capacità che la cultura storica del XIX secolo ha avuto studiare il passato in modo "obiettivo", e di concepire le epoche storiche come entità autonome inscritte all'interno di una storia universale secolarizzata.[3]

---

1 Ora pubblicati in: *Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe* (d'ora in poi JBW), Bd. 17, hrsg. v. M. Ghelardi u. S. Müller, München-Basel 2014; cfr. anche M. Ghelardi, *La scoperta delRinascimento. L'età di Raffaello di Jacob Burckhardt*, Torino 1991, pp.156-209. Sul concetto di Rinascimento e sulla storia del termine, si veda in ultimo il saggio di A. Quondam, *Rinascimento e Classicismi*, Bologna 2013, che propone una ipotesi tesi opposta a quella di J. Le Goff, *Faut-il vraiment découper l'Histoire en tranches?*, Paris 2014

2 J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*, in: JBW, Bde. 2 u. 3, hrsg. v. B. Roeck, Ch. Tauber u. M. Warnke, München-Basel 2001.

3 A tale proposito è opportuno segnalare un passo significativo dell'opera di Ranke, *Geschichten der romanischen und germanischen Völker*, che non doveva essere sfuggito a Burckhardt e ove si legge: «da dove scaturisce l'ecitazione vivente per la bellezza, in virtù della quale questo popolo, in questa epoca, è diventato il modello, nonché l'impulso per tutto ciò che è sopravvenuto, da dove è scaturito lo splendore, anzi l'effetto della libertà? Tutto questo scaturisce da forze che sono tra loro in conflitto … dal risveglio di tutte le forze umane in lotta, dalla emulazione universale che si riversa nell'arte, nella attività della vita, nella scienza e nella antichità e nella venerazione tributata a chi eccelle in tutto questo» (p. 19). Significativa è anche una lettera giovanile di Ranke al fratello a proposito del progetto di studiare il XV secolo: «… vorrei apprendere qualcosa dalla vita delle nazioni del XV secolo, quando tornano a germogliare ancora una volta tutti i semi che l'antichità aveva sparso … e il germe, curato a alungo, tornasse a erompere dalla terra … so che questo anelito inquietudine, questa cultura, questa volontà non rimasero circoscritti alla aristocrazia letteraria, ma che essi erano presenti in certe forme nel popolo. Lo so dalla Riforma» (*Gesamtausgabe des Briefwechsels von Leopold von Ranke*, Bd. I, hrsg v. U. Muhlack u. O Ramonat, München 2007, p. 373).

Prima di ricostruire il contenuto e il significato che questi due manoscritti hanno nello sviluppo della biografia intellettuale di Burckhardt, è opportuno premettere un passo significativo della prefazione datata 4 maggio 1869 al corso sulla *Neuere Geschichte seit 1450*: "non è passato molto tempo da quando l'epoca che va dal 1450 al 1598 era in sostanza giudicata in modo ottimistico, e si faceva iniziare con essa quel 'progresso' nel cui ulteriore prolungamento e sviluppo si riteneva di vivere". Di fronte però alle crisi che hanno percorso l'Europa nel XIX secolo, questo ottimistico ragionamento è "crollato".[4]

L'idea che con il Rinascimento abbia inizio quel "progresso in cui si era creduto vivere", è ricondotto da Burckhardt alla corrente storiografica che, nella prima metà del XIX secolo, aveva alimentato in Francia le illusioni politiche e culturali che avevano accompagnato il sorgere della Monarchia di Luglio: "noi rigettiamo questa illusione, tipica degli anni 1830-1848". Anzi, "in quell'epoca [a partire dal 1450] furono in sostanza tessute le maglie della tela a cui noi oggi siamo legati. Ogni sguardo sul passato deve collegarsi … proprio a questa epoca, anche se tutto quello che ebbe inizio allora ha finito per subire grandi metastasi".[5] Pochi mesi dopo, nel semestre invernale 1870-1871, Burckhardt ritorna su questo punto. L'idea che con il Rinascimento abbia inizio quel progresso "in cui alcuni di noi credono tuttora di vivere" è adesso ricondotto ad una tendenza storiografica precisa, a certi storici - ad esempio Guizot - che avevano alimentato le illusioni politiche e culturali della Monarchia francese di Luglio: "noi – afferma Burckhardt - rigettiamo questa illusione tipica degli anni 1830-1848, una illusione che si approssima realmente a un genere di follia. Certo è che, di fronte alle nubi che gravano sullo scorcio di questo secolo, dovremmo pronunciarci con maggior cautela".[6] Rispetto alla celebre opera su *La civiltà del Rinascimento italiano*, in questi cicli di lezioni il Rinascimento non solo appare collocato in un ampio contesto europeo, e i tiranni italiani ritenuti i precursori del moderno potere assoluto,[7]ma queste lezioni delimitano anche la cornice storica entro cuidevono essere lette le successive *Notizen zur italienischen Kunst seit dem XV. Jh*.

---

4 Jacob Burckhardt, *Neuere Geschichte seit 1450*, in: Staatsarchiv Basel. Privat Archiv (d'ora in poi PA), 207a 139, Einleitung, 4. 5. 1869.
ci aiutano a capire quale sia in questi anni la posizione di Burckhardt nei confronti dello storico francese: Michelet è «handgreiflich parteiisch für und gegen eine Anzahl von Persönlichkeiten daß man ihn besser bei Seite läßt» (p. 159). E poi, icasticamente: «dove si colloca Michelet con le sue bugie?» (p.).

6 Jacob Burckhardt, *Neuere Geschichte seit 1450*, in: Staatsarchiv Basel. Privat Archiv (d'ora in poi PA), 207a 139, Einleitung cit.

7 cfr. Kaegi, VI, 1, p. 153 sgg.

Parallelamente, come risulta da una lettera,[8] Burckhardt rilegge Michelet, in particolare il volume della *Histoire de France* dedicato al Rinascimento.[9] Gli *excerpta da Michelet* ci aiutano a capire che anche le idee dello storico francese sul Rinascimento sollevano in Burckhardt dubbi e perplessità: "Michelet è così palesemente unilaterale, è così a favore o contro una quantità di personalità che è meglio lasciarlo da parte". E ancora: "dove si colloca Michelet con le sue bugie?".[10]

Per capire attraverso quale processo si trasforma in Burckhardt l'idea di Rinascimento procederemo ad una analisi che, per esigenze espositive, articoleremo in due fasi principali.

Nella prima analizzeremo il periodo che va dalla seconda metà degli anni quaranta al 1858-1859, la fase cioè in cui Burckhardt tiene le sue *Vorlesungen über Renaissance*, ovepone la questione di come e se sia è possibile *parler peinture*: "ogni sguardo avverte alla fine di avere a disposizione solo delle povere parole di fronte al potere e alla grandezza degli oggetti".[11] Un ulteriore passo in avanti è il manoscritto *Geschichte der Renaissance in Italien* del 1862-1864 che, nelle originarie intenzioni dell'autore, doveva costituire la seconda parte della *Kultur der Renaissance in Italien*. Burckhardt non chiarirà mai le ragioni che lo avevano indotto a non pubblicare questo testo, anche se c'è da presumere che egli si sia reso conto che era impossibile di dar vita ad una opera che avrebbe dovuto "fondere" (verschmelzen) cultura e arte del Rinascimento italiano.[12]

Nella seconda parte vedremo come, a partire dagli inizi degli anni ottanta del secolo XIX, Burckhardt interpreta l'arte rinascimentale italiana nelle *Notizen zur italienischen Kunst*

---

8 J. Burckhardt, *Briefe*, *Vollständige und kritisch bearbeitete Ausgabe mit Benützung des hand-schriftlichen Nachlasses hergestellt von Max Burckhardt*Bd. V, Basel-Stuttgart 1963, p. 144.

9 Cfr. il corso sul Rinascimento tenuto al College de France nel 1840 e pubblicato nel 1995 (ma anche le lezioni sempre sullo stesso tema tenute alla Scuola Normale nel 1832). Libro del Febvre su Michelet e il Rinascimento (pp. 176, 211).
657.Gli *Excerpta aus Michelet*, unica prova che testimonia la lettura dello storico francese da parte di Burckhardt, sono contenuti all'interno del lungo corso sulla *Geschichte des Revolutionszeitalters*(cfr. J. Burckhardt, JBW, Bd. 28, hrsg. v. W. Hardtwig, S. Kießsling, B. Klesmann, Ph. Müller, E. Ziegler, München-Basel 2009, p. 159 e p. 1166).

11 J. Burckhardt, *Neuere Kunst seit 1550*, in: JBW, Bd. 18, hrsg. v. E. Mongi-Vollmer u. W. Schlink, München-Basel 2006, p. 41; vgl. W Schlink, *«Allein wir müssen von der Kunst sprechen». Jacob Burckhardt «parlerpeinture»*, in: *Grammatik der Kunstgeschichte. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. V. H. Locher u. P.J. Schneemann, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Sik-Isea, XII (2008), p. 368.

12 Nella prima edizione de *Die KulturderRenaissance in Italien*, Basel 1860, p. 2, si legge: « «la più grave lacuna di questo libro pensiamo di colmarla fra qualche tempo con un volume a sé stante sull'arte del Rinascimento»; questo intento programmatico viene correttonella seconda edizione dell'opera (1869): «la nostra intenzione originaria era quella di colmare le lacune di questo volume con una ricerca particolare sull'arte del Rinascimento. Tuttavia, abbiamo potuto realizzare solo in parte tale progetto». Quest'ultima affermazione si riferisce al fatto che nel 1867 Wilhelm Lübke aveva in certo qual modo estorto a Burckhardt il permesso di stampare la parte del manoscritto del 1862-1864 dedicata all'architettura del Rinascimento italiano; le complesse vicende della pubblicazione di questo testo sono state ricostruite in; J. Burckhardt, *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, in: JBW, Bd. 5, hrsg. v. M. Ghelardi, München-Basel 2000, in part. pp. 483-497.

*seit dem XV. Jh*. E come, sulla scia dei mutamenti politici che avevano portato alla creazione del Reich, l'autore ritenga chiusa la fase della storia europea che si era aperta con la Rivoluzione francese. Da questi presupposti discende un nuovo atteggiamento dello studioso basilese verso la storia contemporanea e la sua convinzione che ci si debba oramai concentarre più sugli oggetti che sugli eventi.[13]

Ciò premesso cerchiamo di procedere iniziando dal primo punto, cioè come si forma in Burckhardt l'idea di Rinascimento italiano in quanto formazione storico-culturale coesa.

Agli inizi della sua attività di studioso Burckhardt concepisce il Rinascimento come un fenomeno stilistico che si manifesta soprattutto negli elementi decorativi, piuttosto che in quelli architettonici. Nelle *Vorlesungen über Geschichte der Malerei* del 1844-1846 si legge: "Il *Rinascimento* e le relative condizioni: il venir meno della ispirazione medievale… l'antico… e ciononostante qualcosa di*nuovo*… nella architettura il carattere più evidente delRinascimento: trasformazione degli antichi elementi costruttivi attrraverso un raffinato arbitrio… contenuto principale decorativo".[14] Per Burckhardt, che qui segue il suo mentore Franz Kugler, il Rinascimento consiste in una infinita penetrazione di elementi decorativi-fantastici che in precedenza erano rimasti legati a forme gotiche. Così è, ad esempio, per la chiesa di Sant'Eustachio a Parigi, ove gli elementi gotici sono in parte tradotti in una bella decorazione rinascimentale.[15]

Come abbiamo visto, a partire dalla voce *Renaissance* scritta per la nona edizione del *Brockhaus*, questa concezione inizia lentamente a sgretolarsi. Burckhardt sottolinea adesso per la prima volta la differenza formale tra lo stile rinascimentale italiano e quello del Nord, il quale riprende dallo stile architettonico romano solo gli elementi ornamentali, mentre l'architettura italiana ne reinterpreta invece la forme architettoniche, dando vita ad un nuovo stile spaziale.[16] Si tratta di una posizione ancora imbozzolata, in cui la visionedi Franz Kugler di un Rinascimento caratterizzato da elementi meramente ornamentali, convive con le idee di Jacob Ignaz Hittorf (1833), secondo il quale l'architettura rinascimentale è sorta in Italia a imitazione di quella classica. Per Hittorf il gotico, il cui elemento tipico è l'arco ogivale, non si afferma in Italia. Qui sorge invece lo stile rinascimentale che comprende sia l'elemento architettonico monumentale, sia quello più propriamente ornamentale.

13 Cfr. M. Ghelardi, *Le stanchezze della modernità. Jacob Burckhardt: una biografia intellettuale* (in stampa).
14 J. Burckhardt, *Neuere Kunst seit 1550*, in: JBW, Bd. 18, p. 25.
15 Cfr.. F. Kugler, *Handbuch für Kunstgeschichte*, 2. Aufl., mit Zusätzen v. Jacob Burckhardt, Stuttgart1848, p. 680.
16 J. Burckhardt, *Renaissance*, in: *Brockhaus Conversations-Lexikon*, 9. Aufl, Bd. 12, 1847, pp. 62-63.

Questa *Renaissance* architettonica appare a Hittorf una conseguenza diretta dello stretto contatto che i maestri italiani avevano avuto con le testimonianze antiche.[17] Questa duplice interpretazione - di Kugler e di Hittorf - convive in Burckhardt con un ulteriore aspetto che rende ancora più problematica la sua idea di Rinascimento. Difatti, Franz Kugler non era stato solo colui che aveva ricondotto lo stile rinascimentale a elementi ornamentali, ma anche lo studioso che aveva ulteriormente problematizzato la sua interpretazione: "il mio venerato maestro von den Hagen… mi ha insegnato che quando si tratta di differenze stilistiche e delle loro conseguenze storiche, si riconosce nella molteplicità delle forme uno sviluppo… che poggia su cause interne".[18] Con ciò Kugler aveva riconosciuto una legalità storica agli stili e affermato in sostanza che essi potevano essere interpretati *anche* in relazione alla storia e alla cultura delle varie epoche.

Nel rifacimento della *Geschichte der Malerei*di Kugler (1848), Burckhardt riprende quest'ultimo punto inserendo all'inizio delle varie epoche alcune importanti introduzioni, che hanno la funzione di legare lo sviluppo dello stile di un'epoca a uno specifico quadro storico culturale.[19] Ma anche questa non è che una provvisoria soluzione che non soddisfa pienamente le sue intenzioni. Difatti, nella lettera a Paul Heyse del 13 agosto 1852 Burckhardt confessa: "da qualche tempo ho completamente mutato le mie idee sull'arte (in pratica en bloc) e ho operato una lenta e totale svolta, di cui ti parlerei a lungo se tu fossi qui con me".[20] Forse la svolta cui Burckhardt allude riguarda proprio la concezione dell'arte rinascimentale, dato che in una lettera di questi anni a Wilheln Henzen scrive: "uno come me può piantare in tutta e preziosa quiete, i suoi cavoli, e studiare il Rinascimento".[21] E pochi anni dopo confessa a Alfred Brenner: "nonostante tutte le scimmiottature dell'arte e della società parigina per il Medioevo e per il Rinascimento… c'è sopra di me uno spirito scientifico che mi tormenta e che forse pretenderà per sé tutte le mie forze, e per anni: il germe di una ricerca di una certa importanza nella storia del Bello. Mi sono portato dietro questo 'fuoco' dall'Italia l'anno scorso, e credo che non potrò morire tranquillo finché non avrò adempiuto al mio destino in questa causa".[22]

---

17 J. I. Hittorf, *Encyclopédie des gens du monde, répertoire universel des sciences des lettres et des arts*, Paris 1833, p. 195 (s.v. Architecture); cfr.. J. Burckhardt, *Die Kunstwerke der belgischen Städte,* Düsseldorf 1842, p.115.

18 F. Kugler, *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 1, Stuttgart 1853, p. 101

19 Cfr. F. Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, 2. Aufl., unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt v. Dr. J. Burckhardt, 2 Bde., Berlin 1847.

20 J. Burckhardt, *Briefe.* Bd. 3, Basel 1955, p. 161.

21 *Ibid.* p. 258.

22 I*bid*., p. 226.

Risultato tangibile di questa sorta di epifania è *Der Cicerone* (1855) ove, per la prima volta, il Rinascimento è collocato su due piani, che però restano tra loroancora scollegati. Per un verso il Rinascimento è definito come un fenomeno stilistico tipico dell'Italia, vale a dire è inteso come uno stile determinato: "l'ordinamento delle sculture antiche per tipi… non ha affatto la pretesa di essere l'unica possibile o valere in particolare come metodica, ma solo come filo conduttore che ci giuda più facilmente negli oggetti".[23] Difatti il lungo lavoro sugli originali "non risponde a quesiti supremi, ma prende le mosse dalle opere d'arte esistenti, ne ordina e ne sorveglia il giudizio ricercando analogie e risalendo a leggi comuni".[24]

Dall'altro, il Rinascimento, inteso in senso meramente stilistico, convive e in certo qual modo si sovrappone all'idea chesi è di fronte anche di una determinata epoca storico-culturale. E benché sia consapevole che il rapporto tra stile artistico e cultura implica l'uso di due diverse sintassi, Burckhardt ritiene che la cultura sia da considerare come il contesto entro il quale è possibile comprenderele opere d'arte. Parallelamente egli sottolinea che l'architettura, la scultura e la pittura sonoforme che si collocano nello spazio, e che esse non possono essere percepite come una mera esperienza visiva - come invece affermerà più tardi Heinrich Wölfflin. Detto altrimenti: Burckhardt non distingue ancora ciò che è significativo psicologicamente (etico-spirituale), da quello che ha un effetto e un valore ottico (valore pittorico), poiché continua a sostenere che il Rinascimento italiano è un fenomeno prevalentemente stilistico e allo stesso tempo una forma storico-culturale. Insomma, non riesce ancora a stabilire un corretto rapporto tra forma e funzione nell'opera d'arte.

Solo la crescente consapevolezza della forbice tra stile e cultura condurrà Burckhardt negli anni seguenti ad abbandonare il suo originario progetto formulato in una lettera del 1855, cioèquello di "fondere" arte e cultura del Rinascimento italiano.[25] Al momento, nonostante l'impasse, Burckhardt continua a pensare ancora alla possibilità di trattare e pubblicare una visione d'insieme del Rinascimento italiano.[26] Al contempo assume sempre più

---

23 J. Burckhardt, *Der Cicerone*, in: JBW, Bd. 2, p. 338. Questa definizione sarà mantenuta anche dopo il 1855. In tal senso va interpretato il titolo alla seconda edizione de *Die Baukunst der Renaissance in Italien* che adesso si intitola *Geschichte der Renaissance in Italian* (la prima edizione era apparsa nell'ambito della generale e incompiuta storia della architettura di Kugler). Quest'ultimo titolo Burckhardt si spiega con il fatto che Burckhardt intende riportare il termine *Renaissance* al suo originario contesto, quando esso designava esclusivamente una particolare forma architettonica e *non* un'epoca storico-culturale.

24 Non a caso Wölfflin in *Rinascimento e Barocco* definirà *Der Cicerone* come la prima indagine attorno allo stile (adotta da Burckhardt la sintassi espressiva ma non tiene conto della sua ulteriore evoluzione).

25 J. Burckhardt, *Briefe. Vollständige und kritisch bearbeitete Ausgabe mit Benützung des handschriftlichen Nachlasses hergestellt von Max Burckhardt*, Bd. 3, p. 222.

26 Cfr. J. Burckhardt, *Die Kunst der Renaissance I*, in: JBW, Bd. 16. hrsg. v. M. Ghelardi u. Susanne Müller, München-Basel 2006.

una forte rilevanza l'idea che l'epoca rinascimentale costituisce il germe del moderno individualismo.[27]

Non a caso *Die Cultur der Renaissance in Italien* si apre con la descrizione del nuovo tipo di individualismo che forgia lo Stato come *Kunstwerk*, e il Rinascimento è inteso come simbiosi tra l'eredità antica della civiltà italiana e il carattere del suo popolo. Fin dalle prime pagine dell'opera il quadro è segnato da una vita pubblica dominata dalla violenza e dal delitto, dal terrore e dall'arbitrio individuale, dall'usurpazione e dall'instabilità. L'affermazione di una vita caratterizzata dalla lotta per l'esistenza non si limita però solo allo Stato, ma si estende in profondità, fino ad attraversare il mondo degli umanisti, dove la sete di grandezza si afferma indipendentemente da tutto, e la ricerca della fama partorisce lo "spirito del rifiuto reciproco".[28] Questa condizione, che appare per molti aspetti tragica, è però solo *una* faccia della stessa medaglia: come corrispettivo ad una condizione di illegittimità e di arbitrio individuali si sviluppa il calcolo razionale, una visione più del passato e della vita che tiene conto dei mutevoli rapporti di forza e che guarda l'agire umano anche sotto l'aspetto della razionalità, della adeguatezza tra mezzi e fini. Ciò che colpisce è il modo in cui Burckhardt mette in luce questo duplice aspetto dell'individualismo: vita pulsionale e razionalizzazione dei rapporti (si pensi al capitolo dedicato alla scoperta dell'uomo e del mondo) convivono e al tempo stesso si nutrono di una cultura che esprime una soggettività piena che esalta e libera la violenza, dove l'uomo appare non più *actus*, ma *agens*. Così, mentre l'elemento *soggettivo* si leva in tutta la sua forza e l'uomo si pone come *individuo* autonomo, emerge anche un atteggiamento teorico e pratico *oggettivo* verso i fenomeni. Che la cultura discenda da impulsi individuali (Trieb), spiega il duplice fondamento antropologico della concezione burckhartiana del Rinascimento: l'uomo conserva in sé in modo indelebile i caratteri di una lacerazione originaria dalla natura, giacché egli per sopravvivere e prosperare ha bisogno di costruire una seconda natura, la quale può affermarsi sì come mero egoismo individuale, come mero "impulso" acquisitivo riguardo alla vita, ma può e in certo qual modo deve anche oggettivarsi in forme di vita, in opere, in una molteplicità di forme artificiali che si distaccano, per il loro valore e significato, dalle pulsioni originarie. L'agire in Burckhardt è sempre derivato e non autoevidente: decisivo per questa trasformazione da cui prende le mosse la cultura è la distanza intermedia che un po' sommariamente l'autore definisce spirito.

[27] Cfr. n. 11. In questo contesto è importante notare che Burckhardt, pur non riuscendo a risolvere il rapporto tra stile e relativa cultura, avverte l'esigenza di rifondare il linguaggio artistico, cfr. la lettera dedicatoria a Franz Kugler in: J. Burckhardt, *Der Cicerone*, in: JBW, Bd. 2, p. 1.

[28] Cfr. W. Hardtwig, *Jacob Burckhardt. Trieb und Geist – die neue Konzeption von Kultur*, in: *Geschichtswissenschaft um 1900*, hrsg. v. N. Hammerstein, Wiesbaden 1988, pp. 97-112; Id., *Geschichtsschreibeng zwischen Alteuropa und moderner Welt*, Göttingen 1974.

Esso non è la fonte originaria del comportamento umano ma la forza, l'impulso elementare trasformato in creatività. Di qui discende la molteplicità delle forme della cultura. D'altro canto, la storia è una forma di opposizione per superare l'esperienza oppressiva del potere. Il superamento dell'impotenza nei confronti del potere non avviene sul terreno di quest'ultimo, bensì su quello del superamento spirituale. Tutto questo è possibile per Burckhardt attrraverso la distanza riflessiva dall'attività del dominio.

Il tema dell'individualismo non è però limitato da Burckhardt al solo Rinascimento, giacché si pone all'interno di un disegno più ampio. In sostanza, egli si chiede non solo quando e dove sia sorto, ma anche come esso si sia trasformato, giacché si è di fronte ad un fenomeno precipuo del tipo umano occidentale.[29] Da qui emerge la "colossale questione esistenziale" che caratterizza l'epoca contemporanea, nonché l'atteggiamento di Burckhardt verso la "dittatura della democrazia", di cui egli, nelle celebri lezioni del 1872, cercherà le radici nella società ateniese.[30] Non solo. Da queste considerazioni emerge anche la questione che Max Weber, lettore di Burckhardt, in seguito riprenderà, vale a dire quale sarà il tipo umano che avrà la possibilità di diventare dominante nella società a venire.

Quella di Burckhardt non è dunque una concezione estetizzante dello Stato moderno poiché esso, concepito come "opera d'arte" (Kunstwerk), non è altro che il risultato dello sforzo umano di dar vita ad una seconda natura 'artificiale'. Non per nulla Burckhardt aveva tratto questo concetto dalle *Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften* che August Boeckh aveva tenuto a Berlino, e che Burckhardt aveva seguito nel 1839-1840. Scrive infatti Boeckh: "lo Stato è una grande opera d'arte dello spirito umano e alla sua costruzione hanno lavorato tutti gli in gli individui…" e perfino "l'arte è una prodotto della religione".[31] Ma dietro Boeckh si scorge anche l'influenza di Herder, il quale aveva concepito l'arte come contenuto e scopo della nostra natura. Nelle *Lettere per il promuovimento dell'umanità* (Briefe zur Beförderung der Humanität), Herder scrive non solo che "l'uomo è la somma creazione estetica della terra" ma anche che "l'arte si occupa dal punto di vista figurativo delle creazioni dell'uomo e delle forze che risiedono in lui".[32]

Detto ciò riprendiamo il filo del discorso.

---

29 Sulla questione del Rinascimento come culla del moderno concetto di individualismo, si veda la fortunata, ma anche schematica interpretazione di P. Burke, *The Renaissance*, New-York 19972; J.J. Martin, *Myths of RenaissanceIndividualism*, New-York 2004. Per un eccellente quadro di insieme cfr. N. Gardini, *Il Rinascimento*, Torino 2010.

30 Cfr n. 11.

31 «Der Staat ist ein grosses Kunstwerk des menschlichen Geistes und an seinem Aufbau arbeiten alle Individuen», A. Boeckh, *Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der philologi-schen Wissenschaften*, hrsg. v. E. Bratuscheck, 2 Aufl. besorgt v. R. Klussmann, Leipzig 1886, p. 429; p. 463.

32 Briefe n. 63 (1795)

Come abbiamo già accennato, le *Vorlesungen über Renaissance* del 1858-1859 dovevano costituire una parte del più ambizioso tentativo perseguito da Burckhardt di unificare in una unica opera la civiltà e l'arte del Rinascimento italiano. Significativa è in tal senso la lettera di Burckhardt a Massimiliano II di Baviera che, attraverso Ranke, aveva chiesto notizie del progetto che il giovane studioso basilese stava elaborando: "...la bellezza dell'argomento potrebbe ben ingannare colui che intraprende un simile lavoro riguardo le sue forze; il Rinascimento dovrebbe essere infatti raffigurato fin dove esso è diventato madre e patria dell'uomo moderno, nel pensiero e nella sensibilità, così come nella costituzione delle forme, sicché mi sembrava possibile trattare in una adeguata corrispondenza entrambe le linee direttrici e fondere storia della cultura e storia dell'arte".[33]Non a caso nelle lezioni del 1858-1859 Burckhardt esplicita per la prima volta in modo compiuto la sua definizione del Rinascimento italiano:

> Che cosa è il Rinascimento?… l'uomo moderno. La nostra delimitazione è relativa all'arte, ma con particolare riguardo alla civiltà, poiché solo in questo modo sorge la grandezza storica. Una nuova mentalità che scaturisce dallo spirito e dalla profondità del popolo italiano, a cui si connette una nuova scoperta della antichità, crea una nuova architettura… Allo stesso tempo la pittura e la scultura, che rappresentano il movimento spirituale in quello corporeo, si riflettono sull'architettura, dando ad essa una serena e libera leggiadria… questo sistema si espande in Europa, dominando per tre secoli e si intreccia sicuramente con tutte le grandi cose di questo periodo.[34]

Dopo aver illustrato le caratteristiche dello stile architettonico rinascimentale rispetto a quello gotico, che si era e propagato in Europa "come unfenomeno naturale", l'autore sottolinea come gli artisti italiani avessero reinterpretato criticamente la tradizione antica – "la reminescenza costruttiva resta, anche se in una interpretazione più libera e più bella" -, liberando al contempo la loro fantasia. Di ciò è esempio l'ornamento vegetale: "il gotico aveva raffigurato le piente nella loro forma reale… nel Rinascimento tutto quello che è vegetale assume la forma di una pianta ideale, che si appoggia essenzialmente sulla antica rappresentazione dell'acanto, anche se essa è rimaneggiata in modo pienamente libero e originale".[35] La fantasia opera sulla base di principi determinati, cosicché in ogni creazione troviamo un grado sempre diverso della vita vegetale e un ideale elastico: apparentemente tutto è libero, poiché si emancipa dalla gravità del materiale, e la sua legge "diventa il bel

33 J. Burckhardt, *Briefe. Vollständige und kritisch bearbeitete Ausgabe mit Benützung des handschriftlichen Nachlasses hergestellt von Max Burckhardt*, Bd. 4, Basel 1960, p. 23.
34 J. Burckhardt, *Vorlesungen über Renaissance*, in: JBW, Bd. 17, p. 3.
35 *Ibid.*, p. 4.

riempimento dello spazio, la variazione, l'evidenza dei fondamenti".[36] Non sono però solo le piante, la frutta e i festoni vegetali, ma è un tutto un nuovo sistema figurativo che viene sviluppato.[37]

Pure la soggettività artistica appare adesso determinata dalla capacità di costruire un senso nuovo dello spazio basato su una razionalità matematica, che rapporta ogni figura ad un "sommo rapporto con la superficie".

Burckhardt passa quindi ad affrontare la questione che ritiene centrale:

> È relativamente facile enumerare le condizioni esterne ele esigenze, e perfino descrivere le singole scuole e artisti. Ma chi indica la forza dell'impulso? e l'entusiasmo che va incontro alla forza dell'impulso? Alla soglia della cultura moderna si colloca un popolo, il quale rivela per necessità tutta la sua vita interiore in mille forme, tra cui le migliori hanno un valore universale, e sono irraggiungibili (fatto questo che manca ai produttori del Medioevo). Impossibilità di immaginare adesso degli ideali artistici diversi e più alti, e nel caso più insignificante queste opere si erigono come fatti inevitabili e indispensabili in mezzo alla nostra cultura.[38]

Come può essere descritto l'ideale del Rinascimento, visto il "desiderio di tutte le epoche colte … di glorificare le idee generali?".[39] L'autore risponde a questo interrogativo ricostruendo il percorso attraverso cui, prima la letteratura e poi la pittura, hanno concepito i trionfi che, in quanto "genere" (Gattung) artistico permettono di ripercorrere alcune caratteristiche fondamentali del Rinascimento italiano. Così, dopo aver illustrato la gerarchia figurativa nel *Trionfo di San Tommaso* nel Cappellone degli Spagnoli a Firenze, ove angeli, evangelisti, profeti e santi sono raffigurati come i signori di tutte le virtù e delle scienze,[40] scrive:

> Scuola di Perugino: Appartamento Borgia; Pinturicchio. Le virtù allegoriche troneggianti; i rappresentanti come cortigiani. Perugino al Cambio: le quattro virtù cardinali in aria… quindi il primo incarico romano a Raffaello: raffigurare la teologia, la filosofia, la poesia e il diritto nella Camera della Segnatura. 1) colloca le figure allegoriche-astratte nella volta - in tondi; la celebre figura della poesia. 2) Raffaelo traduce i rappresentanti in predecessori. Ma in quale modo? Siamo di fronte alla esecuzione della somma poetica-artistica di Raffaello. A questo livello giunge solo lui e il compito appare in tal modo risolto. L'insieme dei grandi dotti di ogni tempo non è silenzioso, né è una caotica assemblea ove tutti parlano allo stesso tempo. La teologia diventa

36 *Ibid.*
37 *Ibid.*,pp. 14-16.
38 *Ibid.* p. 21.
39 *Ibid*.,p. 32.
40 *Ibid.*, pp. 32-33; sulla funzione dei trionfi si veda anche l'ultima parte del quinto capitolo della *Kultur der Renaissance in Italien* (1860).

> Disputa sul Sacramento: attorno all'altare sono riuniti teologi, laici seduti, in piedi, inginocchiati che incedono verso l'altare e che interiormente fremono. Al loro semicerchio corrisponde quello celeste, la Trinità con gli angeli, apostoli e profeti, celati agli occhi di coloro che stanno sotto… La filosofia diventa la cosiddetta Scuola di Atene. I saggi della antichità sono disposti in un atrio, su scalini, ognuno secondo il suo significato, sicché Platone si collocano sopra nel centro dell'affresco, mentre la primitiva scienza matematica è raccolta in due gruppi. Tutti discutono e ascoltano, e nessuno disturba l'altro. Spira un sommo spirito comune e caratterizza l'intera raffigurazione.[41]

*La Scuola di Atene* di Raffaello rappresenta un esempio paradigmatico del modo in cui il Rinascimento ha saputo conciliare la tradizione antica con la sensibilità moderna. Qui il trionfo viene reinterpretato in una cornice architettonica (progetto di Bramante per San Pietro) che al suo interno raffigura l'incontro tra la tradizione aristotelica dei trattati e quella socratica dei dialoghi. Qui l'allegoria, che per Burckhardt è una figura tipica della concezione artistica gotica,[42] è collocata in alto, a margine dell'incontro tra le due correnti fondamentali del pensiero europeo. L'inizio dell'autunno del Rinascimento coincide per Burckhardt con l'anno della morte di Raffaello e con il successivo Sacco di Roma, quando nella cultura letteraria inizia a prevalere il "ciceronismo", mentre in ambito artistico si diffonde parallelamente la cosiddetta "pittura veloce e la precettistica:[43] "ma i più immediati successori di Raffaello rinunciano ad un progresso veramente significativo: il trasferimento delle figure allogoriche in spazi determinati, mischiate nuovamente con le composizioni storiche. E non bisogna ingannarsi, perché queste figure  solo in apparenza sono antichi dèi, poiché sono ritenute pure es emplici allegorie".[44] Tipico esempio di questo mutato atteggiamento è la *Galleria di Maria die Medici* al Louvre: "…Rubens: Galerie de Marie de Medici… eccesso di questa maniera nei secoli XVII e XVIII...".[45]

Dalla costola di queste lezioni del 1858-1859 scaturirà di lì a poco *Die Cultur der Renaissance in Italien*, ma *non* l'opera che avrebbe dovuto completare questo testo.[46]

---

41 *Ibid*., p. 33.

42 Cfr. J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*, in: JBW, Bd. 2, pp. 44-45, a proposito delle allegorie dipinte da Giotto ad Assisi. Burckhardt definisce Giotto l'esempio più alto del «gotico italiano» e non come il pittore che, secondo la nota opera di Thode su San Francesco, avrebbe rappresentato l'inizio del Rinascimento. Ma sul significato della allegoria nella pittura si veda anche J. Burckhardt, *Vorlesungen über Renaissance*, in: JBW, Bd. 17, p. 32.

43 Il sesto capitolo della *Cultur der Renaissance in Italien* (1860) che tratta anche questi temi costituisce in effetti una severa diagnosi della senescenza culturale italiana dopo il Sacco di Roma.

44 J. Burckhardt, *Vorlesungen über Renaissance*, in: JBW, Bd. 17, p. 34.

45 *Ibid*.; ; sempre interessante M. Warnke, *Laudando praecipere. Der Medicizyklus des Peter Paul Rubens*, Groningen 1993; cfr. inoltre P. Bahners, *Die berühmteste Zumutung. Jacob Burckhardt über den Medici-Zyklus des Rubens*, in: *Unerschöpflichkeit der Quellen. Burckhardt neu ediert – Burckhardt neu entdeckt*, hrsg. v. U. Breitenstein, A, Cesana, M. Hug, Basel 2007, pp. 9-42 che però non conosce queste lezioni del 1858-1859.

46 Cfr. qui n. 10.

Anzi, proprio in questi anni Burckhardt sembra diventare sempre più consapevole che è sempre insoddisfacente narrare la storia *attraverso* l'arte, ma anche tracciare il percorso dell'arte *nella* storia. Ma che allo stesso tempo è arduo andare oltre il biografismo e la trattazione narrativa per considerare l'arte solo in base agli oggetti. In sostanza: Burckhardt sembra oramai consapevole che è impossibile per lui trovare una soluzione soddisfacente alla questione del *parler peinture*, e al problema più generale del rapporto tra forma e funzione. Non a caso il nostro autore ripone nel cassetto della scrivania il manoscritto della *Kunst der Renaissance* del 1862-1864.[47] Si tratta di una decisione che indica solo il limite storico a cui è giunta in questi anni la riflessione di Burckhardt, ma non il limite strutturale della sua riflessione. Inizia così a emergere una nuova concezione della forma artistica. Burckhardt è consapevole che ogni forma artistica è sempre intrecciata al materiale, alla tecnica, al contenuto e alla funzione di una opera, e che perciò la forma artistica non può essere estratta da questo tessuto di relazioni come forma pura-ideale. In sostanza, Burckhardt inizia a elaborare l'idea di genere (Gattung) artistico e al contempo una sorta di griglia attraverso cui possono essere circoscritte le opere d'arte. Essa permette di dar conto della funzione che hanno avuto per la creazione di un'opera il materiale, la tecnica e il contenuto. In sostanza, Burckhardt mira non tanto a "spiegare" quanto a "circoscrivere" (umschreiben) l'opera d'arte attraverso i principi "in base ai mezzi e alle forze" (nach Mitteln und Kräften), e "in base al contenuto e ai compiti" (nach Inhalt und Aufgaben). In tal modo, sembra prendere definitivamente congedo dal suo maestro Franz Kugler, ma anche da quanti concepiscono l'arte come una mera sequenza di stili e tuttavia la raccontano come un processo che si svolge *nel* tempo. Di ciò è un esempio importante il manoscritto, rimasto incompiuto, sui generi (Gattungen) dell'arte rinascimentale.[48]

Detto ciò passiamo al secondo punto.

A partire dalla seconda metà degli anni settanta Burckhardt ripropone le questioni che per lui sono ancora insolute, prima fra tutte quella del *parler peinture*. Adesso, si legge in una lettera a Alioth, il mio compito è "le leggi viventi delle forme trasferire in formulazioni il più possibile chiare".[49] Da qui il sorgere di una impostazione per generi (Gattungen), di cui

---

47 J. Burckhardt: *Geschichte der Renaissance in Italien*, in: JBW, Bd. 16, hrsg. v. M. Ghelardi u. S. Müller, München-Basel 2006, pp. 3-257. (cfr. anche la traduzione italiana a cura di M. Ghelardi, Torino 2006).

48 Cfr. J. Burckhardt, *Die Malerei nach Inhalt und Aufgaben*, in: JBW, Bd. 16, pp. 261-391; cfr. J. Burckhardt, *Italian Renaissance Painting according to Genres*, ed. by M. Ghelardi, Los Angeles 2005.

49 J. Burckhardt, *Briefe. Vollständige und kritisch bearbeitete Ausgabe mit Benützung des handschriftlichen Nachlasses hergestellt von Max Burckhardt*, Bd. 7, Basel 1969, p. 43.

saranno fondamentale esempi i saggi postumi su *Das Altarbild, Die Sammler, Das Porträt in der Malerei*,[50] le *Randglossen zur Sculptur der Renaissance*,[51] nonché le *Erinnerungen aus Rubens*.[52]

Come abbiamo accennato, la pietra angolare che Burckhardt pone a fondamento delle sue ultime ricerche è il grosso manoscritto intitolato *Notizen zur italienischen Kunstseit dem XV. Jh*. All'inizio del testo l'autore sintetizza il senso del Rinascimento - "Il termine rinascita. Non il *che cosa* della Antichità, bensì il *come*" -,[53] per poi precisare:

> Quel secolo e mezzo quando l'arte divenne la creazione principale dello spirito della nazione e al tempo stesso da questo momento in poi un modello per l'Europa, che probabilmente sarà sempre nuovo. L'arte italiana ha imposto all'arte creata da allora in poi non solo uno studio imperituro e un grande patrimonio riguardo alla *capacità*, ma anche una gran parte del suo modo di *percepire*… artisti e committenti impararono a conoscere in Italia e grazie alle opere italiane un nuovo mondo di compiti, si crearono *ambizioni del tutto nuove* sia per la *creazione* sia per il *godimento*.[54]

L'arco temporale entro cui Burckhardt racchiude il Rinascimento artistico italiano è adesso più lungo e scorre dal 1400 al 1550. Diversamente dal Nord, la civiltà italiana appare "insenso spirituale" come "frutto dell'Imperium Romanum", come affermazione di una "*verità* della forma umana, del suo movimento e (nella pittura) del suo aspetto prospettico".[55] Per Burckhardt le caratteristiche peculiari di questa epoca sono ancora una volta "lo sviluppo dell'individuo" e la "venerazione della antichità" che, congiunti, "costituiscono una forza, anzi un potere perfettamente obiettivo, che necessariamente, in certi casi prima in altri dopo, si estende nell'intero Occidente".[56]

In questa prospettiva due sono i compiti che l'autore si pone: trasferire la sua attenzione soprattutto agli oggetti e non sugli artisti: "coloro che oggi dipingono le vite di poeti e di pittori si basano su fonti molto nocive; meglio accontentarsi delle opere…".[57] In secondo luogo, tracciare una arco temporale più ampio al Rinascimento che all'inizio è presente soprattutto nella letteratura: "Renaissance: rifondazione del mondo. Nell'arte:

---

50 J. Burckhardt, *Das Altarbild, Die Sammler, Das Porträt in der Malerei*, in: JBW, Bd. 6, hrsg. v. S. v. Boch, J. hartau, K. Hengevoss-Dürkop u. M. Warnke, München-Basel 2000.

51 *J. Burckhardt, Randglossen zur Sculptur der Renaissance*,in: JBW, Bd. 16, pp. 395-617; questo manoscritto contiene il più forte attacco di Burckhardt all'opera di Michelangelo, cfr. M. Ghelardi, *Michelangelo furioso*, in: «Belfagor», XLVI (1991), pp. 605-626.

52 J. Burckhardt, *Erinnerungenaus Rubens*, in: JBW, Bd. 11, hrsg. v. E. Struchholz u. M. Warnke, München-Basel 2006.

53 J. Burckhardt, *Notizen zur italienischen Kunst seit dem XV. Jh*., in: JBW, Bd. 17, p. 45.

54 *Ibid.*, p. 41.

55 *Ibid*., p. 43.

56 *Ibid.*,p. 42.

57 J. Burckhardt, *Aesthetik der bildenden Kunst*, in: JBW, Bd. 10, hrsg. v. P. Ganz, München-Basel 2000, p. 505.

rappresentazione della realtà vivente. Nella letteratura questo impulso mette decisamente a tacere l'impulso ideale opposto per il Bello. Dante Purgat. X, 29 e XII, 13 in part. 67 morti i morti, e i vivi parean vivi etc…".[58] Non solo. Il Rinascimento favorisce "la nascita di sempre nuovi compiti (Aufgaben), ma anche le usanze artistiche e stili sicuri … grazie ai quali anche il meno dotato realizza cose meravigliose proprio perché non deve essere innovativo rispetto ai temi, al contrario, è assicurato dal punto di vista contenutistico anzitutto nei confronti delle proprie idee – mentre oggi è richiesta una continua innovazione dei soggetti, nuove cose".[59] L'arte dell'Antichità "… attirerà verosimilmente lo studio degli artisti per la forma, ma non è l'arte antica bensì il Rinascimento italiano e l'arte italiana da quel momento in poi a decidere in generale sulle modalità espressive".[60]

Sebbene ordinate per chiari scopi didattici, le *Notizen zur italienischen Kunstseit dem XV. Jh*. rispecchiano la nuova impostazione di Burckhardt: il Rinascimento non è più considerato nei suoi aspetti emintemente culturali, neppure come una questione propriamente stilistica, ma come un fenomeno che è possibile analizzare attraverso i generi (Gattungen) artistici. Essi si presentano come una alternativa all'idea di uno sviluppo meramente formale dell'arte. Al contempo, l'impostazione per generi getta nuova luce sulle opere d'arte quando queste sono considerate in relazione alle loro specifiche funzioni, cosicché concetti come imitazione, maniera, stile non possono essere mai intesi in senso formale e classificatorio. I vari generi artistici sorgono e si evolvono nel tempo, ci permettono di comprendere l'evoluzione dei contenuti interni alle opere d'arte, a quali tecniche, forze e compiti hanno corrisposto. Cercano insomma di circoscrivere la forma nel tempo. Il genere non è concepito neppure come conformità ad una norma, poiché la sua collocazione è determinata sempre dal contesto della civiltà, la quale rappresenta l'orizzonte entro cui si collocano e si evolvono i generi fondamentali che la cultura di una epoca ha saputo sviluppare: "i generi dei quali parliamo si riferiscono al *contenuto della pittura.* Essi non sono nettamente separati tra loro, ma si dispongono in una ampiezza spirituale per cui si sovrappongono reciprocamente, cosicché possiamo distinguerli solo *a potiori*…".[61] Difatti decisivo nell'arte "non è un sempre nuovo *che cosa*, non la continua invenzione materiale di compiti mai esistiti prima, ma il *come*, che nell'arte si manifesta nella concezione e nella formulazione sempre nuova di un dato permanente".[62] Di qui discende l'autocritica riguardo alla precedente

58 J. Burckhardt, *Notizen zur italienischen Kunst seit dem XV. Jh*., in: JBW, Bd. 17, p. 88.
59 *Ibid*., p. 44
60 *Ibid.*
61 J. Burckhardt, *Aesthetik der bildenden Kunst*, in: JBW, Bd. 10, p. 71.
62 J. Burckhardt, *Notizen zur italienischen Kunst seit dem XV. Jh*., in: JBW, Bd. 17, p. 45.

definizione di Rinascimento: "(Unilateralità della definizione di Rinascimento cf. Gesch. derRen. in Italien §16)".[63]

Da questi presupposti discende per Burckhardt la concezione della forma: "Così come la stessa melodia suona diversamente secondo il tempo, l'accompagnamente ecc, anche se il ritmo e l'armonia rimangono identici". Adesso Burckhardt concepisce in modo assolutamente inseparabile figura e momento: "figura, momento, cioè l'evento, sono assolutamente inseparabili".[64] Ed è proprio da questo nuovo contesto che scaturisce una concezione del Barocco meno dogmatica rispetto a *Der Cicerone*. Difatti, Burckhardt non sostiene più, come aveva fatto invece in precedenza, una categoria unitaria di Barocco: "la passione trae il suo fuoco dall'ordine che la limita, e l'ordine trae il suo significato dalla passione che lo minaccia".[65] Di qui l'apprezzamento per Rubens che nelle sue composizioni permette all'osservatore di godere non solo della forza del movimento drammatico, ma di "un misterioso appagamento dell'occhio", finché non si accorge che i singoli elementi obbediscono ad una simmetria dissimulata, addirittura ad una figura matematica.[66]

Con la sua ultima ricerca su Rubens, Burckhardt sembra concludere la sua lunga e complessa riflessione sul Rinascimento artistico italiano. Non a caso pochi mesi prima di morire confesserà a Ludwig von Pastor: "mi piacerebbe scrivere ancora un libro: 'il compito dell'arte' ".[67]

63 *Ibid.*
64 *Ibid.*, pp. 348-350.
65 Cfr. E. Maurer, *Jacob Burckhardt und Rubens*, Basel 1951, pp. 271-272.
66 *Ibid.*, p. 271
67 L. v. Pastor, *Tagebücher-Briefe-Erinnerungen*, hrsg. v. W. Wühr, Heidelberg 1950, p. 275.

# Sobre datação e atribuição de obras de arte: o caso do ciclo do *Trionfo della Morte* no Camposanto de Pisa

# On dating and attribution of works of art: the case of *Trionfo della Morte* cycle in the Camposanto of Pisa

**Tamara Quírico**[*]
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

***Resumo***

O artigo visa a levantar problemas relacionados à atribuição e à datação de obras de arte, discutindo-se a importância desses dois elementos para análises histórico-artísticas. Se nem sempre são problemas fundamentais para o historiador da arte, deve-se considerar, por outro lado, que determinar a autoria de um objeto pode significar, igualmente, alterações em relação à sua delimitação cronológica, e esta, por sua vez, poderá ter repercussões em diversas outras problemáticas. Para o desenvolvimento dessas questões, tomar-se-á como exemplo de análise o ciclo de afrescos do Trionfo della Morte do Camposanto de Pisa, pintado no século XIV.

**Palavras-chave:** Atribuição e datação; Camposanto de Pisa; Trionfo della Morte

***Abstract***

This paper aims to raise questions related to the assignment and to the dating of works of art, discussing the importance of these two elements to art-historical analysis. If they are not often fundamental problems to the art historian, we must consider, on the other hand, that determining the authorship of an object can equally imply changes regarding its chronological delimitation. The latter, in turn, may have repercussions on several other issues. For the development of these topics, we will take as a model of analysis the Trionfo della Morte frescoes' cycle of Pisa Camposanto, painted in the fourteenth century.

**Keywords:** Attribution and dating; Pisa Camposanto; Trionfo della Morte

● **Enviado em: 14/04/2015**
● **Aprovado em: 26/06/2015**

[*] Formada em Pintura pela Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (2003), e doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2009). Desde 2012 é professora adjunta do Departamento de Teoria e História da Arte (DTHA) do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ART/UERJ). Contato: tquirico@gmail.com.

No campo da História da arte, muitas vezes duas perguntas são colocadas inicialmente quando se está diante de um objeto artístico: quem fez?, e quando fez? A atribuição de uma obra a um determinado artista e o estabelecimento de uma data ao menos aproximativa em que a executou são de fato uma preocupação não apenas para os historiadores da arte. Como escreve Gigetta Dalli Regoli,

> A atribuição, isto é o reconhecimento do autor de uma obra de arte, é um dos componentes fundamentais do estudo da obra mesma. A integridade de um produto, os materiais que o constituem, as modalidades de realização, as condições de conservação, a destinação e as passagens de propriedade, o registro do apreço que o mesmo teve ao longo do tempo, a responsabilidade de execução, são todos elementos determinantes de um acontecimento histórico-crítico que trouxe o objeto até os nossos dias.[1]

Deve-se considerar, porém, que este pode não ser um problema fundamental[2]. Com efeito, caso não se pretenda fazer um estudo nos moldes de uma monografia biográfica – nos quais a trajetória do artista e sua produção são, sem dúvida, essenciais, e nos quais, portanto, as questões da atribuição e da cronologia se tornam primordiais –, mas se preocupa especialmente com questões intrínsecas ao próprio objeto artístico, ou a pontos históricos a ele relacionados, pouca diferença poderá fazer o conhecimento de que determinada obra deve ser atribuída ao artista X ou ao Y, ou se a obra foi realizada em um ano específico ou uma década depois. No entanto, nem sempre a atribuição de um trabalho a um determinado artista deve ser desprezada, mesmo pelo historiador da arte que se debruça sobre outros problemas ligados à obra. Determinar a autoria de um objeto pode significar, igualmente, alterações em relação à sua delimitação cronológica, e esta, por sua vez, poderá ter repercussões em diversas outras problemáticas. Esse tema já foi levantado por Carlo Ginzburg a respeito do ciclo executado por Piero della Francesca na Igreja de San Francesco, em Arezzo:

> O amplíssimo consenso obtido (...) em torno da cronologia interna proposta por Longhi contrasta com a total divergência de opiniões entre os estudiosos no que diz respeito ao início e à conclusão do ciclo em termos absolutos, 'calendariais'. O objeto dessa divergência é um punhado de anos – sete, oito, no máximo uma década. Mas trata-se de anos decisivos. Supor que a obra maior de Piero tenha estado pronta *antes* (Longhi), *depois* (Battisti) ou *antes* e *depois* (Clark, Gilbert) da viagem a Roma e da estada na corte de Pio II implica, cada vez mais, reconstituições muito diversas do itinerário pictórico de Piero.[3]

---

1 *L'attribuzione dell'opera d'arte*. Itinerari di ricerca fra dubbi e certezze. Pisa, Plus – Università di Pisa, 2003, p. 07.

2 Como escreve Carlo Ginzburg, "a datação [e a atribuição, poderia ser complementado] constitui obviamente só o primeiro passo em direção a uma leitura histórica de uma obra de arte". *Indagações sobre Piero* (trad. Luiz Cappellano). São Paulo, Paz e Terra, 1989, p. 24.

3 *Idem*, p. 64.

Essa questão também é levantada em função de um ciclo de afrescos cuja datação *ante quem* ou *post quem* giraria exatamente ao redor do grande surto de Peste Negra em 1348 – o ciclo do *Trionfo della Morte* do Camposanto de Pisa, cuja datação varia em um arco temporal que vai de 1330 até ao menos 1365[4]; isto, por sua vez, poderia significar também a alteração da atribuição da obra: após os nomes de vários artistas que poderiam ter realizado o ciclo – como Andrea Orcagna ou Ambrogio Lorenzetti –, os nomes mais citados desde meados do século XX são os de Francesco Traini (ou Francesco di Traino, como o preferem chamar alguns historiadores italianos) e, a partir de 1974, também o de Buonamico Buffalmacco.

O problema inicial que foi colocado em relação a esses afrescos se deve ao fato de que a Peste Negra parece ter sido um grande marco histórico. Supondo-se que o surto de peste em 1348 foi um grande divisor de águas para a Europa, e que parece efetivamente ter gerado mudanças significativas nas mentalidades religiosas[5], que se fizeram sentir ao menos até as primeiras décadas do século XV, seria possível considerar, como o faz Millard Meiss, que a grande epidemia tivesse levado igualmente a mudanças profundas na arte[6].

Em sua mais importante obra, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, publicada em 1951, Meiss defende a ideia de que o surto de peste em 1348 teria afetado profundamente as cidades toscanas de Florença e Siena, gerando também mudanças nas concepções artísticas do período; o autor associa esse fato a transformações nas sensibilidades culturais e religiosas que teriam ocorrido após o evento, o que parece ter sido comprovado por diversos estudos[7]. Tratando especificamente do campo artístico, Meiss toma como exemplo, dentre outros, um retábulo atribuído a Andrea Orcagna – o *Retábulo do Redentor* –, realizado em 1357 para a Capela Strozzi, na Igreja de Santa Maria Novella, em Florença, onde ainda hoje se encontra. Nesse retábulo, segundo o autor, estaria presente um abandono das inovações trazidas por Giotto à arte toscana, retornando a um esquema

4 A primeira menção aos afrescos – e que serve como *terminus ante quem* definitivo da conclusão do ciclo, ou pelo menos de um de seus afrescos, tendo em vista que se refere apenas ao *Inferno* – vem de um texto de 1374, uma data tardia demais para ser considerada na discussão da datação: *"1374 Giullelmus tornator de capella Sancte Margarite habuit a suprascripto domino Operario pro pretio unius speculi ponendi in pictoris inferni in Camposanto… s. sex"*. Apud MEISS, M. "The problem of Francesco Traini". In: *The Art Bulletin*, 15, n.º 1, março 1933, p. 152, nota 55.

5 Ver, a esse respeito, QUÍRICO, T. "Peste Negra e escatologia. Os efeitos da expectativa da morte sobre a religiosidade do século XIV" In *Mirabilia*. Vitória, 2012, vol. 14, pp. 136-155.

6 Sobre a possível influência da II Guerra Mundial sobre o pensamento de Millard Meiss e suas teorias sobre a Peste Negra, ver o capítulo "Meiss and method: historiography of scholarship on mid-Trecento Sienese painting", do livro de Judith Steinhoff *Sienese painting after the Black Death*. Artistic pluralism, politics and the new art market. Cambridge e Nova York: Cambridge University, 2014.

7 Como exemplo, podem-se citar os recentes trabalhos de Samuel Cohn (*Death and property in Siena, 1205-1800*. Strategies for the afterlife. Baltimore e Londres, 1988; *The cult of remembrance and the Black Death*. Six Renaissance cities in central Italy. Baltimore e Londres, John Hopkins University, 1992; *The Black Death transformed*. Disease and culture in early Renaissance Europe. Nova York: Oxford University, 2002)

compositivo mais "primitivo", mais de acordo com os padrões do século XIII. Abandono, ainda segundo Meiss, gerado pelo clima de pessimismo e medo que se instalara após o surto. Afirma ele que

> A representação na última parte do século XIV de temas como o da Trindade e do Cristo em Majestade em vez do da Madonna com o Menino surge da intenção de magnificar o reino do divino enquanto se reduz o do humano. Uma intenção semelhante é evidente (...) na pintura da história sagrada, que acentua o milagroso no lugar do natural, o misterioso em vez do familiar e humano.[8]

De acordo com a concepção de Meiss, seria apropriado que a arte renunciasse ao humanismo dos giottescos, desprezando o mundo natural, e buscasse uma ênfase maior no espiritual.

Ele também cita como exemplo do reflexo na arte provocado pela Peste Negra o ciclo do *Trionfo della Morte* no Camposanto de Pisa, discutindo de forma breve em seu livro especificamente o afresco do Juízo Final. O modo de representação do tema, segundo o autor, estaria diretamente relacionado ao surto: "(...) a atitude do Cristo é radicalmente distinta. Pela primeira vez na representação do Juízo Final dirige-se unicamente aos condenados, voltando-se para eles com um semblante enfadado, alçando seu braço em um poderoso gesto de denúncia"[9].



Juízo Final, do ciclo do *Trionfo della Morte*. Camposanto, Pisa. Fotografia: Tamara Quírico

8 *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton, Princeton University, 1978, p. 57.
9 *Idem*, p. 99 e 100.

De acordo com Meiss, se no fim do século XIII e início do XIV a figura do Cristo juiz parecia interagir tanto com os condenados quanto com os eleitos, rechaçando uns e recebendo os outros, a partir da segunda metade Ele se dirigiria apenas aos condenados, denunciando-os talvez como os responsáveis pela Peste Negra. Para Meiss, os afrescos teriam sido pintados por Francesco Traini, o mais importante pintor pisano do *Trecento*, "o único grande pintor toscano no século XIV que não era florentino ou sienense"[10]; ainda de acordo com Meiss, eles teriam sido realizados pouco após o grande surto de 1348, talvez já em 1350, expressando, portanto, de modo vívido uma tragédia recém-ocorrida.

O principal problema da hipótese levantada por Meiss reside no fato de estar fundamentada unicamente em análises estilísticas, que se iniciam com o tríptico de São Domingos realizado para a Igreja de Santa Caterina, em Pisa, e atualmente no acervo do Museo Nazionale di San Matteo, na mesma cidade; esse trabalho pode ser seguramente atribuído a Francesco Traini, por conta de uma inscrição nele existente[11]. Comparando as supostas semelhanças estilísticas entre esse painel e os afrescos do Camposanto, Meiss não tem dúvidas em atribuir esses últimos ao mesmo autor do painel de São Domingos.

Em diversas passagens do texto, entretanto, Meiss reconhece igualmente marcantes diferenças nas características de estilo entre o ciclo do Camposanto e o painel; essas variações, segundo ele, dar-se-iam em função das técnicas de execução (afresco no primeiro caso e têmpera no segundo), além de variações no estado de preservação das obras – o painel em 1933 estaria em excelente estado de conservação, ao contrário dos afrescos –, assim como na marcada diferença de escala das figuras e das composições[12]. Há, no entanto, uma séria objeção a essas ideias de Meiss, que já foi levantada, dentre outros, pelo historiador italiano Luciano Bellosi: deve-se supor que um artista – um *bom* artista, um mestre, enfim, a ponto de receber uma encomenda do porte do ciclo do Camposanto – tenha capacidade de realizar o que quiser na superfície que quiser, com a técnica que desejar, e não que sofra com algum tipo de limitação técnica. Como explicou Bellosi,

> Cada artista conhecia as técnicas com que trabalhava infinitamente melhor do que qualquer historiador da arte; o historiador da arte, por outro lado, gostaria de colocar em dúvida que ele fosse senhor de uma técnica tal que o permitisse alcançar qualquer efeito desejado. É como acusá-lo de não saber fazer em afresco o que teria sabido fazer em têmpera; ou então lhe atribuir

10 "The problem of Francesco Traini". In: *Op. cit.*, p. 159.

11 "HOC OPUS FACTUM FUIT TEMPORE DOMINI JOHANNIS COCI OPERARII OPERE MAIORIS ECCLESIE SANCTE MARIE PRO COMUNI PISANO PRO ANIMA DOMINI ALBISI DE STATERIIS DE PE... SUPRADICTE FRANCISCUS TRAINI PIN [XIT]". Apud *Idem*, p. 98, nota 06. Há uma reprodução do painel no artigo supracitado.

12 Cf. *Idem*, p. 128.

uma dupla vida estilística, para os afrescos e para os painéis.[13]

Meiss continua sua análise baseando-se nas similitudes fisionômicas das figuras e dos animais representados, mas especialmente nas semelhanças nos modos de se realizar os sombreados das figuras em painéis e afrescos. Entretanto, ao comparar o trabalho de luz e sombra de uma figura do painel de São Domingos ao do anjo que segura dois pergaminhos na parte central do afresco do Juízo Final, deve admitir, por exemplo, que parte do sombreado deste último foi "destruído por deterioração e retoques nos afrescos"[14].

Há duas questões que poderiam ser levantadas nesse momento. A primeira delas é: pode-se confiar em impressões baseadas em características estilísticas de obras que foram bastante danificadas? De fato, em seu artigo o próprio Meiss cita documentos que demonstram que já em 1379 os afrescos do Camposanto estariam sendo retocados[15]. Esses retoques continuaram ao longo dos séculos, e, mais recentemente, é preciso ter em conta, ainda, a grande destruição na Segunda Guerra Mundial causada por uma granada. Em 1944, com efeito, um grande incêndio decorrente da explosão derreteu o teto de chumbo do Camposanto, que escorreu sobre os afrescos. Intervenções na segunda metade do século XX tentaram salvar os afrescos. Infelizmente, atualmente, poucos estão em condições razoáveis – como é o caso do *Trionfo della Morte*, do Juízo Final e do Inferno. Infelizmente, mesmo nesses casos a superfície parece cada vez mais deteriorada, e alguns historiadores creem que em algumas décadas as obras poderão desaparecer.

Não se deseja invalidar a análise estilística, que pode ser efetivamente um instrumento importante na atribuição da obra. Na ausência de qualquer tipo de documentação que possa trazer alguma luz à autoria de um trabalho – como pareceria ser, a princípio, o caso do ciclo do Camposanto–, parece plausível e até mesmo necessário lançar mão de uma análise das características estilísticas da obra, em uma tradição que, sem dúvida, remete às ideias defendidas por Giovanni Morelli no século XIX[16].

---

13 *Buffalmacco e il trionfo della morte*. Turim, Einaudi, 1974, p. 13.

14 "The problem of Francesco Traini". In: *Op. cit.*, p. 136.

15 Nessa data, Cecco di Pietro foi contratado *"per rachonciare in campo santo le dipinture delonferno quaste per li gharzoni"* ["para rearrumar no campo santo as pinturas do Inferno gastas pelos garotos"]. Apud *Op. cit.*, p. 159. Esses *gharzoni* são jovens que provavelmente jogavam bola no Camposanto, e que com isso danificavam os trabalhos ali executados. Desde 1300, e depois novamente em 1359, o governo pisano estabeleceu proibições aos jogos com bola no Camposanto. Cf. *Ibidem*.

16 É exatamente o que faz Meiss, de modo a se certificar do autor do ciclo do Camposanto: "a pequena adorável freira no painel de Princeton [Sant'Anna, Virgem e Menino Jesus] recordam a nobre – terceira a partir da esquerda na fileira mais baixa dos eleitos no Juízo Final – não apenas com relação às feições e o anormalmente longo e curiosamente articulado pescoço, característico de um grande número de figuras de Traini, mas também com relação ao gesto. Os braços estão cruzados sobre o peito; e as mãos (...) estão peculiarmente relaxadas. As mesmas mãos vacilantes e um tanto achatadas são encontradas em

O problema é que se ater apenas à análise do estilo de um artista pode não somente ser insuficiente, como também levar a graves equívocos. Afinal, ela, em última instância, está baseada em impressões pessoais, subjetivas, daquele que a realiza. Como afirma Regoli:

> (...) ainda que a identificação do autor se baseie em uma grande bagagem de experiências e de estudo, parece fora de questão que no resultado tenham um papel determinante fatores de que não é fácil avaliar o peso, como a peculiar predisposição do crítico e a sua capacidade intuitiva.[17]

Se, apesar de todos os problemas com relação às proximidades estilísticas entre os painéis de Traini e o ciclo de Pisa, Meiss insiste em atribuí-los ao mesmo autor, pode-se discutir outro ponto: se há dificuldades em se reconhecer de modo tranquilo as mesmas qualidades estilísticas nas obras, e se essas divergências devem ser explicadas por problemas externos à criação artística mesma – como a danificação do afresco –, ou ainda a uma incapacidade de adaptação do artista a meios expressivos diferentes, não seria mais correto supor atribuições diversas aos trabalhos? Uma hipótese que, embora perfeitamente aceitável, não pôde sequer ser levantada por Meiss, nem em 1933, e nem posteriormente, quando retoma a discussão, tanto estava absorvido e convencido de suas crenças com relação à autoria dos afrescos de Pisa. Afinal, sua análise parecia ser o ápice de uma longa tradição crítica que se perpetuava havia ao menos cinquenta anos, e que parecia conduzir de modo definitivo à atribuição trainiana dos afrescos. Havia, portanto, a *predisposição* a isso, o que o tornou cego a outras possibilidades[18].

A tese da autoria de Francesco Traini para o ciclo do *Trionfo della Morte* no Camposanto de Pisa, e sua datação por volta de 1350, permaneceu praticamente inalterada até as últimas décadas do século XX, embora houvesse outra linha crítica. Baseada nas ideias de Roberto Longhi, e aceita especialmente por estudiosos italianos, essa linha defendia a intervenção de um *maestro* bolonhês na execução dos afrescos, que teriam sido realizados entre 1360 e 1365[19].

Mais recentemente, no entanto, Luciano Bellosi propôs, enfim, uma nova atribuição ao ciclo do Camposanto. Em sua obra *Buffalmacco e il trionfo della morte*, publicada em 1974, o autor retorna a uma ideia antiga, que remonta a Lorenzo Ghiberti, e que concede a autoria de

---

muitos dos eleitos do Juízo Final, no Jeremias do painel [de São Domingos], e nas duas mulheres segurando cães no Triunfo da Morte. Essa mão é quase uma assinatura para Traini". "The problem of Francesco Traini". In: *Op. cit.*, p. 140.

17 *Op. cit.*, pp. 07 e 08.

18 Sobre essa tradição crítica de finais do século XIX e princípios do XX, ver a já mencionada obra de Bellosi sobre o Camposanto.

19 Cf. BELLOSI, L. *Op. cit.*, p. 03.

ao menos alguns dos afrescos de Pisa a Buonamico Buffalmacco, artista florentino que trabalhou ativamente em várias cidades italianas ao longo da primeira metade do século XIV, dentre as quais Pisa[20].

Em sua análise dos afrescos, Bellosi também parte de um estudo estilístico. Por este, refuta de modo bastante preciso muitos dos argumentos de Meiss. Após analisar alguns traços característicos do pintor[21] que, inicialmente, é denominado simplesmente como *Maestro del Trionfo della Morte*, Bellosi comenta:

> Debruçamo-nos sobre o modo sumário, rápido de conduzir a pintura que caracteriza o nosso artista. Esse é, a meu ver, o aspecto que mais o distingue do refinado pintor pisano Francesco Traini. A atribuição dos afrescos do Camposanto a Traini foi, creio, um dos maiores equívocos em que caiu a crítica moderna.[22]

As aproximações com figuras executadas por Buffalmacco, em contrapartida, parecem muito mais convincentes do ponto de vista estilístico[23]. Bellosi chegou ao nome desse pintor florentino ao entrelaçar informações fornecidas por Vasari na *Vita* do artista e por um documento de 1341, que indicaria que um certo *Bonamicum pictorem* teria realizado alguns afrescos na catedral de Arezzo, felizmente ainda preservados. Bellosi percebe grande semelhança estilística entre o autor dessa obra e a produção do pintor que executou o ciclo do *Trionfo della Morte* em Pisa.

É nesse ponto, porém, que Bellosi mais se distancia da análise de Meiss, que permanece, como visto, puramente na discussão estilística. Com efeito, a aproximação entre os estilos de ambos os afrescos não indicaria, por si só, o autor do afresco, mas apenas que se

---

20 Como escreve Meiss, "a tradição de que Buffalmacco trabalhou no Camposanto remonta a Ghiberti, que não especifica, no entanto, quais afrescos ele teria pintado". "The problem of Francesco Traini". In: *Op. cit.*, p. 164. Ghiberti, de fato, afirma que Buffalmacco *"fece in Pisa moltissimi lavorij. Dipinse in Campo Santo a Pisa moltissime istorie"*. Apud BELLOSI, L. *Op. cit.*, p. 31. Vasari, na segunda edição de suas *Vite*, atribui a Buffalmacco os afrescos da parede leste do Camposanto: *"Buonamico fece, in testa dove è hoggi la sepoltura del corte, tutta la passione di Cristo (...) e seguitando la storia fece la resurrezione e l'apparire di Cristo agli Apostoli"*. Apud MEISS, M. "The problem of Francesco Traini". In: *Op. cit.*, pp. 163 e 164. O ciclo em discussão foi realizado na parede sul do Camposanto.

21 Dois exemplos destacados por Bellosi: ao representar figuras com longos cabelos, o pintor gira ao redor da orelha uma grande mecha; ademais, para acentuar a expressão do olhar, o artista marca a pálpebra inferior com uma grossa sombra escura, ressaltando assim, por contraste, o branco do olho. Cf. *Op. cit.*, p. 11. Nenhuma dessas características encontra um paralelo em Traini, a não ser em alguns afrescos no Batistério de Parma, cuja atribuição a ele, porém, também é contestada por Bellosi, uma vez que esses últimos foram evidentemente realizados pelo mesmo artista que executou o ciclo do Camposanto de Pisa, devido às proximidades estilísticas entre as obras – fato com o qual a crítica parece de acordo.

22 *Idem*, p. 13. Bellosi, em contrapartida, afirma que, no Camposanto de Pisa, o afresco que mais se aproximaria do estilo de Traini seria o da *Crucificação*, que a crítica moderna – e, por ironia, também Meiss – de maneira unânime parece atribuir a um artista diferente daquele que executou o ciclo do *Trionfo della morte*. Cf. *Idem*, p. 14. Meiss afirma explicitamente que "a maior divergência em relação ao estilo de Traini aparece na Crucificação". "The problem of Francesco Traini". In: *Op. cit.*, p. 143

23 Sobre os modos pelos quais Bellosi aproxima os afrescos de Pisa a Buffalmacco, ver *Op. cit.*, pp. 25 e 26.

tratava do mesmo pintor – afinal, a atribuição do afresco de Arezzo a Buffalmacco também não pode ser comprovada. Essa falta de certeza poderia comprometer a proposta de Bellosi. É preciso, assim, ir além da análise estilística.

É o que faz Bellosi. O historiador italiano parte para o estudo de uma documentação secundária, como o poema *Le mirabili et inaldite bellezze e adornamenti del Campo Santo di Pisa*, de Michelangelo di Cristofano da Volterra, escrito no final do século XV. Cruzando as informações dadas por esse poema e as fornecidas por Ghiberti, Bellosi conclui que, com maior probabilidade, o grupo de afrescos que inclui o *Trionfo della Morte*, o *Juízo Final*, o *Inferno*, a *Tebaide*, assim como a *Ressurreição*, a *Verificação dos estigmas* e a *Ascensão* representaria as *moltissime istorie* que, segundo Ghiberti, Buffalmacco teria realizado no Camposanto[24].

Após as comparações estilísticas e a análise da documentação – ainda que indireta – trazida por Bellosi, a atribuição do ciclo do Camposanto a Buonamico Buffalmacco parece ser quase certa, e essa linha é seguida pela maior parte dos historiadores da arte da atualidade.

Retomando as questões levantadas no início desse estudo, deve-se ter em conta que em muitos casos não faz diferença a autoria de uma obra para uma análise histórico-artística. É o que explica Regoli sobre outro estudo de Luciano Bellosi:

> Por vezes a proposta de atribuição pode resultar superada em poucos anos, mas a linha interpretativa permanece geralmente fundada (...). É o caso daquela qualitativa *Flagelação* do Oratorio dei Disciplinati de Perugia, que Luciano Bellosi resgatava nos anos setenta de uma situação de obscuridade propondo reconhecer nela a intervenção de Bramante (...): ainda que o autor da pintura tenha sido depois convincentemente identificado por Francesco Mancini com aquele que era um nome sem obras e hoje é uma identidade mais certa – Pietro di Galeotto – isto não invalida a análise fornecida por Bellosi, e sobretudo a certeza da relação da pintura com um mestre de formação umbro-urbinata.[25]

Não é esse o caso do ciclo do *Trionfo della Morte* do Camposanto de Pisa. A nova atribuição concedida por Bellosi retira a autoria do afresco do círculo artístico pisano de Traini, de influência sienense, para o círculo florentino de Buffalmacco, que possui, ademais,

---

24 Poder-se-ia questionar, no entanto, a validade das afirmativas de Ghiberti, um dos grandes pontos de apoio na teoria de Bellosi. Para refutar dúvidas, o autor realiza um levantamento estatístico com relação às informações fornecidas pelo autor florentino sobre o século XIV. Por este estudo, percebe-se que há uma probabilidade de 79% de que os dados sejam verdadeiros "sob qualquer ponto de vista", e 21% de probabilidade de conterem ao menos uma boa dose de verdade. Segundo Bellosi, "nenhuma daquelas informações examinadas resultou de todo errônea". *Op. cit.*, p. 36. Os dados fornecidos por Ghiberti, portanto, teriam um grau de confiabilidade muito maior do que as informações dadas, por exemplo, por Vasari no que se refere ao *Trecento*. Para as estatísticas completas de Bellosi, ver o apêndice de seu livro. *Idem*, pp. 113 a 120.

25 *Op. cit.*, pp. 09 e 10.

relações estreitas com a arte emiliana e especificamente bolonhesa, como de resto já havia afirmado Longhi. Essa alteração, sobretudo, implica mudanças também com relação à datação da obra, e esse é o ponto mais importante a ser discutido a seguir.

...

Millard Meiss, conforme discutido anteriormente, baseando-se em supostas mudanças ocorridas na arte após o surto de peste, concede ao ciclo do *Trionfo della Morte* do Camposanto de Pisa uma data posterior a 1348 – uma vez que a Peste Negra deveria ser necessariamente um evento *post quem* para sua execução.

Por que o problema da datação é posto agora? Buonamico Buffalmacco é um pintor relativamente pouco conhecido, e seus dados biográficos são bastante escassos. Sabe-se que já era um pintor ativo no segundo decênio do século XIV; suas primeiras menções remontam a 1315, o que possivelmente o colocaria como um artista nascido ainda no século XIII. Mais importantes, porém, para essa discussão, são as informações que dele provêm de Boccaccio; no *Decameron*, de fato, onde é citado, Buffalmacco aparece como um homem do passado, portanto já falecido – com efeito, as notícias sobre ele cessam de todo em 1341, quando está documentado em Arezzo. Vale recordar que as histórias do texto se passam em 1348, e Boccaccio, com toda probabilidade, não as teria iniciado antes dos anos 1350[26].

A se considerar, portanto, a atribuição do ciclo a Buffalmacco – e quanto a isso parece haver poucas dúvidas atualmente – não apenas a datação dos afrescos deveria ser retrocedida, como ela necessariamente deveria ser anterior a 1348, antes, portanto, do surto de Peste Negra. Exatamente o limite *post quem* definido em 1951 por Millard Meiss. O próprio Meiss, entretanto, revisa na década de 1970 sua famosa tese, admitindo que as mudanças estilísticas teriam ocorrido antes de 1348, depois, porém, de 1340, data da primeira grande epidemia de peste em Florença[27]. Para ele, portanto, as premissas de sua tese continuariam

---

26 Sobre a datação do *Decameron*, ver o resumo quanto a uma crítica mais recente em BATTAGLIA RICCI, L. *Ragionare nel giardino*. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della morte. Roma, 1987, p. 19, nota 01. De qualquer modo, os críticos tendem a crer que a redação do texto estaria em curso ainda em 1353; a mais antiga menção a ele está em uma carta de 1360. Cf. BATTAGLIA RICCI, L. "Il 'Trionfo della Morte' del Camposanto pisano e i letterati". In: *Storia ed arte nella piazza del Duomo*. Conferenze 1992-1993. Quaderno n.º 4. Pisa, Vigo Cursi, 1995, p. 200.

27 Essa revisão foi feita no seguinte artigo: "Notable disturbances in the classification of Tuscan Trecento painting". In: *Burlington Magazine*, 113, 1971. Assim se refere o cronista Giovanni Villani a respeito do evento de 1340: *"che incontanente cominciò grande mortalità, che quale si ponea malato, quasi nullo ne scampava; e morinne più che il sesto di cittadini pure de' migliori e più cari, maschi e femmine, che non rimase famiglia ch'alcuno non ne morisse, e dove due o ttre e più; e durò quella pestilenza infino al verno vegnente. E più di XV^M corpi tra maschi e femmine e fanciulli se ne sepellirono pure nella città, onde la città*

válidas, ainda que retrocedidas de alguns anos. Especificamente com relação aos afrescos do Camposanto, entretanto, essa nova proposição de Meiss poderia não ser suficiente – com efeito, se as notícias sobre o pintor se limitam a 1341, é possível que ele tenha morrido não muito depois, e assim poderia não ter sido capaz de realizar o ciclo pisano – recorde-se que no início dessa década ele estaria em Arezzo –, que seria, desse modo, também anterior ao primeiro surto de 1340.

Buscando meios de corroborar uma datação tão anterior – embora ela já tivesse sido proposta igualmente por outros historiadores, que, no entanto, não conseguiram explicá-la de modo convincente –, Bellosi, lança mão de um estudo que nem sempre é recordado, mas que pode esclarecer um campo obscurecido por falta de evidências: a análise do tipo de indumentária usado pelas figuras nas cenas. Como explica o autor,

> A moda: outro elemento que não havia jamais sido levado em consideração. E, no entanto, nos afrescos do Camposanto de Pisa ela tem uma parte macroscópica e é aliás uma das maiores razões de seu fascínio. Ora, no Trecento como no Novecento, ninguém se veste genericamente segundo a moda de seu tempo, mas de um preciso momento do seu tempo. É próprio da moda superar-se continuamente e ainda que alguém seja pouco atento a essas coisas, o seu traje de hoje não será jamais como aquele de dez anos antes. Por que portanto não usar esse elemento, quando presente em uma obra de arte, para estabelecer o tempo de execução?[28]

De fato, o gosto na moda sofre alterações, às vezes em poucos anos, certamente em algumas décadas, e a comparação entre exemplos diversos pode ser de grande auxílio no estabelecimento de uma data, ainda que aproximada, de uma obra. E, nos afrescos em questão, a moda parece ser efetivamente um ponto de grande relevância, considerando-se não

---

*era tutta piena di pianto e di dolore, e non si intendea apena ad altro, ch'a sopellire morti"* ["que repentinamente começou grande mortalidade, [de modo] que quem caísse doente, quase ninguém escapava; e morreram mais do que a sexta parte dos cidadãos mesmo dentre os melhores e mais queridos, homens e mulheres, [de modo] que não sobrou família em que alguém não morresse, e em algumas dois ou três e mais ; e durou aquela pestilência até o inverno seguinte. E mais de quinze mil corpos entre homens e mulheres e jovens foram sepultados na cidade, [de modo] que a cidade estava toda cheia de pranto e de dor, e não se fazia outra [coisa] que não sepultar os mortos". *Nuova cronica*, volume III (org. Giuseppe Porta). Parma, Fondazione Pietro Bembo/ Ugo Guanda, 1991, p. 226. As reações a essa epidemia foram assaz próximas às do surto de 1348: *"per questa mortalità, a dì XVIII di giugno, per consiglio del vescovo e di riligiosi si fece in Firenze generale processione, ove furono quase tutti i cittadini sani maschi e femmine col corpo di Cristo ch'è a Santo Ambruogio, e con esso s'andò per tutta la terra infino a ora di nona, con più di CL torchi accesi"* ["por causa desta mortalidade, no dia 18 de junho, pelo conselho do bispo e de religiosos se fez em Florença geral procissão, à qual foram quase todos os cidadãos sãos homens e mulheres com o corpo de Cristo que fica em Santo Ambrósio, e com esse se andou por toda a terra até a hora nona, com mais de 150 tochas acesas"]. *Idem*, p. 227. Sobre as reações à Peste Negra, ver QUÍRICO, T. "Peste Negra e escatologia. Os efeitos da expectativa da morte sobre a religiosidade do século XIV" *Op. cit.*.

28 *Op. cit.*, p. XXII.

apenas os jovens que se divertem no jardim no afresco do *Trionfo della Morte*, como também algumas personagens, distribuídas entre eleitos e condenados, figuradas no Juízo Final. Todas essas figuras parecem se vestir não apenas de acordo com o seu tempo, mas com a última moda de seu tempo.

Bellosi parte assim do princípio de que, se os afrescos tivessem sido realizados por volta de 1360, como já havia sido proposto, as roupas representadas deveriam ser semelhantes aos trajes de outras obras do mesmo período – e cuja datação, sem dúvida, fosse comprovada, e não simplesmente conjetural. Comparando, desse modo, o ciclo pisano e os afrescos do Cappellone degli Spagnoli, na Igreja de Santa Maria Novella, em Florença, e pintados por Andrea Bonaiuti entre 1366 e 1368, constata que "estamos (...) diante de dois modos de vestir completamente diversos"[29]. É possível perceber que, entre a realização do ciclo do Camposanto e o do Cappellone degli Spagnoli, a moda sofreu alterações. Analisando a indumentária em outras obras datadas, Bellosi conclui que os primeiros indícios da moda presente no afresco de Buonaiuti aparecem em um painel de Giovanni Baronzio, de 1345 – como, por exemplo, o *becchetto*, tipo de chapéu "sutil e muito longo que caía sobre as costas". Afirma, por fim, que "é esse, em nosso conhecimento, a mais antiga pintura de data segura em que seja discernível algum elemento da nova moda"[30]. O ano de 1345 poderia, portanto, ser considerado, em princípio, um limite *ante quem* para a execução dos afrescos do Camposanto[31].

Qual seria então o limite *post quem*? Bellosi procede à mesma análise das indumentárias, e percebe que a indumentária encontrada no ciclo do Camposanto começa a se tornar comum nos anos de 1330. Percebe, enfim, que as roupas dos afrescos pisanos são bastante semelhantes àquelas encontradas nos afrescos de Ambrogio Lorenzetti realizados no Palazzo Pubblico de Siena entre 1338 e 1340. Conclui, por isso, que os afrescos do Camposanto foram provavelmente executados entre 1336 e 1340, no mais tardar até 1341, quando as notícias sobre Buffalmacco desaparecem. Deve-se ponderar, por outro lado, que essa análise dos trajes observados nos afrescos é criticada por alguns historiadores, ou aceita com ressalvas por outros. Com efeito, escreve Chiara Frugoni que "permito-me observar que

29 *Idem*, p. 43.
30 *Idem*, pp. 43 e 46.
31 Essas mudanças na indumentária parecem ter sido bastante marcantes – quiçá chocantes – para muitos no século XIV, uma vez que muitos cronistas, os mais velhos especialmente, não deixaram de notar – e criticar – a moda adotada pela juventude. Em Roma, a anônima *Vita di Cola di Rienzo* comenta essas mudanças após narrar fatos ocorridos em 1338 e logo antes de tratar da morte de Robert d'Anjou, ocorrida em 1342. Outras crônicas, como a do florentino Giovanni Villani, apontam essa mesma mudança nos tipos de indumentária, e todas parecem verificar esse novo gosto a partir dos primeiros anos da década de 1340. Cf. *Idem*, pp. 47 e 48.

os trajes na Idade Média se herdavam e que as atualizações não eram nem homogêneas nem fulminantes como nos nossos tempos"[32].

Buscando, por fim, corroborar essa datação com outro tipo de documentação, Bellosi apresenta um documento de 1336 em que se afirma que *Bonamicus pictor (...) de Florentia* trabalhava em Pisa, e que estava alojado na Capela de Santa Maria Maggiore, onde normalmente viviam os *maestri* que trabalhavam na *Opera della cattedrale*, de que dependia também o Camposanto[33]. Embora seja uma notícia indireta, que a princípio pouco diz, salvo que Buffalmacco se encontrava em Pisa nessa data, o cruzamento dos dados levantados pela análise estilística por um lado, pelas informações de Ghiberti e de Michelangelo di Cristofano da Volterra de outro, pelo estudo dos trajes e, por fim, por mais esse documento parecem apontar para uma única direção. No atual estado da questão do conhecimento histórico, portanto, Buonamico Buffalmacco é o nome mais plausível para o *Maestro del Trionfo della Morte*; também parece haver agora poucas dúvidas com relação à datação dos afrescos do *Trionfo della Morte* do Camposanto de Pisa: o artista os teria executado a partir de 1336.

As ideias de Bellosi, especificamente no que se refere à datação do ciclo, vêm sendo debatidas mais recentemente por outros historiadores, que buscam também análises de cunho sócio-político. Michele Luzzati, por exemplo, não contesta a atribuição ou a datação propostas por Bellosi em sua pesquisa; discorda, por outro lado, do fato de que ele estaria "sugerindo implicitamente uma 'comitência' laica" dos afrescos[34], ao destacar que o ciclo pisano teria sido realizado no "decênio da esplêndida senhoria do Conde Fazio Novello della Gherardesca"[35]. Luzzati destaca que, se o Camposanto é um local religioso, "a autoridade mais alta que aqui exerce seu poder é indiscutivelmente aquela do titular da cátedra arquiepiscopal pisana"[36].

Luzzati acompanha as atividades de Simone Saltarelli – o referido arcebispo no período em que os afrescos foram, com toda probabilidade, executados – desde sua nomeação como procurador-geral da ordem dominicana junto à Sé Apostólica, em 1316. Segundo ele,

---

32 "Altri luoghi, cercando il paradiso (il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana)". In *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Série III, vol. XVIII, n.º 4. Pisa, 1988, p. 1558, nota 03.

33 Cf. *Op. cit.*, p. 54.

34 "Simone Saltarelli arcivescovo di Pisa (1323-1342) e gli affreschi del Maestro del Trionfo della morte". In: *Idem*, p. 1645.

35 BELLOSI, L. *Op. cit.*, p. 91.

36 "Simone Saltarelli arcivescovo di Pisa (1323-1342) e gli affreschi del Maestro del Trionfo della morte". In *Op. cit.*, p. 1646.

> É presumível que tenha se tratado de uma recompensa pelo apoio dado pelos representantes dos Dominicanos à eleição do Pontífice, eleito em Lyon um mês antes, e que na mesma cidade havia sido consagrado dois dias antes de Saltarelli ser nomeado bispo.[37]

Seu prestígio político junto ao papa era evidente; para Luzzati, o arcebispo pisano foi certamente *longa manus* do pontífice nas lutas políticas que ocorreram entre 1318 e 1322. Sua ação culminou na entrega ao papa João XXII, em janeiro de 1330, do antipapa que se estabelecera em Pisa em 1327[38].

Deve-se passar neste momento a uma breve análise da concepção temática e iconográfica do ciclo que, por sua vez, remete à própria encomenda das pinturas. É preciso ter em conta que Saltarelli foi uma personalidade de destaque nos campos político e religioso de Pisa, sem dúvida; poderia ele ter tido algum tipo de participação na elaboração iconográfica do ciclo do Camposanto? Talvez; porém, como escreve Luzzati, essa não seria, em princípio, função de um administrador eclesiástico, ainda que de grande prestígio: "nada nos consente em substância afirmar positivamente que os afrescos realizados no Camposanto em torno ao quarto decênio do Trecento tenham sido por ele pessoalmente comissionados e muito menos inspirados"[39].

Deve-se ponderar, por outro lado, o fato de Saltarelli ser um dominicano, e "a inspiração dominicana nos afrescos foi repetidamente sublinhada, em particular com menções a fra Domenico Cavalca"[40]. Desse modo, a formação religiosa de Saltarelli – enquanto membro da ordem dominicana, e prior tanto do convento de Santa Maria Novella em Florença como, posteriormente, do convento de Santa Caterina em Pisa – indicaria a "'compatibilidade', cronológica e ideológica, entre a realização figurativa e as atitudes gerais dos homens e das instituições que presidiram"[41]. Ainda que não tenha sido ele a elaborar o programa iconográfico do ciclo, é certamente plausível que possa ter exercido influência sobre o frade dominicano responsável pela elaboração.

É preciso considerar, enfim, que Simone Saltarelli era florentino, e que se cercou de uma *entourage* quase em totalidade provinda de Florença. Em função disso, escreve Luzzati que seria bastante "plausível que também para as atividades artísticas o arcebispo tenha recorrido a mestres de sua cidade"[42]. Isto, por sua vez, poderia conduzir uma vez mais à

37 Cf. *Idem*, p. 1651.
38 Cf. *Idem*, pp. 1652 e 1655.
39 *Idem*, pp. 1656 e 1657.
40 *Idem*, p. 1657.
41 *Idem*, p. 1647.
42 *Idem*, p. 1650.

discussão da atribuição ao florentino Buffalmacco, que se reforçaria por outro dado: Saltarelli, antes de ser transferido para Pisa, estava encarregado da diocese de Parma – localidade em cujo Batistério, segundo Bellosi, o artista havia trabalhado[43].

Maria Lucia Testi Cristiani, por sua vez, propõe a presença de um segundo *maestro* na execução do ciclo, que teria começado a ter uma participação mais efetiva na pintura ainda no afresco do *Trionfo della Morte*, realizando por outro lado os outros afrescos sozinhos[44]. Ela sugere, assim, a possibilidade de que a execução do ciclo, ainda que iniciada com Buffalmacco, possa ter se prolongado não apenas ao longo dos anos 1340, mas até mesmo após o surto de 1348.

Alguns problemas, no entanto, se colocam em relação a essa hipótese. O primeiro é a uniformidade estilística das pinturas, incluindo aquelas que teriam sido realizadas pelo artista que Testi define como *I Maestro*. Ademais, quem seria esse *maestro*? Buffalmacco, cujo estilo parece transparecer em todo o ciclo? Ou seria ele o *II Maestro*, que substituiu o primeiro? E a questão da morte do pintor? Testi afirma, corretamente, que o fato de a última menção ao artista remontar a 1341

> Não autoriza em modo algum (...) a considerá-lo defunto em 1342, tendo por base uma pura e simples ilação, ou seja de que ele é recordado no tempo passado (...) no *Decameron*, composto porém após a Peste Negra de 1348, e presumivelmente entre 1349 e 1351. A única correta dedução a respeito é, quando muito, que Buffalmacco morreu em um período impreciso, entre 1341 e 1349-51.[45]

Embora pareça uma proposta tentadora – especialmente quando se desejaria explicar os afrescos pisanos em função do surto de Peste Negra de 1348 –, deslocar a morte de Buffalmacco para um período tão próximo à composição do *Decameron* pode ser forçada; é mais provável que o artista tenha morrido antes de 1348, o que não impediria, por outro lado, que tivesse executado o ciclo do Camposanto na década de 1340.

O ponto que Testi não aborda, no entanto, e que é o mais importante no que se refere a essa discussão, é o fato de que a concepção dos afrescos certamente remonta a um período

43 Cf. *Op. cit.*, p. 11. Sobre as possíveis vias de inter-relação entre Simone Saltarelli e Buonamico Buffalmacco – que vão além da presença de ambos em Parma –, ver o texto de Luzzati. "Simone Saltarelli arcivescovo di Pisa (1323-1342) e gli affreschi del Maestro del Trionfo della morte". In: *Op. cit.*, pp. 1658 a 1661.

44 A autora chega a essa conclusão analisando as sinópias dos afrescos, que se tornaram evidentes quando as pinturas foram destacadas da parede após os danos da II Guerra Mundial. Cf. "Il 'Trionfo della morte' nel Camposanto monumentale di Pisa – e la cultura artistica letteraria religiosa di metà Trecento". In: *Italia 1350-1450: tra crisi, trasformazione, sviluppo*. Atti del tredicesimo Convegno Internazionale di studio tenuto a Pistoia. Pistóia, Editografica, 1991, pp. 406 a 409.

45 *Idem*, p. 398.

anterior a 1348; se a comissão do ciclo for mesmo dada ao arcebispo de Pisa Simone Saltarelli, também anterior a 1342, data de sua morte, conforme defende Luzzati[46]. Decerto os afrescos poderiam ter sido encomendados após 1340 – ano do primeiro grande surto de peste na Toscana, o que relacionaria o tema do ciclo ao clima de pessimismo gerado pela epidemia. Ainda assim, outro problema persiste: o que faria Buffalmacco em 1336, ano em que certamente se encontrava em Pisa desenvolvendo alguma obra relacionada aos trabalhos da catedral?

A cronologia do ciclo do Camposanto se torna ainda mais importante quando se considera que os afrescos parecem ter exercido grande influência sobre outros artistas[47] – e é possível que essa influência tenha extrapolado o campo pictórico. De fato, tradicionalmente se considerava que o *maestro* do Camposanto houvesse se inspirado no *Decameron* de Boccaccio para a realização do afresco do *Trionfo della Morte*; percebe-se aqui também a visão tradicional pela qual a literatura, o texto escrito, deveria ter necessariamente precedência em relação ao documento visual. Esse é um posicionamento que não se mantém face às evidências. Com efeito, como escreve Battaglia Ricci, "difícil acreditar que de um texto vulgado possivelmente por volta da metade dos anos Cinquenta dependa, ainda que em parte, o autor de um ciclo que fez sucesso em plenos anos Quarenta"[48]. Atualmente, considerando-se a possível datação do afresco – certamente anterior a 1348 –, compreende-se que, nesse caso, o eixo de influência deve ter ocorrido no sentido inverso: possivelmente Boccaccio, ao ver o afresco, teria se inspirado para compor sua obra mais famosa: de fato, no *Decameron* não somente os *novellieri* são dez – três homens e sete mulheres –, assim como no grupo de jovens do *Trionfo*, como é no afresco que se instituiu, pela primeira vez, a associação entre a fuga da morte e um jardim – recorde-se que, no texto de Boccaccio, é por causa da mortandade provocada pelo surto de 1348 que os jovens decidem fugir da cidade, buscando refúgio em locais amenos e ajardinados.

O ciclo de Pisa parece, portanto, ser efetivamente uma obra fundamental para a compreensão da iconografia do tema do Juízo Final no século XIV e mesmo no século XV. Se as novidades iconográficas e compositivas não derivariam do surto de peste, a tese proposta por Millard Meiss perderia sua força, embora não pudesse ser completamente descartada; se uma

46 "Simone Saltarelli arcivescovo di Pisa (1323-1342) e gli affreschi del Maestro del Trionfo della morte". In: *Op. cit.*.

47 Sobre isso, ver QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso*, *Op. cit.*, especialmente o terceiro capítulo, e QUÍRICO, T. "A representação do Cristo juiz em pinturas toscanas do *Trecento* ao *Cinquecento*". *Concinnitas*, vol. 2, 2013.

48 "Il 'Trionfo della Morte' del Camposanto pisano e i letterati". In: *Op. cit.*, p. 200.

mudança nos modos de representação já tivesse se manifestado nos anos 1330[49], é possível que a grande epidemia de 1348 pudesse ter intensificado e mesmo acelerado as mudanças iconográficas, estabelecidas, porém, a partir de outras premissas que não a Peste Negra. Como escreve Diana Norman, "quaisquer que sejam as restrições quando examinada contra as evidências de casos locais e particulares, a tese [de Meiss] como um todo insiste na importância vital da relação entre prática artística e experiência concreta"[50]. Experiência concreta que, neste caso, estaria ligada de algum modo à religiosidade da Toscana do *Trecento*.



49 Para uma análise dessas mudanças, ver QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso*, *Op. cit.*

50 NORMAN, D. et alii. *Siena, Florence and Padua: art, society and religion 1280-1400*. Volume 1: interpretative essays. Londres, Yale University, 1995, p. 195.

# La bottega di un frate pittore: Il Beato Angelico tra Firenze e Roma*

# A oficina de um frade pintor: Beato Angelico entre Florença e Roma

**Gerardo de Simone****
Accademia delle Belle Arti di Carrara

***Sommario***

Questo saggio prova a fornire alcune risposte alle seguenti domande. In che termini è possibile parlare di "bottega" nel caso del Beato Angelico? In che misura la sua condizione di frate improntò la consueta relazione tra maestro e allievi, sul piano sia contrattuale che organizzativo? È lecito asserire che le indubbie abilità "imprenditoriali" del Beato Angelico nell'operare per i maggiori committenti del suo tempo ebbero distintive connotazioni domenicane?

**Parole chiave:** Beato Angelico; Bottega; Committenti.

***Resumo***

Este ensaio busca fornecer algumas respostas às perguntas que seguem. Em que termos é possível falar de "oficina" no caso de Beato Angelico? Em que medida a sua condição de frade imprimiu a habitual relação entre mestre e aluno, tanto no plano contratual, quanto no organizacional? É legítimo afirmar que as indubitáveis habilidades de "empreendedor" do Beato Angelico em atuar para os maiores comitentes de sua época tiveram distintivas conotações dominicanas?

**Palavras-chave:** Beato Angelico; Oficina, Comitentes.

● **Enviado em: 15/07/2015**
● **Aprovado em: 04/08/2015**

* Questo saggio trae origine dalla relazione *Fra Angelico in Florence and Rome: organization and peculiarities of a Dominican friar's "workshop"*, presentata alla Association of Art Historians Annual Conference, University of Glasgow, April 15-17 2010, nella sessione *The Artist at Work in Early Modern Italy (c. 1450–1700): Methods, Materials, Models, Mimesis*, curata da Jill Burke e Genevieve Warwick; successivamente ampliata e discussa in occasione di una conferenza presso la Shanghai University il 18 giugno 2014. Sono grato a Cássio Fernandes che ne ha caldeggiato e accolto la pubblicazione nel presente volume.

** Doutor pela Universidade de Pisa. Atualmente, professor na Accademia delle Belle Arti di Carrara, Itália.

Fra Giovanni da Fiesole **[Fig. 1]** era un domenicano osservante[1]. La sua formazione come frate predicatore gli diede una profonda cultura teologica, pienamente riflessa nelle sue creazioni pittoriche. Nella sua prima attività, il giovane Guido di Piero – il suo nome da laico – con ogni probabilità si formò nella bottega del pittore e miniatore camaldolese Lorenzo Monaco. Successivamente conquistò una posizione di leadership tra i pittori fiorentini, uno status che manterrà quasi incontrastato dopo la morte di Masaccio. La carriera dell'Angelico fu lunga, prolifica e di successo. Ebbe con sé un significativo numero di assistenti sia a Fiesole e Firenze che a Roma (città in cui operò a lungo nel suo ultimo decennio di vita), come Zanobi Strozzi, Benozzo Gozzoli, e altri. In che termini è possibile parlare di "bottega" nel caso dell'Angelico? In che misura la sua condizione di frate improntò la consueta relazione tra maestro e allievi, sul piano sia contrattuale che organizzativo? È lecito asserire che le indubbie abilità "imprenditoriali" dell'Angelico nell'operare per i maggiori committenti del suo tempo ebbero distintive connotazioni domenicane? Nelle pagine che seguono si proverà a fornire alcune risposte a queste domande.

Introducendo nel 1989 un simposio intitolato *The Artist's Workshop* Peter Lukehart si chiedeva: "Che cos'è la bottega dell'artista e che cosa implica? È un luogo geografico di creazione (creatività)? Un centro di potere dal quale si stabilisce una catena di comando dal maestro all'allievo, o, nel caso dell'arte di corte, dal committente al maestro (e da lui ai suoi assistenti)? Un'impresa corporativa, le cui identità individuali devono essere postulate o ricostruite per assegnare le rispettive attribuzioni? Oppure è un centro pedagogico, dove l'artista riceve o completa la sua formazione, magari dopo aver frequentato altre scuole?"[2].

---

1 Per orientarsi nella bibliografia recente sull'Angelico cfr. G. de Simone, *Fra Angelico : perspectives de recherche, passées et futures*, in "Perspective, la revue de l'INHA. Actualités de la recherche en histoire de l'art", 2013 - I, pp. 25-42; si vedano inoltre *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, a cura di A. Zuccari, G. Morello, G. de Simone, catalogo della mostra (Roma 2009), Milano 2009; D. Cole ahl, *Fra Angelico*, Londra/New York, 2008; *Fra Angelico*, a cura di L. Kanter, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 2005-2006), New Haven 2005; *Fra Angelico et son atelier*, in *Fra Angelico, Botticelli… Chefs-d'oeuvre retrouvés*, a cura di M. Laclotte, N. Volle, Paris 2014, pp. 43-70; P.J. Cardile, *Fra Angelico and his Workshop at San Domenico (1420-1435): The Development af his Style and the Formation of his Workshop*, Yale University, Ph.D.Thesis, 1976, in part. pp. 49 sgg.

2 "What it the artist's workshop and what does it imply? Is it a geographical locus of creation (creativity)? A center of power from which a chain of command is established from master through apprentice, or in the case of court art, from patron to master (to assistants)? A corporate enterprise, the individual identities of which must be posited or reconstructed in order to assign attributions? Or, is it a pedagogical center in which the artist receives or completes his education, possibly after having attended other schools?" (P.M. Lukehart, *Introduction*, in *The artist's workshop***,** atti del convegno (Washington, DC, 10-11 Marzo 1989), Washington 1993 ("Studies in the History of Art", 38), p. 11). Nell'ampia, ma non sistematica bibliografia sulle botteghe d'artista tra Medioevo e Rinascimento, mi limito a qualche segnalazione orientativa: E. Camesasca, *Artisti in bottega*, Milano 1966; *Maestri e botteghe: pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze 1992-1993), a cura di C. Acidini Luchinat, M. Gregori, Firenze 1992; J. Shell, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1995; A. Thomas, *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany*, Cambridge 1995; *La bottega*

Per cominciare, vale la pena sintetizzare alcune nozioni generali, attingendo ai classici studi di Martin Wackernagel e Frederick Antal, rivolti in particolare al contesto sociale e professionale degli artisti fiorentini tra Tre e Quattrocento[3]. In un'epoca in cui le attività artistiche erano considerate ancora alla stregua di mestieri artigianali, i pittori venivano arruolati come membri minori dell'Arte dei Medici e Speziali, corporazione cui erano affiliati in quanto si servivano di pigmenti e colori. Nella prima metà del Quattrocento la quota di iscrizione ammontava a sei fiorini per i locali e a dodici per i non-fiorentini. Oltre a questa corporazione obbligatoria per statuto c'era anche un'associazione volontaria, più informale di pittori, la confraternita religiosa della Compagnia di San Luca, fondata nel 1339, la cui sede era presso lo spedale di S. Maria Nuova[4]. Dalle dichiarazioni catastali sappiamo in che strada o anche in quale isolato molti artisti vivevano e dove avevano le rispettive botteghe: tra le aree a concentrazione maggiore vi erano il corso degli Adimari, l'odierna via dei Calzaiuoli, e quella intorno alla Badia[5]. A volte esse erano situate nello stesso luogo delle abitazioni (queste ultime in genere occupavano il primo piano, le botteghe il pianterreno), talora invece in sedi distinte.

Come è noto, dobbiamo molte delle nostre conoscenze sulle botteghe dell'epoca al *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini, ricettario tecnico che fu composto per l'Arte (la "Fraglia") dei pittori di Padova e che rispecchia la tradizione giottesca (Cennino, nativo di Colle Val d'Elsa, era stato allievo di Agnolo Gaddi), con moderate aperture alla nuova temperie umanistica[6]. All'interno della bottega il maestro non portava a termine le sue creazioni da solo, come nei moderni studi d'artista. La norma della pratica artistica era un'organizzazione

---

*dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. Cassanelli, Milano 1998; Carmen C. Bambach, *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop : theory and practice, 1300-1600*, Cambridge 1999; *The Renaissance Workshop*, a cura di D. Saunders, M. Spring, A. Meek, London 2013; *L'atelier*, a cura di A. Lafont, "Perspective. La revue de l'INHA", Paris 2014, n. 1.

3 M. Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben un Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, Leipzig 1938 (ediz. inglese a cura A. Luchs, 1981; ediz. italiana con premessa di E. Castelnuovo, Roma 1994); F. Antal, *Florentine Painting and its social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIV and early XV Centuries*, London 1948 (ediz. italiana, Torino 1960).

4 La compagnia si riunì per oltre un secolo nella chiesa di S. Egidio, per poi passare in un antico granaio sempre nel comprensorio dello spedale (R. Ciasca, *L'Arte dei Medici e degli Speziali nella storia del commercio fiorentino dal XII al XV secolo*, Firenze 1927, pp. 86-90). Nel *Libro Rosso* della compagnia spesso accanto ai nomi dei pittori membri è indicata l'ubicazione delle rispettive botteghe.

5 Un'immagine del corso degli Adimari prima delle distruzioni ottocentesche è in un disegno di Emilio Burci conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (1103), mentre un'idea dell'aspetto delle botteghe quattrocentesche di artisti e artigiani si può avere dall'incisione di Baccio Baldini illustrante il *Pianeta Mercurio* e le attività ad esso legate (entrambe le opere sono illustrate in *Maestri e botteghe…*, cit., pp. 24 e 28).

6 C. Cennini, *Il libro dell'arte*, commentato e annotato da F. Brunello, con una introduzione di L. Magagnato, Vicenza 1995; S.B. Tosatti, *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Milano 2007, pp. 113-127; *Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, a cura di W.-D. Lohr, S. Weppelmann, Berlin 2008.

di bottega artigianale, col maestro alla sua testa, e un numero variabile di apprendisti e assistenti. Il periodo di formazione, che secondo Cennino durava dodici anni, fu fissato a nove negli Statuti dei Medici e degli Speziali; tuttavia, in genere tale periodo copriva tre o quattro anni. Il giovane apprendista solitamente era un adolescente, in ogni caso non superava i venticinque anni. Durante questo periodo l'allievo era accolto nella casa del maestro e in aggiunta riceveva un compenso pecuniario. Non di rado l'iter formativo portava a periodi di perfezionamento in altre botteghe[7]. Per Ettore Camesasca i membri della bottega erano ordinati in tre livelli: il "maestro" a capo, il "garzone" a livello intermedio, il "discepolo" (o "fanciullo") al livello più basso, con conseguente gradazione decrescente dei compensi[8].

Come ha precisato Nicholas Penny, è opportuno poi distinguere due tipi di artefici operanti all'interno delle botteghe rinascimentali: «Il primo è costituito dagli apprendisti e dagli apprendisti anziani, artisti il cui stile si era per lo più formato sotto la guida del maestro. Il secondo tipo – spesso dimenticato dagli storici dell'arte, ma di grande importanza – è costituito dai collaboratori, spesso salariati, impiegati solo nel caso di necessità. Molti di questi collaboratori erano adulti, formatisi con altri maestri, che spesso continuavano a lavorare per conto loro oppure in altre botteghe»[9]. Questo secondo tipo di collaborazioni poteva formalizzarsi in associazioni temporanee, le "compagnie", di durata variabile (per lo più tre anni) e di carattere non esclusivo, ispirate da finalità commerciali[10].

Esisteva inoltre una nutrita serie di pittori appartenenti agli ordini religiosi. Nel corso del Medioevo, monaci artisti erano stati fondamentali, anche se spesso anonimi protagonisti della produzione artistica, dalla pittura alla miniatura (praticata negli *scriptoria*, **Fig. 2**), dalle

7 Ad esempio Giusto d'Andrea, garzone di Neri di Bicci, frequentò anche la bottega di Filippo Lippi e più tardi divenne allievo di Benozzo a San Gimignano (A. Bernacchioni, *Le botteghe di pittura: luoghi, strutture e attività*, in *Maestri e botteghe…*, cit., pp. 23-33: 25).

8 E. Camesasca, *op. cit.*, p. 188. Tale gerarchia si riscontra nell'affollata e organizzata *équipe* al servizio di Lorenzo Ghiberti per la Porta Nord del Battistero fiorentino: tra il 1407 e il 1415 il "discepolo" Jacopo di Bartolomeo riceve 6 fiorini l'anno, il "garzone" Paolo Uccello 22, il "maestro" Donatello 75 (R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1970, pp. 369-370, doc. 31.

9 N. Penny, *Pittori e botteghe nell'Italia del Rinascimento*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, cit., pp. 31-54: 43.

10 U. Procacci, *Di Jacopo d'Antonio e delle compagnie di pittori del Corso degli Adimari nel XV secolo*, in "Rivista d'Arte", 35, 1960, pp. 3-70. Per conoscere la conduzione generale della bottega, e i rapporti tra pittori e altre botteghe artigianali (legnaioli, battiloro, setaioli, bandierai, cofanai, forzerinai, miniatori…), si può ricorrere poi ai Libri dei conti (tra gli esempi meglio noti quelli di Neri di Bicci, Bernardo di Stefano Rosselli, Lorenzo Lotto, Jacopo da Bassano). Quanto a materiali e strumenti di lavoro, di grande utilità sono gli inventari (vedi quelli di Jacobello dei Fiore, Bartolomeo di Piero, Benedetto da Maiano, Andrea del Verrocchio, Filippino Lippi…). Molto importanti e utilizzati erano i "libri di modelli", contenenti immagini di animali, oggetti, piante, figure, reperti antichi (casi emblematici sono i taccuini di Giovannino de' Grassi, Pisanello, Benozzo Gozzoli).

vetrate all'oreficeria[11]: anche il massimo trattato medievale di tecniche artistiche, la *Schedula diversarum artium* (inizio del XII secolo), è opera di un monaco benedettino, Teofilo[12].

In linea di continuità con una tradizione plurisecolare di pratica artistica conventuale (che nel Rinascimento si estenderà ai "maestri di tarsìa", specie tra gli olivetani[13]), tra Tre e Quattrocento incontriamo eccellenti miniatori nel convento camaldolese fiorentino di S. Maria degli Angeli, "dove sempre per adietro attesero i monaci alla pittura et al disegno" (Vasari), in particolare Don Silvestro dei Gherarducci e Don Simone[14]. Nello *scriptorium* degli Angeli, che funzionava in realtà come una sorta di versatile *joint venture* di artisti sia monastici che laici, si formarono anche due pittori di dipinti di medi e grandi formati: Don Lorenzo Monaco, seguace dei primi due e anch'egli camaldolese[15], e, ai suoi esordi, il giovane Guido di Piero, poi entrato nell'ordine domenicano con il nome di Fra Giovanni da Fiesole, più noto oggi con l'appellativo di Beato Angelico. Di qualche anno più giovane dell'Angelico, il carmelitano "frate Filippo di Tommaso dipintore" (Filippo Lippi) fu una sorta di suo opposto: la sua condotta come religioso fu inversamente proporzionale alla sua eccellenza artistica, fino all'abbandono dell'abito a seguito della relazione clandestina con Suor Lucrezia Buti, da cui nacque un pittore di talento non inferiore al padre, Filippino[16]. Fra Filippo ebbe come allievi due artisti legati agli ordini religiosi: a Firenze Bartolomeo Corradini, poi fattosi frate domenicano con il nome di Fra Carnevale al suo rientro nella natìa Urbino nel 1449[17]; a Prato (e poi a Spoleto) il fedelissimo Fra Diamante, al secolo Bartolozzo di Feo, che fu prima carmelitano e

11 Numerosi esempi sono in E. Castelnuovo, *L'artista*, in *L'uomo medievale*, a cura di J. Le Goff, Bari 1987, pp. 235-269.

12 S.B. Tosatti, *Trattati medievali...*, cit., pp. 61-96. Teofilo, soprannome grecizzante di Rogerus di Helmarshausen, appare influenzato, direttamente o tramite il suo abate Wibaldo, dal paradigma di splendore e ricchezza nelle varie arti realizzato qualche decennio prima a Montecassino dall'abate Desiderio: questi aveva convocato artefici specializzati direttamente da Constantinopoli per istruire i suoi giovani monaci in tutte le tecniche artistiche.

13 M. Ferretti, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte italiana*, XI, a cura di F. Zeri, Torino 1982, pp. 457-585.

14 M. Boskovits, *Don Silvestro, Don Simone e la "Scuola degli Angeli"*, in "Paragone", 33, 1972, n. 265, pp. 35-62; G. Freuler, *Don Silvestro dei Gherarducci*, e L. Kanter, *Don Simone Camaldolese*, in *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence 1300-1450*, New York 1994, pp. 124-176 e 187-219; M. Levi D'Ancona, *The Illuminators and Illuminations of the Choir Books from Santa Maria degli Angeli and Santa Maria Nuova in Florence*, Firenze 1994, pp. 14-20 e 25-32.

15 *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione giottesca al Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze), a cura di A. Tartuferi e D. Parenti, Firenze 2006; G.M. Fachechi, *Lorenzo Monaco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 666, 2006 (entrambi con bibliografia precedente).

16 J. Ruda, *Fra Filippo Lippi. Life and Work*, London 1993; M. Holmes, *Fra Filippo Lippi: the Carmelite painter*, New Haven-London 1999, in part. il capitolo *The* frate dipintore*: monastic artistic production in Quattrocento Tuscany*, pp. 81-97; J.K. Nelson, P. Zambrano, *Filippino Lippi*, Milano 2004; *Filippo e Filippino Lippi. La Renaissance à Prato*, a cura di R.P. Ciardi, M.P. Mannini, catalogo della mostra (Paris 2009), Cinisello Balsamo 2009; M. Deldique, A. De Marchi, C. Maisonneuve, *L'atelier de Filippo Lippi*, in *Fra Angelico, Botticelli...* cit., pp. 93-106; *Officina pratese. Tecnica, stile, storia*, atti del convegno (Prato 2013), a cura di P. Benassai, M. Ciatti, A. De Marchi, C. Gnoni Mavarelli, I. Lapi Ballerini, Firenze 2014.

17 *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, a cura di M. Ceriana, K. Christiansen, E. Daffra, A. De Marchi, catalogo della mostra (Milano, New York 1994-1995), Milano 2004.

successivamente vallombrosano[18].

Altri due artisti di spicco appartenenti all'ordine camaldolese, fiorentini, attivi sia come pittori che miniatori, gravitanti nell'area aretina e nell'orbita pierfrancescana (e in rapporti tra di loro), furono: Pietro di Antonio Dei (1448-1502), tra i più alti esponenti della seconda metà del secolo in Italia centrale, che da religioso si chiamò Don Bartolomeo (cui Vasari aggiunse il soprannome "della Gatta") e operò principalmente nell'Aretino (ma anche a Roma, nella cappella Sistina, con Luca Signorelli)[19] ; e Giuliano Amadei, che professò i voti nel 1447 e si formò come miniatore nella cerchia dell'Angelico (in seguito fu collaboratore di Piero della Francesca, poi attivo in prevalenza a Roma, morto infine a Lucca nel 1492)[20].

Alla fine del Quattrocento la predicazione di Girolamo Savonarola portò un artista di talento già affermato, Baccio della Porta, a entrare nell'ordine domenicano, prima nel convento di S. Domenico a Prato, poi in quello fiorentino di S. Marco[21]. Anche se lo stile dell'Angelico era ormai largamente superato e *demodé* al tempo di Fra Bartolomeo, questi in più di un'occasione pagò esplicito omaggio al suo grande precursore, ad esempio nelle *Storie di sant'Antonino* oggi divise tra il Museo Civico di Pistoia e una collezione privata londinese [1516 c.**, Figg. 3-4]**[22].

La figura sociale e professionale del *frate dipintore* è stata messa a fuoco da Megan Holmes: si trattava di un frate che aveva professato regolarmente i voti e completato l'iter formativo di religioso ed era stato poi autorizzato dai superiori alla pratica pittorica, da

---

18 E. Borsook, *Diamante di Feo (Fra Diamante)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 39, 1991; C. Fabbri, P. Francioni, *Fra Diamante di Feo da Terranuova, monaco e pittore nella "bottega" di Filippo Lippi*, in "Annali aretini", 15/16, 2007/08 (2009), pp. 83-115 .

19 C. Martelli, *Bartolomeo della Gatta.* Pittore e miniatore tra Arezzo, Roma e Urbino, Firenze 2013; N. Baldini, *La bottega di Bartolomeo della Gatta. Domenico Pecori e l'arte in terra d'Arezzo fra Quattro e Cinquecento*, Firenze 2004..

20 A. De Marchi, *Identità di Giuliano Amadei miniatore*, in "Bollettino d'Arte", 80, 1995, 93-94, pp. 119-158; S. Petrocchi, *La pittura a Roma all'epoca di Paolo II Barbo. Giuliano Amidei* papae familiari, in *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazzo e la cultura artistica del '400 romano*, a cura di S. Rossi e S. Valeri, atti del convegno (Roma 1996), Roma 1997, pp. 225-235; A. Staderini, *'Primitivi' fiorentini dalla collezione Artaud de Montor, parte II: Giuliano Amadei e Domenico di Michelino*, in: Arte cristiana, 92, 2004, 824, pp. 333-342; C. Martelli, *Bartolomeo della Gatta, Giuliano Amadei e Guglielmo Giraldi miniatori a Urbino: i "Corali" quattrocenteschi del Duomo*, in "Prospettiva", 110/111, 2003, pp. 30-57.

21 *Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, a cura di S. Padovani, Marsilio, Venezia 1996.

22 Sulle tavole con la *Distribuzione dell'elemosina* (il cui schema deriva dal *San Lorenzo elemosiniere* dell'Angelico nella Cappella Niccolina, figg. 3-5), la *Resurrezione di un fanciullo* (entrambe a Pistoia, Museo Civico) e la *Morte e apotesi del santo* (Londra, coll. priv., ispirata alle predelle del trittico di Crotona e della pala di S. Marco) cfr. le schede di S. Padovani in *Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, cit., pp. 131-137, dove non sono colte le citazioni dall'Angelico. Stando a Vasari (Giuntina), nel *Giudizio* di S. Maria Nuova, iniziato da Fra Bartolomeo e completato da Mariotto Albertinelli (1499-1501), "èvvi ritratto […] anche fra' Giovanni da Fiesole pittore, […] che è nella parte de' Beati" (sull'opera cfr. la scheda di G. Damiani, *ibidem*, pp. 163-172, dove sono indicati i legami dell'iconografia con le versioni angelichiane del tema ma è omesso il riferimento al ritratto angelichiano, opportunamente individuato invece da C. Fischer, *Fra Bartolommeo e il suo tempo*, in *La chiesa e il convento di San Marco*, 2 voll., Firenze 1989-90, vol. II, pp. 179-211: p. 182).

esercitare in genere all'interno del convento, ma in casi eccezionali poteva vivere e lavorare al di fuori delle mura monastiche[23]. A differenza del suo collega laico, il *frate dipintore* godeva di notevoli benefici: era esentato dall'iscrizione all'Arte, e in casi di controversie o inadempienze la responsabilità legale ricadeva non su di lui ma sulla sua comunità di appartenenza.

Stando a Wackernagel, mentre sia Lorenzo Monaco che Filippo Lippi potevano lasciare la clausura conventuale e vivere alla stregua di preti secolari grazie agli introiti del loro lavoro[24], i pittori e le pittrici (tra queste si ricordi almeno Plautilla Nelli[25]) dell'ordine domenicano «praticavano la loro arte all'interno della vita monastica, erano dispensati solo dalle preghiere corali, e delegavano agli amministratori dei loro conventi le trattative e i pagamenti relativi alle opere realizzate su commissione esterna»[26]. Ciò valeva a maggior ragione per gli osservanti (quali erano l'Angelico e Fra Bartolomeo) e corrispondeva a quanto prescritto nelle *Constitutiones* dell'ordine dei predicatori, che prevedevano per i frati abitazioni modeste e umili, prive di "curiositates et superfluitates" quali sculture, pitture, pavimenti "et aliis similibus", così da preservare la povertà, "paupertatem nostram" (a tal fine erano anche proibiti proprietà e redditi)[27]. Tuttavia erano possibili concessioni in ordine alla professione svolta, ad esempio sappiamo che Fra Bartolomeo aprì un piccolo atelier nel convento di San Marco (tra i membri della sua bottega figurava un altro frate domenicano, Fra Paolino da Pistoia)[28], che "era dispensato ne' frati, che in coro a ufficio nessuno non andasse" (Vasari) e che in quanto frate versava tutti i suoi guadagni nella cassa comune, fatti salvi i

23 M. Holmes, *Fra Filippo Lippi*, cit., p. 84.

24 Lorenzo Monaco, presi i voti nel 1391, dal 1402 risiedette al di fuori del monastero di S. Maria degli Angeli: dapprima presso S. Bartolomeo sul corso degli Adimari, poi da 1411 in una casa adiacente al convento camaldolese, in cui verisimilmente allestì anche la bottega (M. Eisenberg, *Lorenzo Monaco*, Princeton 2989, pp. 4-5, 211-215). Sulla libertà di artisti come Lorenzo, Filippo Lippi e Fra Diamante di tenere per sé i guadagni cfr. M. Holmes, *Fra Filippo Lippi*, cit., p. 91.

25 *Plautilla Nelli (1524-1588): the painter-prioress of Renaissance Florence*, a cura di J.K. Nelson, Florence, 2008.

26 M. Wackernagel, op. cit., pp. 361-362. Su Don Lorenzo e Fra Filippo si veda la bibliografia indicata *supra*, note 14-15.

27 *Constitutiones*, secunda distinctio: «Mediocres domos et humiles fratres nostri habeant. Nec fiant in domibus nostris curiositates et superfluitates notabiles in sculpturis, picturis, pavimentis et aliis similibus. que paupertatem nostram deformant. Si quis vero de cetero contra fecerit, pene gravioris culpe debite subiacebit. Possessiones seu redditus nullo modo recipiantur, nec ecclesie quibus animarum cura sit annexa. Item nullus audeat instare vel rogare pro beneficiis suis consanguineis obtinendis» (in W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven-London 1993, p. 284; la monografia di Hood è fondamentale anche per capire le peculiarità dell'Osservanza domenicana).

28 Vasari (1568): "Lasciò discepoli suoi Cecchino del Frate, Benedetto Ciamfanini, Gabriel Rustici e fra' Paolo Pistolese, al quale rimasero tutte le cose sue"; su Fra Paolino cfr. *L'età di Savonarola. Fra' Paolino e la pittura a Pistoia nel primo '500*, a cura di C. D'Afflitto, F. Falletti, A. Muzzi, catalogo della mostra (Pistoia 1996), Venezia 1996.

costi per i colori e gli altri strumenti[29]. Possiamo affermare una cosa del genere anche dell'Angelico?

Nel suo epitaffio funebre, redatto in eleganti distici latini (probabilmente da Lorenzo Valla o da Fra Domenico da Corella), il pittore parla in prima persona e chiede di essere lodato non per essere stato un secondo Apelle – un accostamento precoce e illustrissimo, di impronta umanistica, a uno dei grandi pittori dell'antichità – ma per aver donato tutti i suoi profitti a Cristo (cioè ai suoi confratelli)[30]. Una delle fonti più antiche sull'artista, Antonio Manetti (1472 c.), riporta che "poi che fu frate non dipinse maj per prezo, et se l'ebbe di cosa alcuna, tutto era del convento"[31]. Non è lecito dubitare dell'esemplarità di vita religiosa e del disinteresse verso le cose del mondo unanimemente attestati dalle fonti antiche (alle quali certo, incluso Vasari e tutti gli autori domenicani, non faceva difetto l'intento agiografico)[32], quindi anche della destinazione ai confratelli di tutti i suoi introiti. Ad ogni modo, tra i pagamenti documentati all'Angelico, alcuni risultano versati "ai frati", altri a lui: nel giugno 1423 Guido di Piero, nominato per la prima volta “Frate Giovanni di san Domenicho da Fiesole” è pagato per una croce, oggi perduta o ancora non identificata, dipinta per lo Spedale di S. Maria Nuova[33]; nel 1429 il saldo per il trittico di S. Pietro martire è indicato tra i crediti del convento di S. Domenico di Fiesole[34]; nello stesso anno la compagnia di S. Francesco in S.

29 *Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, cit. Le condizioni più severe degli ordini mendicanti, specie di quello domenicano, in particolare riguardo la possibilità di trattenere o meno gli introiti del proprio lavoro, rispetto all'ordine benedettino si riflettono in alcuni casi di artisti religiosi che cambiarono affiliazione: oltre al citato Fra Diamante, il vetraio senese Fra Ambrogio di Bindo passò dai domenicani ai camaldolesi nel 1416, e un secolo più tardi un altro, celebre mastro vetraio, Guillaume de Marcillat, lasciò l'ordine dei predicatori per vestire l'abito benedettino (M. Holmes, Fra Filippo Lippi, cit., p. 93 e nota 83 p. 262). Il peregrinare dello scultore Giovanni Angelo Montorsoli attraverso vari ordini religiosi (dai camaldolesi ai francescani agli Ingesuati) prima di farsi frate servita, è da imputare piuttosto al suo temperamento inquieto (D. Cole Ahl, *Sia di mano di santo o d'un angelo: Vasari's Life of Fra Angelico*, in *Reading Vasari*, a cura di A.B. Barriault, A. Ladis, N.E. Land, J.M. Wood, Athens (Georgia) 2005, pp. 119-131: p. 128).

30 *Non mihi sit laudi quod eram velut alter Apelles / Sed quod lucra tuis omnia Christe dabam* (G. de Simone, *Velut alter Apelles. Il decennio romano del Beato Angelico*, in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, cit., pp. 129-145: 129).

31 Antonio Manetti, *Huomini singhulari in Firenze dal MCCC innanzi* [1472 c.], Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. G.2.1501, f. 141r, pubbl. in *Ordinis praedicatorum concessionis missae et officii in honorem servi dei Ioannis de Faesulis O.P. qui vulgo dicitur "Beatus Angelicus" (+ 1455) Positio ex Officio compilata*. Sacra Rituum Congregatio Sectio historica n. 103, a cura di A. Frutaz, Roma, Typis Polyglottis Vaticanis, 1960, pp. 23-24. Manetti aggiunge inoltre che Fra Giovanni "non lasciò maj huficio ecresiasticho per dipingere", un aneddoto ripreso e ampliato da Vasari e altre fonti.

32 Per Vasari Fra Giovanni "potette esser ricco, et non se ne curò, anzi diceva la vera ricchezza essere il contentarsi di poco" (1550); "si esercitò continuamente nella pittura, né mai volle lavorare altre cose, che di santi"; "a chiunque ricercava opere da lui diceva, che ne facesse esser contento il priore, e che poi non mancherebbe" (1568). Cfr. D. Cole Ahl, *Sia di mano di santo…*, cit. Altre fonti possono leggere in *Ordinis praedicatorum concessionis…*, cit.

33 Tale Croce è stata talora identificata con quella "ritagliata" oggi esposta nella chiesa di San Marco (G. Bonsanti, scheda I.8 in *Miniatura del ‘400 a San Marco…*, cit. pp. 75-76).

34 S. Orlandi, *Il Beato Angelico*, in "Rivista d'Arte", 29, 1954, pp. 161-197: doc. 1 p. 180. Due pagamenti in botti di vino del luglio 1431 e 1432 da Lorenzo Strozzi ai frati di S. Domenico di Fiesole vengono in

Croce è debitrice "verso frate Guido che dipigne loro una tavola"[35]. Nel 1432 i Serviti di Brescia pagano "Fra Giovanni de' Predicatori a Fiesole" per una "Nunziata"[36]. Per il proprio Tabernacolo, nel 1433 l'Arte dei Linaiuoli accorda 190 fiorini "a frate Guido, vocato frate Giovanni"[37]. Nel 1436, per il *Compianto* di S. Maria della Croce al Tempio incassa dapprima un anticipo il priore del convento fiesolano, Fra Cipriano, successivamente è "frate Giovanni dipintore" a ricevere sessanta staia di grano[38]. A Roma l'Angelico e i suoi assistenti saranno pagati individualmente dalla Camera Apostolica, così come a Orvieto dall'Opera del Duomo[39]. Tra il 1450 e il 1452 Fra Giovanni ricoprì la carica di priore di S. Domenico di Fiesole (dopo esserne stato più volte vicario negli anni trenta[40]), quindi fu responsabile in prima persona delle entrate e delle uscite della sua comunità.

Ma torniamo alla questione della bottega: nelle sue *Memorie* (scritte intorno al 1470) il cronista Benedetto Dei elenca trentuno botteghe di pittori a Firenze, senza indicare la loro ubicazione (con un'unica eccezione) a differenza di quanto avviene per le botteghe di orefici e scultori[41]. Sorprendentemente – ma non nell'ottica della comprensiva glorificazione della sua "*Florentia bella*" – molte di esse si riferiscono ad artisti della generazione di primo Quattrocento, che nel frattempo erano passati da tempo a miglior vita: Masolino, Bicci di Lorenzo, Lippo d'Andrea, Rossello di Jacopo Franchi, Masaccio, Filippo Lippi. Nella lista sono menzionate tre botteghe di frati pittori: oltre a quest'ultimo, che aprì bottega anche a Prato (1452-66) e infine a Spoleto (1466-68) e che aveva però smesso l'abito nel 1461 (a quarant'anni dalla vestizione), e al suo allievo Fra Diamante (membro nel 1472 della Compagnia di S. Luca), vi è attestata una bottega dell'Angelico. Se prestiamo fede all'orgoglioso cronista, il domenicano Fra Giovanni possedeva dunque una bottega: ma dove era collocata?

Prima di provare a rispondere a questa domanda, è opportuno ribadire che Fra Giovanni compì il suo apprendistato e la sua iniziale attività come pittore prima di vestire

genere associati alla *Deposizione* di S. Trinita (S. Orlandi, *Beato Angelico*, cit. [1964], p. 48; C.B. Strehlke, *Palla di Nofri Strozzi, "Kavaliere" e mecenate*, in *Gentile da Fabriano agli Uffizi*, a cura di A. Cecchi, Cinisello Balsamo 2005, pp. 41-58: 51).

35 J. Henderson, P. Joannides, *A Franciscan Triptych by Fra Angelico*, in "Arte Cristiana", 79, 1991, pp. 3-6.

36 V. Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, 2 voll., Genova 1869, p. 582, doc. VII. Sulla possibile identificazione dell'opera con l'*Annunciazione* di Montecarlo cfr. C. B. Strehlke, *Fra Angelico Studies*, p. 36 e note 52 e 57.

37 S. Orlandi, *Beato Angelico*, cit. [1964], doc. XIV.6, p. 186.

38 S. Orlandi, *Beato Angelico*, cit. [1964], pp. 53-55, doc. XVII pp. 187-88, e tav. XXV.

39 Ibidem, pp. 85-113 e doc. XVIII pp. 188-189.

40 Ibidem, pp. 40, 114-118 e doc. XXI pp. 194-195.

41 L'unica bottega pittorica di cui Benedetto fornisce la collocazione, presso la chiesa di S. Stefano al Ponte Vecchio, è quella di Giovanni di Marco, più noto come Giovanni da Ponte. Sull'attendibilità delle *Memorie* in merito alle botteghe cfr. A. Bernacchioni, *Le botteghe di pittura…*, cit. ppp. 29-31; sul Dei cfr. la voce di R. Barducci in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 36, 1988.

l'abito domenicano, come peraltro occorso a molti altri artisti conventuali. Nel 1417, il 31 ottobre, il giovane Guido di Piero divenne membro della confraternita di S. Niccolò al Carmine. Suo mallevadore fu il miniatore Battista di Biagio Sanguigni (1393-1451), destinato in seguito ad essere uno dei suoi assistenti più stretti[42]. Sul registro degli iscritti, il nome dell'Angelico è preceduto dal titolo di *frate* ed è seguito dall'indicazione "feciesi frate di Santo Domenicho", ma trattandosi di una trascrizione cinquecentesca tali indicazioni potrebbero sottintendere un "poi"[43]. Ancora con il nome di Guido di Piero fu pagato nel 1418 per una perduta pala d'altare nella chiesa di Santo Stefano al Ponte[44]. La prima residenza documentata dell'Angelico fu nella parrocchia di S. Michele Visdomini, presso S. Maria degli Angeli[45]. Il convento camaldolese fu per lui un luogo chiave, ed è assai probabile che abbia fatto parte della bottega di Lorenzo Monaco, come la maggior parte degli storici dell'arte tende oggi a credere[46], anche se Filippo Baldinucci, più tardi seguito da Giovanni Bottari e Giovanni Rosini, affermò che fu allievo di Gherardo Starnina[47].

Anche Battista di Biagio Sanguigni era legato a S. Maria degli Angeli: prese in affitto una casa di proprietà del convento dal 1427 (al più tardi) fino al 1433. Benché Sanguigni sia principalmente noto come miniatore **[Fig. 5]**, Laurence Kanter lo ha recentemente identificato con l'anomimo "Maestro del 1419", autore di un polittico smembrato il cui scomparto centrale, oggi nel museo di Cleveland, reca la data 1419[48]. Questo altare fu dipinto per la cappella Giugni in S. Maria a Làtera, a breve distanza da Firenze. Analogamente, uno dei primi

42 Il documento è pubblicato in S. Orlandi, *Beato Angelico*, Firenze 1964, p. 8 e tav. II; sul Sanguigni A. Dillon Bussi, *Battista miniatore*, in *Miniatura del '400 a San Marco. Dalle suggestioni avignonesi all'ambiente dell'Angelico*, a cura di M. Scudieri, G. Rasario, catalogo della mostra (Firenze 2003), Firenze 2003, pp. 44-51 (con bibl. prec.).

43 Per una sintesi delle problematicità inerenti le date di nascita e di professione religiosa dell'Angelico, la sua formazione ed attività giovanile cfr. almeno C. Gilbert, *The Conversion of Fra Angelico*, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, 1984, pp. 281-287; C.B. Strehlke, *Fra Angelico Studies*, in *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence…*, cit., pp. 25-42; J.T. Spyke, *Angelico*, Milano 1996, pp. 17-23; L. Kanter, *Lorenzo Monaco and (?) Fra angelico*, in *Lorenzo Monaco: dalla tradizione giottesca…*, cit., pp. 59-65.

44 W. Cohn, *Nuovi documenti per il Beato Angelico*, in "Memorie Domenicane", 73, 1956, pp. 218-220. Tali attestazione documentarie hanno invalidato a giudizio della maggioranza degli studiosi l'indicazione della professione religiosa nel 1407 contenuta nella *Cronica quadripartita di San Domenico di Fiesole* (seconda metà del Quattrocento).

45 "Guido di Piero dipintore del populo di Santo Michele Bisdomini" è detto nel doc. cit. alla nota 41.

46 Ad esempio D. Cole, Ahl *Fra Angelico: A New Chronology for 1420's,* in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 43, 1980, pp.360-381.

47 F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua…*, Firenze, 1846 (1681-1728[1]), I [1681], pp. 414-415 ; G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architetti*, con note di G.G. Bottari, vol. I, Roma 1759, p. ; F. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, 8 voll., Capurro, Pisa 1839-1847, tomo II, 1840, p. 178. A Starnina e al fondamentale Masolino lega la formazione dell'Angelico J.T. Spyke, *Angelico*, cit., pp. 19-24.

48 L. Kanter, *Battista di Biagio Sanguigni and Zanobi Strozzi*, in *Fra Angelico*, a cura di L. Kanter e P. Palladino, catalogo della mostra (New York, 2005-2006), New Haven-London 2005, pp. 227-267; idem, Zanobi Strozzi miniatore and Battista di Biagio Sanguigni, in "Arte cristiana", 90, 2002, pp. 321-331; M. Boskovits, *Ancora sul Maestro del 1419*, ibidem, pp. 332-340.

dipinti dell'Angelico fu eseguito per un membro della famiglia Giugni: la *Madonna dell'Umiltà* del Museo nazionale di S. Matteo a Pisa, squisito capolavoro dei primi anni venti del Quattrocento[49].

In base ai documenti, la vocazione di Fra Giovanni dovette dunque aver luogo tra il 1418 e il 1423, verisimilmente a ridosso del primo termine. Secondo Carl Strehlke la decisione dell'Angelico di prendere i voti potrebbe essere stata dettata, oltre che da una sincera fede religiosa, dalla prospettiva di allestire una bottega libera e indipendente dalla corporazione dei pittori e dai suoi vincoli e obblighi[50]. Lorenzo Monaco aveva sperimentato un'analoga posizione di privilegio in S. Maria degli Angeli.

I legami strategici della nuova fondazione osservante di S. Domenico di Fiesole **[Fig. 6]** con alcune delle più potenti famiglie fiorentine, come gli Agli e i Gaddi, forniscono un ulteriore indizio da prendere in considerazione[51]. Il milieu monastico in cui Fra Angelico operava era contraddistinto da una peculiare fisionomia culturale e religiosa, plasmata dal fondatore Giovanni Dominici e dal suo discepolo Antonino Pierozzi, priore del convento dal 1421 al 1424, e più tardi arcIvescovo di Firenze e alleato spirituale di Cosimo de' Medici[52].

Stando a Vasari, alla sua morte l'Angelico "lasciò suoi discepoli Benozzo fiorentino, che imitò sempre la sua maniera; Zanobi Strozzi, che fece quadri e tavole per tutta Fiorenza per le case de' cittadini […]; Gentile da Fabbriano, e parimente Domenico di Michelino…"[53]. Inutile a

---

49 G. de Simone, schede in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, cit., pp. 150-153, e in *Bagliori Dorati. Il Gotico Internazionale a Firenze. 1375-1440*, catalogo della mostra (Firenze 2012), a cura di A. Natali, E. Neri Lusanna, A. Tartuferi, Firenze 2012, pp. 160-161.

50 C.B. Strehlke, *Fra Angelico: a Florentine Painter in "Roma Felix"*, in *Fra Angelico*, 2005, cit., pp. 203-214: 211.

51 C.B. Strehlke, *Fra Angelico Studies*, cit. Il convento, fondato da GIovanni Dominici nel 1406, fu abbandonato nel 1409 per le vicende scismatiche; rientrati i frati dall'esilio nel 1415, esso venne ricostruito e ampliato a partire dal 1420, grazie al generoso lascito di Barnaba degli Agli (1418). La consacrazione ufficiale di San Domenico di Fiesole avvenne nel 1435 (P.J. Cardile, *Fra Angelico and his Workshop…*, cit.).

52 Italo Maione, *Fra Giovanni Dominici e Beato Angelico*, in "L'arte", 17.1914, pp. 281-288, 361-368; P.J. Cardile, *Fra Angelico and his Workshop…*, cit.; V. Alce, *La mariologia di Sant'Antonino riflessa nelle opere del Beato Angelico*, in *Supplemento alla posizione per il dottorato di Sant'Antonino, O.P., arcivescovo di Firenze*, Roma 1983, pp. 151-177; M. Boskovits, *Il pensiero di Sant'Antonino negli affreschi del Beato Angelico in San Marco*, ibidem, pp. 178-186. Sul possibile ruolo avuto sull'Angelico tra il 1418 e il 1425 da Leonardo Dati, Maestro generale dei domenicani (per la sede di S. Maria Novella Fra Giovanni realizzò alcune opere ricordate da Vasari), cfr. A. De Marchi, *Una fonte senese per Ghiberti e per il giovane Angelico*, in "Artista", 1992, pp. 130-151. Il predicatore Manfredi da Vercelli è stato invece evocato da C. Gilbert, *The conversion of Fra Angelico*, cit.

53 Vasari 1550: «lasciò suoi discepoli Benozzo fiorentino, che imitò sempre la sua maniera; Zanobi Strozzi, che fece quadri e tavole per tutta Fiorenza per le case de' cittadini, e particularmente una tavola posta oggi nel tramez[z]o di Santa Maria Nuova allato a quella di fra' Giovanni; Gentile da Fabbriano, e parimente Domenico di Michelino, il quale in Santo Apolinare fece la tavola a lo altare di San Zanobi, e nel convento degli Agnoli un Giudizio con infinito numero di figure».
Vasari 1568: «E lasciò suoi discepoli Benozzo fiorentino, che imitò sempre la sua maniera; Zanobi Strozzi, che fece quadri e tavole per tutta Fiorenza per le case de' cittadini, e particolarmente una tavola posta oggi nel tramezzo di S. Maria Novella allato a quella di fra' Giovanni, et una in S. Benedetto,

dirsi, il terzo del gruppo era ben più anziano di Fra Giovanni, che fu infatti profondamente influenzato dalle opere fiorentine, orvietane e romane del fabrianese (morto nel 1427).

Quanto a Zanobi Strozzi, apparteneva ad un ramo cadetto di una delle più importanti famiglie fiorentine[54]. Nato nel 1412, a partire dal 1430 risiedette a Palaiola, "nel popolo della Badia di Fiesole", a pochi passi dal convento di San Domenico: un luogo assai adatto al suo impiego come allievo e assistente di Fra Giovanni. Dal 1433 (o 1435) al 1438 visse con lui Battista di Biagio Sanguigni, di vent'anni più anziano, il quale verosimilmente lo aveva istruito nell'arte del minio ed introdotto presso l'Angelico; nel 1438 Zanobi si sposò e si trasferì in un'altra abitazione, pur'essa ubicata a Fiesole[55]. Come ha scritto Laurence Kanter, "la prossimità di questa casa [dove abitarono Sanguigni e Zanobi, di proprietà della famiglia Strozzi] allo studio dell'Angelico indubbiamente facilitava il loro lavoro per il maestro, sia come assistenti in passaggi subordinati dei suoi dipinti autografi, sia come esecutori surrogati di commissioni periferiche"[56].

Zanobi non si dichiarò mai ufficialmente come pittore, né si iscrisse all'Arte dei Medici e degli Speziali. Per spiegare queste anomalie, è stata spesso evocata la sua appartenenza ad un casato benestante; ma è ragionevole indicare anche (o soprattutto) lo status di religioso del suo maestro e datore di lavoro. Nel 1434 i pannelli lignei per una pala d'altare da eseguire per la chiesa di S. Egidio furono spediti a Zanobi "*alluogo de' Frati di San Domenicho di Fiesole"*[57], attestando l'ubicazione della sua bottega nel comprensorio del convento dell'Angelico[58]. La pala è stata identificata con la *Madonna col Bambino e angeli* **[Fig. 7]**, destinata a fare da simmetrico *pendant*, nel tramezzo della chiesa, al *Paradiso* (spesso

---

monasterio de' Monaci di Camaldoli fuor della Porta a Pinti, oggi rovinato, la quale è al presente nel monasterio degl'Angeli nella chiesetta di S. Michele, inanzi che si entri nella principale, a man ritta andando verso l'altare, apoggiata al muro; e similmente una tavola in S. Lucia alla capella de' Nasi, et un'altra in S. Romeo et in guardaroba del Duca è il ritratto di Giovanni di Bicci de' Medici e quello di Bartolomeo Valori in uno stesso quadro, di mano del medesimo. Fu anco discepolo di fra' Giovanni Gentile da Fabbriano e Domenico di Michelino, il quale in S. Apolinare di Firenze fece la tavola all'altare di S. Zanobi et altre molte dipinture».

54 A. Di Lorenzo, *Zanobi Strozzi nella bottega dell'Angelico*, in *Omaggio a Beato Angelico. Un dipinto per il Museo Poldi Pezzoli*, a cura di A. Di Lorenzo, catalogo della mostra (Milano 2001), Cinisello Balsamo 2001, pp. 15-21; M. Scudieri, *Sanguigni, Beato Angelico, Zanobi Strozzi: attività parallele o intersecanti?*, in *Miniatura del '400 a San Marco…*, cit., pp. 33-43; L. Kanter, *Battista di Biagio Sanguigni and Zanobi Strozzi*, cit.

55 Un'analisi dei documenti, e delle incertezze interpretative a livello cronologico e logistico, è in M. Scudieri, *Sanguigni, Beato Angelico, Zanobi Strozzi…*, cit., pp. 35-39.

56 L.B. Kanter, *Battista di Biagio Sanguigni*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 68-69.

57 M. Levi D'Ancona, *La Pala del 1436 di Zanobi Strozzi*, in "Rivista d'Arte", 35, 1960, pp. 103-106: 105.

58 Anche l'Anonimo Gaddiano (1537-42 c.) riporta che "fra Giovanni da Fiesole stava il più del tempo a Santo Domenicho da Fiesole, poco di fuori di Firenze" (cit. in G.C. Sciolla, *L'Angelico pittore Giovanni, non inferiore a Giotto, non a Cimabue*, in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, cit., pp. 71-91: nota 12 p. 89.

impropriamente titolato *Incoronazione della Vergine*) dell'Angelico oggi agli Uffizi[59]. La collaborazione di Zanobi alle commissioni angelichiane è facilmente ravvisabile nelle opere degli anni trenta: ad esempio la predella dell'*Annunciazione* oggi a San Giovanni Valdarno **[Fig. 8]** mostra una *lectio facilior* della splendida predella autografa dell'Angelico alla base dell'*Annunciazione* di Cortona **[FIg. 9]**. Dunque Zanobi, per lo più attivo come miniatore, operò sia come assistente dell'Angelico che come maestro indipendente, al punto da aver fatto ipotizzare ad alcuni studiosi che la sua bottega fiesolana fosse sì contigua a quella di Fra Giovanni, ma separata e in certa misura autonoma. È verisimile pensare ad una struttura articolata e flessibile, quasi una bottega a due interfacce, interna ed esterna al convento. La bottega fiesolana, la cui esatta ubicazione e aspetto oggi sfuggono a causa delle alterazioni subite dal convento di San Domenico già dalla fine del Quattrocento[60], negli anni intorno al 1440 divenne un polo di attrazione di giovani talenti e agì "come una sorta di cinghia di trasmissione degli eletti ideali formali angelichiani"[61].

Il 20 gennaio 1435, tra i testimoni ad una riunione del Capitolo di San Domenico di Fiesole, troviamo due pittori: Zanobi Strozzi e "Johanne Ghonçalvi de Portughalia"[62]. Quest'ultimo, presente ad un altro incontro nel maggio dello stesso anno, è il "Giovanni dipintore di Portogallo" citato in documenti datati dal 1435 al 1438 che riguardano la decorazione del Chiostro degli Aranci nella Badia fiorentina[63] **[Fig. 10]**. Il suo ruolo effettivo negli affreschi è assai dibattuto: alcuni studiosi gli attribuiscono le scene narrative di qualità più alta, altri le due scene di livello più scadente o addirittura nessuna. Tra i primi rientra Miklós Boskovits, il quale ha assegnato a Giovanni anche altri dipinti strettamenti legati nello stile all'Angelico, ma espressivamente caricati, come i due pannelli con *San GIovanni Battista* e *San Domenico* conservati a Vienna[64]. Laurence Kanter, al contrario, ritiene Zanobi Strozzi l'autore del gruppo principale di scene, e riferisce al Sanguigni le rimanenti due, proponendo ipoteticamente di identificare Giovanni di Consalvo con il "Maestro della Predella

59 Sulle due pale di Zanobi e dell'Angelico cfr. A. Cecchi, scheda I.23, e M. Scudieri, scheda I.24 e saggio *Due dipinti, qualche indagine*, in *Miniatura del '400 a San Marco…*, cit., pp. 121-141.

60 P.J. Cardile, *Fra Angelico and his Workshop…*, cit., pp. 29-30.

61 A. De Marchi, scheda 3.2 (dedicata alla pala dell'*Assunta* dipinta da Zanobi Strozzi per il Duomo di Prato, alla cui predella collaborò Domenico di Michelino o Pesellino), in *Da Donatello a Lippi…*, cit., pp. 132-134: 133.

62 A. Leader, *Reassessing the Murals in the Chiostro degli Aranci*, in "The Burlington Magazine", 149, 2007, pp. 460-470.

63 A. Leader, *The Badia of Florence. Art and Observance in a Renaissance Monastery*, Bloomington & Indianapolis 2012.

64 M. Boskovits, *Per Giovannni, "dipintore di Portogallo"*, in *Arte collezionismo conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, a cura di M. Chappell et al., Firenze 2004, pp. 155-159.

Shearman"[65]. Più di recente, Anne Leader ha notato che "in un arco temporale di 25 mesi Giovanni recepì in media non più di due quinti di fiorino al mese, e non viene mai chiamato un *maestro*, titolo abitualmente usato per designare i pittori non-fiorentini attivi in città"[66]. Che il portoghese João Gonçalves fosse un pittore rispettabile o un minore assistente di bottega (tesi sostenuta in particolare da quest'ultima studiosa), ciò che appare innegabile è la stretta relazione della decorazione della Badia con la cerchia dell'Angelico: la commissione fu con ogni probabilità affidata a lui, che potrebbe aver tracciato di sua mano le notevoli *sinopie*, dove appare una maestria prospettica e compositiva al di là delle abilità degli artisti sopra nominati. Inoltre, Vasari ricorda come opera dell'Angelico l'affresco sul sopraporta del refettorio con *San Benedetto che ingiunge il silenzio***.**

Quanto ad un altro artista nominato da Vasari come allievo dell'Angelico, Domenico di Michelino, la sua eventuale associazione con la bottega del frate potrebbe cadere solo nella prima fase della sua carriera[67]. Nato nel 1417, nei primi anni quaranta eseguì una notevole *Crocifissione* sul frontespizio del codice di una Bibbia giudaica appartenente a San Domenico di Fiesole **[Fig. 11]**: l'immagine deriva da Fra Giovanni le sue qualità di chiarezza spaziale e di luminosità[68]. Tuttavia, poco dopo Domenico fu attratto nell'orbita di Filippo Lippi; si iscrisse alla Compagnia di San Luca nel 1442 e all'Arte dei Medici e Speziali due anni più tardi. Il suo dipinto più noto è il *Ritratto di Dante Alighieri* eseguito per la Cattedrale di S. Maria del Fiore (1465), che intorno al poeta visualizza i tre Regni dell'Aldilà corrispondenti alle cantiche della *Commedia* (l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso) e la città di Firenze[69].

Tra il 1438 e il 1443 circa l'Angelico eseguì la sua commissione più estesa e più celebre, la decorazione del convento fiorentino di San Marco, assegnato ai domenicani osservanti due anni prima e riedificato nelle mirabilmente semplici forme michelozziane per volere di Cosimo de' Medici[70]. L'esecuzione di un insieme di lavori così ampio, includente la pala

---

65 L. Kanter, *Giovanni di Consalvo and the Master of the Sherman Predella*, in *Fra Angelico* [2005], cit., pp. 291-299.

66 A. Leader, *Reassessing the Murals…*, cit., p. 464: "in a 25-month period Giovanni averaged at most only about two-fifths of a florin per month, and he is never called a *maestro*, a title usually given to non-Florentine master painters working in Florence".

67 A. Tartuferi, *Domenico di Michelino: un' aggiunta e qualche riflessione sulle molte incertezze della fase iniziale*, in "Arte Cristiana", 93, 2005, 829, pp. 286-292; A. Staderini, *'Primitivi' fiorentini dalla collezione Artaud de Montor,* cit..

68 M. Boskovits, *L'Angelico e Benozzo…*, cit., p. 137.

69 E. Brilli, *Image et autorité au bas Moyen Age. Pour l'Allegoria della Commedia de Domenico di Michelino (1465)*, in *La performance des images*, a cura di Alain Dierkens, Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne, Bruxelles 2010, pp. 111-122.

70 L. Berti, B. Bellardoni, E. Battisti, *Angelico a San Marco*, Roma, 1965; W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, cit.; *La chiesa e il convento di San Marco*, cit.; *Beato Angelico. Gli affreschi di S. Marco*, a cura di P. Morachiello, Milano 1995; *Gli affreschi del Beato Angelico nel Convento di San Marco a Firenze*, a cura di D. Dini, Torino, 1996.

d'altare nella chiesa (1438-39) e gli affreschi nelle celle, nel chiostro e nella sala capitolare, implicò chiaramente l'insediamento di un cantiere *in situ*: peraltro in quegli anni (e fino al 1445) i due conventi domenicani osservanti di Fiesole e di San Marco costituirono una comunità unitaria, con un unico priore a capo di entrambi. Nel lungo corso della sua vicenda critica, il ciclo di affreschi ha provocato discussioni estenuanti circa la partecipazione di collaboratori nell'esecuzione, la loro identità, e l'estensione dei loro interventi[71]. La responsabilità diretta del maestro nella concezione e nel disegno dell'intero ciclo è innegabile; allo stesso tempo variazioni qualitative rivelano a volte mani differenti dalla sua nell'esecuzione di alcuni affreschi. Le scarse fonti disponibili non dicono nulla sui nomi degli assistenti di Fra Giovanni, tra i quali non è escluso figurasse anche Domenico di Michelino.

Come che sia, anche là dove l'esecuzione è imputabile a più mani, la supervisione compositiva e disegnativa di ciascuna scena del ciclo da parte dell'Angelico appare assoluta **[Fig. 12]**; è probabile che il giovane Benozzo Gozzoli abbia collaborato all'esecuzione del ciclo, sia pur non nella misura ipotizzata da alcuni commentatori[72]. Nella bottega dell'Angelico "Benozzo potrebbe aver scambiato esperienze con Zanobi Strozzi, con Pesellino e forse anche con Apollonio di Giovanni", con i quali mostra nella fase giovanile (seconda metà degli anni trenta e anni quaranta) significative tangenze[73]; l'attività come miniatore (di cui sono esempio magnifico i ritratti papali a figura intera illustranti i *Vaticinia Pontificum* della British Library)[74] è a giudizio di Boskovits prova della frequentazione da parte del Gozzoli

71 La distinzione di mani più speciosa e frammentata si deve a J. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, New Haven-London 1974, pp. . Un riassunto delle diverse posizioni, e una condivisibile opzione attributiva filoangelichiana, è in M. Boskovits, *Il Beato Angelico e Benozzo Gozzoli: problemi ancora aperti*, in *Benozzo Gozzoli. Allievo a Roma, maestro in Umbria*, a cura di B. Toscano e G. Capitelli, catalogo della mostra (Montefalco 2002), Cinisello Balsamo (MI) 2002, pp. 41-55; cfr. pure M. Scudieri, *Il ciclo affrescato nel convento di San Marco a Firenze*, in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, cit., pp. 109-123.

72 Un ruolo eccessivamente estensivo è stato accordato a Benozzo dalle due principali studiose del pittore fiorentino, D. Cole Ahl (*Benozzo Gozzoli*, New Haven-London 1996, pp. 8-18) e A. Padoa Rizzo (*Benozzo Gozzoli. Un pittore insigne, "pratico di grandissima invenzione"*, Cinisello Balsamo 2003, pp. 23-33), e da G. Bonsanti, *Gli affreschi del Beato Angelico*, in *La chiesa e il convento di San Marco*, cit., II, pp. 115-172. Concordo con Luciano Bellosi nell'assegnare a Benozzo la *Madonna col Bambino e i santi Giacomo e Sebastiano* del Museo di San Marco (L. Bellosi, *Il Museo di San Marco*, in "Prospettiva", 1984, 37, pp. 87-88), che costituirebbe una primizia dei tardi anni trenta o dei primi quaranta e che proverebbe gli stretti contatti con l'ambito angelichiano (in particolare con Zanobi Strozzi) già nel quarto decennio **[Fig. 13]**; per una scheda aggiornata dell'opera, prudentemente mantenuta anonima entro la cerchia dell'Angelico, G. Bonsanti, cat. I.29, in *Miniatura del '400 a San Marco…*, cit., pp. 151-154.

73 M. Boskovits, *Il Beato Angelico e Benozzo Gozzoli…*, cit., p. 48; idem, *L'Angelico e Benozzo…*, cit., p. 134 e 137 (su Apollonio di GIovanni, formatosi probabilmente presso Paolo Schiavo, si veda pure idem, *Ancora su Paolo Schiavo: una scheda biografica e una proposta di catalogo*, in "Arte Cristiana", 83, 1995, pp. 332-340, e le schede 3.5, 3.6, 3.7 di A. Staderini in *Da Donatello a Lippi. Officina pratese*, a cura di A. De Marchi-C.Gnoni Mavarelli, catalogo della mostra (Prato 2013-14), Milano 2013, pp. 142-147).

74 Ms. Harley 1340, c. 1440-45, cfr. F. Pasut, scheda 1, in *Benozzo Gozzoli, allievo a Roma, maestro in Umbria*, cit., pp. 142-144.

dell'officina presso S. Domenico di Fiesole, anche senza implicare necessariamente a suo avviso un vero e proprio discepolato a Fiesole o nel cantiere di di San Marco.

Oltre allo Strozzi e al Sanguigni – entrambi prevalentementi miniatori e mai documentati come pittori di affreschi –, al possibile Domenico di Michelino e al più certo Benozzo, un altro pittore mostra una stretta associazione con l'Angelico nel quarto decennio del Quattrocento: Andrea di Giusto, che Roberto Longhi definì «un rustico imitatore della cultura dell'Angelico»[75]. Andrea, in precedenza un *garzone* di Bicci di Lorenzo a Firenze e di Masaccio a Pisa, produsse numerose copie letterali **[Fig. 14]** di dipinti dell'Angelico (e di un intero polittico di Lorenzo Monaco)[76]. Dunque una sua frequentazione della bottega del frate non può essere esclusa, da considerare in ogni caso conclusa entro il 1437, quando Andrea è all'opera nel Duomo di Prato per completare il ciclo con *Storie della Vergine* di Paolo Uccello.

Sintetizzando, Fra Angelico aveva una bottega nell'area del suo convento, certamente in locali di proprietà dello stesso, e almeno in parte collocati al di fuori della clausura. A quel che sappiamo, impiegò al suo servizio pittori laici piuttosto che frati domenicani, anche se questi ultimi erano assai attivi nella scrittura e decorazione di codici: in San Domenico di Fiesole, di cui fu priore dal 1445 al 1450, e in San Marco, di cui fu vicepriore nel decennio precedente, fu attivo come scriba un fratello dell'Angelico, Fra Benedetto, in passato erroneamente ritenuto un miniatore[77].

Sul finire del 1445, l'Angelico si trasferì a Roma. In coincidenza non casuale, Zanobi Strozzi nel 1446 si spostò da Fiesole a Firenze. A partire da quell'anno, il suo nome ricorre con frequenza in documenti di pagamento per manoscritti miniati commissionati dal convento di San Marco e dall'Opera di S. Maria del Fiore (e affidati per la parte scrittoria in gran parte al citato Fra Benedetto). Senza dubbio l'Angelico fu il suo mallevadore: per San Marco Zanobi realizzò le meravigliose miniature nei Corali (Graduali e Antifonari**)**, in collaborazione con Filippo di Matteo Torelli[78], e due lunette che raffigurano la *Scuola di san Tommaso d'Aquino* **[Fig. 15]** e la *Scuola di Alberto Magno*, entrambe chiaramente destinate alla classe dove venivano istruiti i novizi e in origine poste a coronamento delle spalliere delle cattedre dei maestri[79].

---

75 R. Longhi, *Fatti di Masolino e Masaccio*, in "Critica d'Arte", 25-26, 1940, pp. 145-191, ristampato in *Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi*, vol. VIII/1, Firenze 1975, pp. 3-65: 51.

76 A. Tartuferi, schede I.9, I.28 e I.30 in *Miniatura del '400 a San Marco…*, cit., pp. 77, 148-150 e 155-156; G. Giura, scheda 3.I in *Da Donatello a Lippi…*, cit., pp. 130-131.

77 Sul copista Fra Benedetto di Piero, "qui optimus scriptor fuerat et pene omnes libros chori sancti Marci scripsit", cfr. S. Orlandi, *Beato Angelico*, cit., pp. 114-117 e 194-195.

78 M. Scudieri, *I Corali di Zanobi Strozzi e Filippo di Matteo Torelli per il Convento di San Marco*, in *Miniatura del '400 a San Marco…*, cit., pp. 168-184.

79 M. Scudieri, schede catt. I.56-57 in *Miniatura del '400 a San Marco…*, cit., pp. 201-208.

Per almeno una parte di questo periodo, lo Strozzi lavorò in associazione con uno dei più talentuosi tra i giovani pittori fiorentini, Francesco di Stefano: questa partnership aiuta a spiegare l'influenza dell'Angelico sulla prima attività del Pesellino (1422-1457)[80]. Questi, formatosi presso la bottega dello zio Pesello, iscrittosi all'Arte dei Medici e degli Spaziali nel 1446 e alla Compagnia di S. Luca nel 1448, in seguito subì l'influsso di Filippo Lippi per poi morire precocemente ad appena trentacinque anni. L'ascendente angelichiano accomuna in questa fase Zanobi, Pesellino e Domenico di Michelino, i quali secondo Boskovits "pur lavorando nella propria bottega e impegnandosi semmai in collaborazioni occasionali con l'Angelico, seguirono fedelmente le sue orme"[81]. Ne sono prodotti – splendidi quanto discussi in merito all'attribuzione (specie quanto al discrimine Pesellino-Domenico di Michelino) – le miniature del *Silio Italico* oggi divise tra l'Ermitage e la Biblioteca Marciana, la pala dell'*Assunta* della National Gallery di Dublino (e gli scomparti di predella rimasti a Prato), le due tavole con il *Viaggio dei Magi* di Strasburgo e Williamstown **[Fig. 16]**[82].

La relazione tra l'Angelico e lo Strozzi continuò durante e oltre il primo soggiorno romano di Fra Giovanni. Durante la parentesi orvietana del 1447 l'Angelico inviò il suo assistente Giovanni d'Antonio, figlio di sua sorella Checca, a Firenze (e poi a Roma) per acquistare azzurro ultramarino e altri colori, provando che i contatti con la città di origine non si erano interrotti[83]. Nel 1450, essendo ormai rientrato in Toscana, "frate Giovanni dipintore priore del chonvento di Fiesole" è incaricato di valutare le miniature eseguite dallo Strozzi nei corali di San Marco[84]. Zanobi operò dunque come una sorta di "avatar" dell'Angelico a Firenze: in qualche modo agì come suo vice e sostituto piuttosto che come un maestro pienamente indipendente. Una bella miniatura dello Strozzi conservata al Museo Condé di Chantilly, una lettera iniziale D con *David che suona il salterio*, mostra nella cornice un'iscrizione che nomina esplicitamente l'Angelico che, in qualità di priore del convento cui il codice era destinato, assolve il pagamento per la decorazione miniata **[Fig. 17]**: una sorta di firma ufficiale, tanto rara (come artista Fra Giovanni non ha firmato nessuna delle opere a noi note) quanto esemplificativa del rapporto tra committente monastico e miniatore[85]**.** Al Salterio, realizzato

80 A. Staderini, *"Gentile, et in compositione di cose piccole eccellente": Francesco di Stefano, detto il Pesellino*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2008, in part. pp. 29-69 e 303-329.

81 M. Boskovits, *Il Beato Angelico e Benozzo Gozzoli…*, cit., p. 42.

82 E. Fahy, scheda 12, in *Omaggio a Beato Angelico…*, cit., pp. 71-75; L. Kanter, *Francesco di Stefano, called Pesellino*, in *Fra Angelico*, cit. [2005], pp. 269-289; A. Staderini, *"Gentile, et in compositione…*, cit., pp. 182-190; A. De Marchi, scheda 3.2, e A. Di Lorenzo, scheda 3.3. in *Da Donatello a Lippi…*, cit., pp. 132-139.

83 Ibidem, p. 111.

84 S. Orlandi, *Beato Angelico*, cit. [1964], p. 116 e doc. XXI p. 194.

85 *FRATER IOVANNES PETRI PRIOR ISTIUS CONVENTI SANCTI DOMINICI P[AT]R[UM] PREDICATORUM PICT[OR] EXIMIUS ISTIUS ALUMINATIONEM PSALTERII SOLVIT* (P.L. Mulas, scheda in *Fra Angelico, Botticelli…*, cit., pp. 66-67).

nel 1452, collaborò anche Francesco d'Antonio del Chierico (1433-1484), un altro miniatore fiorentino che nella sua fase giovanile fu legato alla scuola dell'Angelico (e che rimarrà in società con lo Strozzi fino alla morte di questi nel 1468)[86].

L'Angelico non trasferì dunque l'intera sua *équipe* fiorentina a Roma e Orvieto. Portò con sé suo nipote Giovanni d'Antonio, più tardi assistente di Benozzo a Pisa; quanto a Benozzo[87], è incerto se abbia raggiunto l'Angelico a Roma dopo aver concluso il suo contratto triennale, iniziato nel marzo 1444, con Lorenzo Ghiberti per la cesellatura dei pannelli bronzei della *Porta del Paradiso* o, come sembrerebbe più probabile, in precedenza[88].

Gli altri assistenti del pittore domenicano nella città dei papi non erano fiorentini, suggerendo che l'Angelico vi costituì una nuova bottega. Nella scarna documentazione disponibile sugli anni romani i loro nomi compaiono solo in relazione alla decorazione del coro della basilica di S. Pietro nel maggio 1447: Pietro Giacomo da Forlì, Carlo di ser Lazzaro da Narni, Jacopo d'Antonio da Poli, e i già ricordati Giovanni d'Antonio della Checca e Benozzo[89]. Gli ultimi tre seguirono il maestro ad Orvieto nell'estate dello stesso anno: presumibilmente l'Angelico e i suoi garzoni risiedettero non nel locale convento domenicano – posto dal lato opposto della città rispetto alla Cattedrale – ma in un alloggio appositamente fornito dall'Opera del Duomo[90]. I compensi a Roma ed Orvieto erano identici: 200 fiorini l'anno per l'Angelico (lo stesso di Ghiberti per la *Porta del Paradiso*), cioè circa 17 al mese; 7 fiorini al mese a Benozzo (all'incirca quanto guadagnava al servizio di Ghiberti); 2 fiorini a Pietro Giacomo da Forlì; uno solo per i rimanenti tre. Una tripartizione che rispecchia quella maestro-discepolo-garzone ricordata in precedenza e riscontrabile nel cantiere della prima porta ghibertiana[91].

Come è noto, delle quattro commissioni vaticane all'Angelico è sopravvissuta solo la Cappella di Niccolò V, o Niccolina, decorata nel 1448. Ad Orvieto furono portate a termine unicamente due vele nella volta della Cappella di San Brizio, raffiguranti *Cristo giudice e angeli*

86 P. L. Mulas, scheda *ibidem*, pp. 64-66. Su Francesco d'Antonio cfr. la voce biografica di C. Barbieri in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 49, 1997.

87 Sulla fase giovanile di Benozzo e il suo rapporto con l'Angelico cfr., in aggiunta alle monografie di Cole Ahl e Padoa Rizzo citate alla nota 68, M. Boskovits, *Il Beato Angelico e Benozzo Gozzoli: problemi ancora aperti*, e Idem, *La bottega del Beato Angelico tra Firenze e Roma, e la formazione di Benozzo Gozzoli*, in *Benozzo Gozzoli. Allievo a Roma, maestro in Umbria*, cit., pp. 41-55 e 133-141; B. Toscano, *Maestri e compagni tra Orvieto e Montefalco*, ibidem, pp. 57-77.

88 Il compenso crescente stabilito per Benozzo era di 60 fiorini al primo anno, 70 al secondo, 80 al terzo (D. Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, cit., p. 18 e doc. 3 p. 275).

89 C. Gilbert, *Fra Angelico's Fresco Cycles in Rome: their Number and Dates*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 38, 1975, pp. 245-265.

90 *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di G. Testa, Milano 1996, docc. 49 e 71 pp. 424-426; S. Orlandi, *Beato Angelico…, cit.*, p. 111; M. Holmes, *Fra Filippo Lippi…*, cit., p. 90.

91 Cfr. *supra*, nota.

e *Profeti*: nel fregio decorativo dei costoloni, l'Angelico fece esercitare Benozzo e gli altri suoi assistenti nella pratica del ritratto: indistinguibili dal suolo, le testine offrono vivaci esempi delle diverse mani attive al servizio di Fra Giovanni[92]. Inoltre, ci mostrano i ritratti autentici di Benozzo e degli altri *garzoni* dell'Angelico, che a turno posarono come modelli o si autoritrassero: un interessantissimo campionario ritrattistico e una straordinaria galleria (a mo' di 'foto-tessera') dei componenti di una bottega artistica rinascimentale **[Fig. 18]**.

Senza addentrarsi in problemi di attribuzione che richiederebbero una trattazione a sé, va sottolineato il ruolo di Benozzo come principale collaboratore dell'Angelico. In un documento orvietano il Gozzoli è nominato "*consotio*" dell'Angelico, una precisa designazione legale che indica una quasi parità di rango professionale[93]. Raffaele Ciasca, nel suo studio monografico sull'*Arte dei Medici e degli Speziali* (1927), affermò che la differenza tra un *maestro* ed un *consocio* era piccola. Benché il maestro sia il leader dell'impresa, "il socio è un artigiano o un mercante che, invece di aprire una sua bottega e di fare transazioni a suo proprio nome, unisce le sue risorse a quelle di un altro ed ha precisamente le stesse obbligazioni del maestro"[94].

Come sappiamo, l'Angelico non si iscrisse mai alla gilda dei pittori, né lo fecero Zanobi Strozzi e Benozzo (quest'ultimo entrò solo nella Compagnia di San Luca). Tuttavia, Giorgio Bonsanti ha ipotizzato – in un modo che appare troppo unilaterale – che la bottega di Fra Giovanni funzionasse esattamente allo stesso modo delle contemporanee botteghe di artisti laici, in quanto il maestro selezionava i suoi assistenti al di fuori del convento e li reclutava di volta in volta secondo le esigenze legate a ciascuna commissione, piuttosto che tenere fissi a bottega dei giovani apprendisti[95]. A giudizio di Strehlke, invece, la relazione tra l'Angelico e Benozzo sembra essere stata piuttosto diversa dalle usuali *societates* di artisti nella Firenze del tempo[96]. In queste *compagnie*, che per lo più nascevano da esigenze imprenditoriali e duravano per periodi circoscritti (generalmente tre anni), non era necessariamente richiesta un'omogeneità stilistica, anche in relazione ad un progetto comune. La formula consolidata nella Firenze del Trecento di ampie botteghe familiari, come i Gaddi e gli Orcagna, che assoldavano molti assistenti e collaboratori esterni, si era ormai esaurita alla metà del XV secolo. I dettami e le consuetudini dell'Ordine dei Predicatori rispetto al lavoro e alla

92 B.Toscano, *Maestri e compagni…*, cit., con bibl. prec.; per l'identificazione dell'autoritratto di Benozzo A. Padoa Rizzo, *Una lunga vita operosa*, ibidem, pp. 15-39: 38.

93 D. Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, cit. [1996], p. 22.

94 R. Ciasca, *L'Arte dei Medici e degli Speziali nella storia e nel commercio fiorentino dal secolo XII al XV*, Firenze 1927, p. 179.

95 G. Bonsanti, *Gli affreschi del Beato Angelico*, in: *La chiesa e il convento di San Marco*, cit., II, pp. 115-172: 159.

96 C. B. Strehlke, *Fra Angelico: a Florentine Painter…*, cit., p. 211.

regolamentazione dei propri conventi ed attività potrebbe aver influenzato le modalità con cui l'Angelico organizzò la sua bottega. Non sappiamo con certezza se Fra Giovanni abbia seguito l'iter formativo per diventare un predicatore professionale – iter che comportava un triennio di studi di teologia. Tuttavia, dal momento che ricoprì come si è detto la posizione di vice-priore e di priore del suo convento a Fiesole, ciò significa che raggiunse un livello di responsabilità paritario a quello di un predicatore a tutti gli effetti. Infatti, i priori giudicavano quali frati potessero predicare: dovevano prestare la massima attenzione nell'affidare "*predicationis offitium fratribus ad hoc idoneis et moribus et scientia approbatis*" [il compito di predicare a frati a ciò idonei e di comprovati costumi e sapienza]». L'attività dell'Angelico come artista dovrebbe essere letta in stretta contiguità con la professione di predicatore: il motto *ut pictura predicatio* sembra essere più appropriato per definire l'essenza della sua arte rispetto all'umanistico *ut pictura poesis*. Le *Constitutiones* domenicane richiedevano che ad ogni predicatore venisse affiancato un *socius* quando era inviato in missione: «*Socius autem datus predicatori, ipsi ut priori suo obediat* [Il socio affidato al predicatore è tenuto ad obbedirgli come al suo stesso priore]»[97]. In due predelle angelichiane vediamo il giovane *socius* di san Domenico – più chiaramente distinguibile in quella dell'*Annunciazione* di Cortona **[Fig. 19]**, seminascosto nel pannello dell'*Incoronazione della Vergine* del Louvre – nell'episodio dell'*Apparizione dei santi Pietro e Paolo*; la partecipazione di Benozzo Gozzoli ad alcune commissioni dell'Angelico suggerisce un'organizzazione di bottega improntata analogamente al rapporto tra predicatore e *socius* così come è definito nelle Costituzioni domenicane.

A partire dal 1449 Benozzo iniziò la sua carriera come artista indipendente. Tuttavia, un'*équipe* di aiuti certamente continuò ad assistere l'Angelico negli ultimi anni della sua attività romana, nel perduto ciclo di affreschi illustrante le *Meditationes* del cardinal Torquemada, in origine dipinte *in terra verde* nel chiostro di S. Maria sopra Minerva a Roma[98]. La partenza per il secondo soggiorno romano, da porsi nel corso del 1452 (a marzo Fra Giovanni declinò l'invito a dipingere la Cappella Maggiore della Prepositura di Prato, e poco dopo concluse il suo priorato a Fiesole), causò probabilmente l'incompiutezza dell'Armadio degli Argenti (c. 1450-52), complesso ciclo cristologico in miniatura che fungeva da anta di chiusura del vano con gli ex voto offerti alla venerata *Annunciazione* della SS. Annunziata di Firenze: tre scene, le *Nozze di Cana*, il *Battesimo di Cristo* **[Fig. 20]** e la *Trasfigurazione* furono

97 Per le citazioni dalle *Constitutiones* cfr. W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, cit., p. 299.

98 G. de Simone, *L'ultimo Angelico. Le* Meditationes *del cardinal Torquemada e il ciclo perduto nel chiostro di S. Maria sopra Minerva*, in *Presenze cancellate. Capolavori perduti della pittura romana di metà '400*, a cura di A. Pinelli, "Ricerche di Storia dell'arte", 76, 2002, pp. 41-87.

infatti eseguite, entro la data di consacrazione della cappella (8 gennaio 1453), da Alesso Baldovinetti[99]. Le composizioni baldovinettiane seguono fedelmente il disegno preparatorio dell'Angelico, ma sono stilisticamente improntate alla pittura chiara e luminosa di Domenico Veneziano[100]. Dunque Alesso non fu *strictu sensu* allievo dell'Angelico, ma gli fu vicino in questa fase iniziale della sua attività.

Alla sua morte, Fra Giovanni fu sepolto in una tomba monumentale all'interno della basilica minervitana (casa madre dell'ordine domenicano): uno dei due epitaffi latini loda il pittore come "*alter Apelles*", l'altro afferma che "*Discipuli plorent tanto doctore carentes"* ("i suoi discepoli piangono la perdita di un tale dottore"): un omaggio pubblico e accorato senza precedenti, da parte dei suoi stessi allievi, all'eccellente pittore e teologo che aveva predicato non *per verba* ma *per imagines*[101].

99 G. de Simone, scheda in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, cit., pp. 226-229.

100 R. Bartalini, *Alesso Baldovinetti* e scheda n. 29, in *Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, a cura di L. Bellosi, catalogo della mostra (Firenze 1990), Milano 1990, pp. 159-167.

101 G. de Simone, *Velut alter Apelles…*, cit., p. 129. Sulla designazione dell'artista come *dottore*, che implica un riconoscimento intellettuale della professione artistica, cfr. E. Castelnuovo, *L'artista*, cit.

**Illustrazioni:**

Fig. 1 - Michel Dumas, *Fra Angelico da Fiesole*, 1845, Langres, Musée d'art et d'histoire

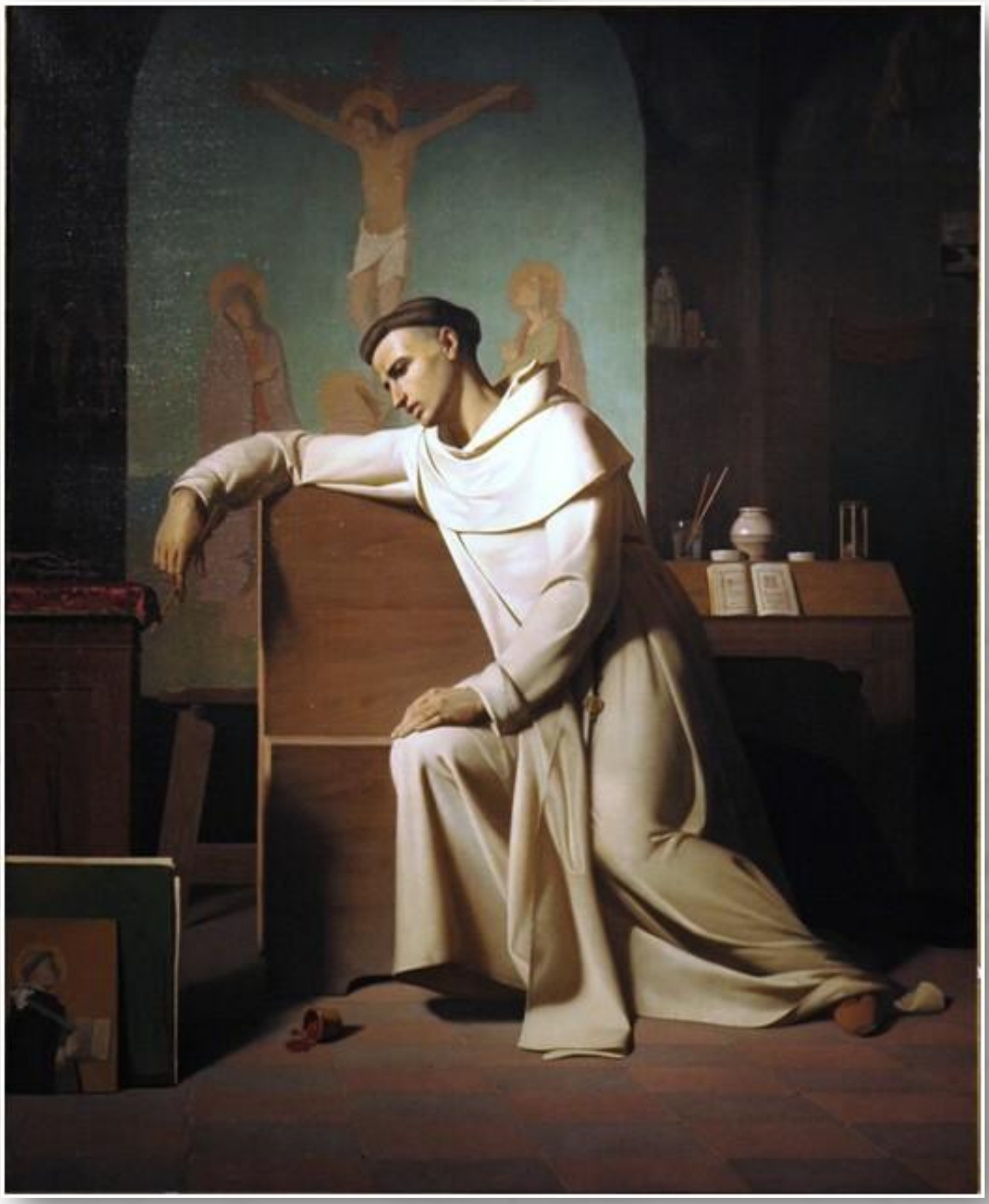


Fig. 2 - Iniziale R con *Autoritratto di of Frate Rufillus di Weissenau*, c. 1170-1200, Genève, Bibliotheca Bodmeriana, Cod. 127, f. 244r



Fig. 3 - Fra Bartolomeo, *Sant'Antonino di Firenze dona le elemosine*, 1516, Pistoia, Museo Civico



Fig. 4 - Beato Angelico, *San Lorenzo dona le elemosine*, 1448, Roma, Palazzi Vaticani, Cappella Niccolina



Fig. 5 - Battista di Biagio Sanguigni, *Sant'Agostino consegna la regola alle monache*, , *post* 1432 Firenze, Museo di San Marco, *Antifonario San Gaggio*, f. 19v



Fig. 6 - Veduta del Convento di San Domenico Fiesole nel 1901



Veduta del Convento dalla Via Fiesolana

Fig. 7- Zanobi Strozzi, *Madonna col Bambino in trono e angeli (pala di Santa Maria Nuova)*, c. 1434-35, FIrenze, Museo di San Marco



Fig 8 - Beato Angelico e collaboratore (Zanobi Strozzi), *Visitazione*, scomparto della predella dell'*Annunciazione di Montecarlo*, c. 1435, San Giovanni Valdarno, Museo Basilica Santa Maria delle Grazie



Fig 9 - Beato Angelico, *Visitazione*, scomparto della predella dell'*Annunciazione*, c. 1434, Cortona, Museo Diocesano



Fig. 10 - Maestro del Chiostro degli Aranci (Giovanni di Consalvo o Zanobi Strozzi), *Miracolo del vino avvelenato* (part.), 1436-39, Firenze, Badia, Chiostro degli Aranci



Fig. 11 - Domenico di Michelino, *Crocifissione*, c. 1440-45, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conv. Soppr. 268, f. 1r

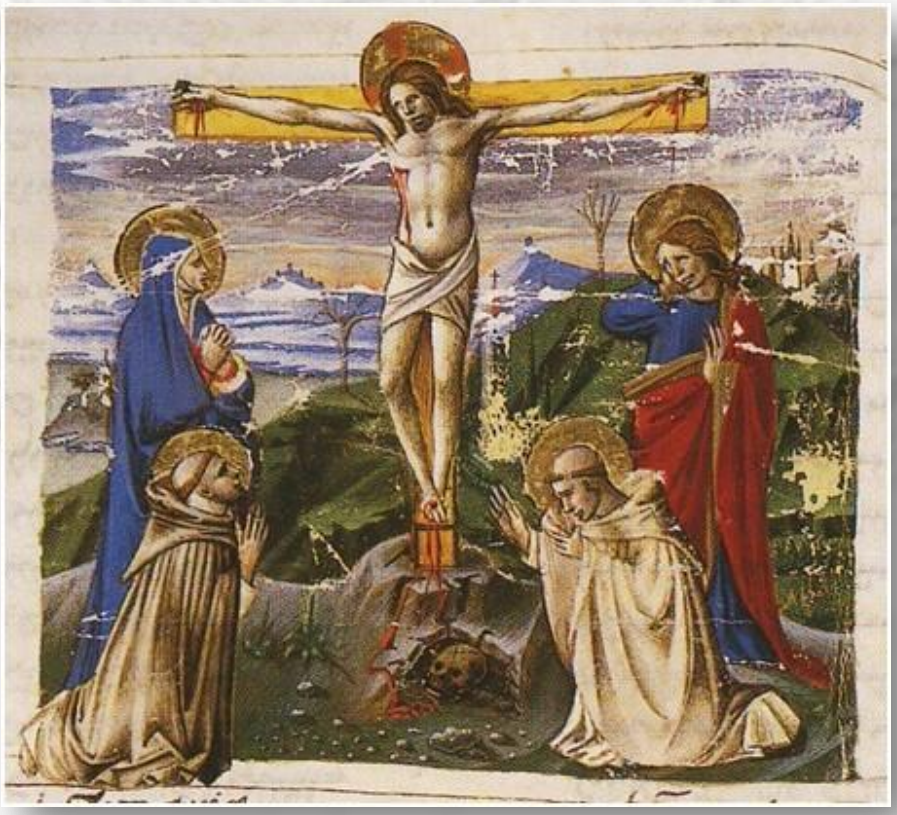


Fig. 12 - Beato Angelico, *Crocifissione con la Vergine e san Domenico*, 1440-42 c., Firenze, Convento di San Marco, cella 23

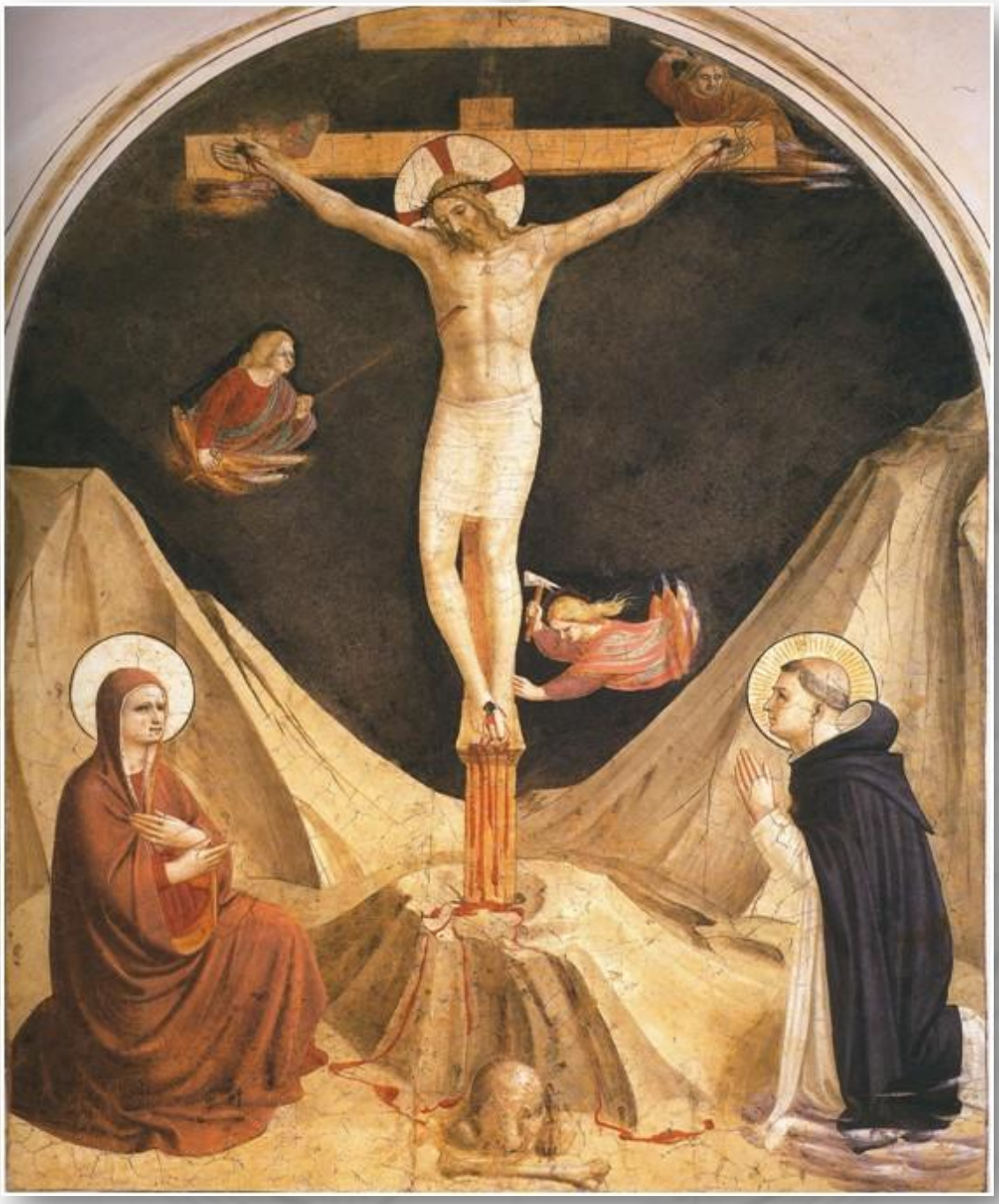


Fig. 13 - Benozzo Gozzoli, *Madonna col Bambino e i santi Giacomo e Sebastiano*, c. 1440, Firenze, Museo di San Marco



Fig. 14 - Andrea di Giusto, *Madonna col Bambino e angeli*, c. 1430-35, Fiesole, Museo Bandini (copia della *Madonna col Bambino e Angeli* del Beato Angelico, , c. 1422-25, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut)



Fig. 15 - Zanobi Strozzi, *Scuola di san Tommaso d'Aquino*, c. 1450, Firenze, Museo San Marco



Fig. 16 - Pesellino (o Domenico di MIchelino), *Viaggio del re mago Gaspare verso la Terra Santa*, 1440-45 c., Williamstown (Mass.), Sterling and Francine Clar Art Institute



Fig. 17 - Zanobi Strozzi, *David che suona il salterio* (part.), iniziale D, 1452, Chantilly, Musée Condé



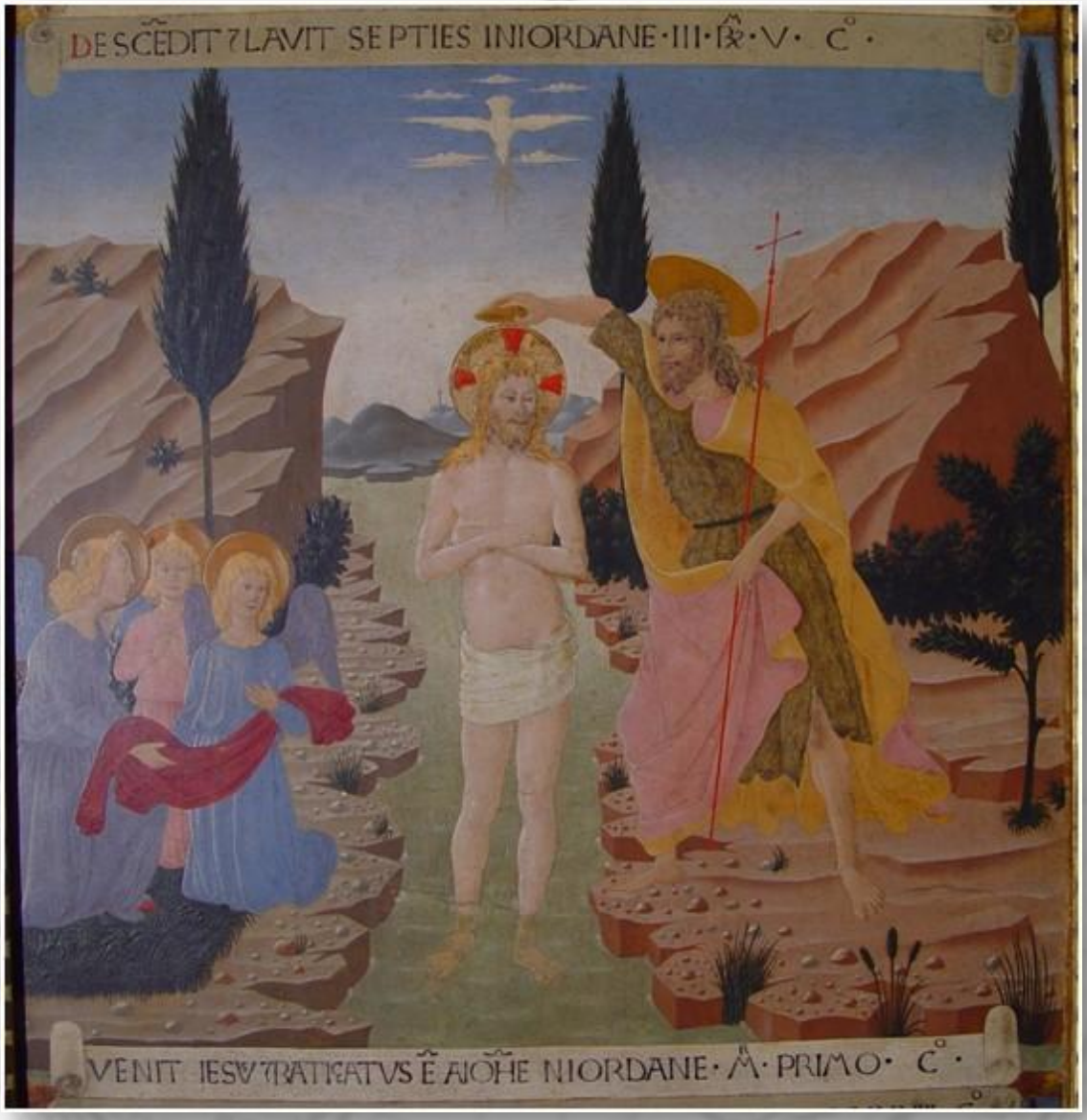
Fig. 18 - Beato Angelico e collaboratori (tra cui Benozzo Gozzoli e Pietro di Nicola Baroni), *Ritratti entro cornici esagonali*, 1447, Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio (in alto a destra *Autoritratto* di Benozzo Gozzoli)



Fig. 19 - Beato Angelico, *Apparizione dei santi Pietro e Paolo a san Domenico*, scomparto della predella dell'*Annunciazione*, c. 1434, Cortona, Museo Diocesano



Fig. 20 - Alesso Baldovinetti, *Battesimo di Cristo*, parte dell'Armadio degli Argenti della SS. Annunziata, 1452, Firenze, Museo di San Marco



# O retábulo Montefeltro como modelo arquitetônico na obra de Baccio Pontelli

# The Montefeltro Altarpiece as an architectonic model in the works of Baccio Pontelli

**Patricia Dalcanale Meneses**[*]
Universidade Estadual de Campinas

***Resumo***

O presente artigo analisa o impacto da arquitetura pintada na obra de Piero della Francesca, em particular do edifício imaginário do Retábulo Montefeltro, sobre o arquiteto fiorentino Baccio Pontelli (1449-1494?). Ecos da estrutura perspectiva e arquitetônica da obra de Piero aparece seja em obras de marchetaria, como no caso do *studiolo* do Palácio Ducal de Urbino, bem como em edifícios concretos, em particular na Igreja de Santa Maria Nuova em Orciano di Pesaro.

**Palavras-chave:** Piero della Francesca; Baccio Pontelli, Arquitetura.

***Abstract***

This article analyses the impact of the painted architecture in the works of Piero della Francesca, particularly the imaginary building in the Montefeltro Altarpiece, on Florentine architect Baccio Pontelli (1449-1494?). Echoes of the perspective and architectural structural of Piero's masterpiece are present in works of wood inlay, or *intarsia*, such as the *studiolo* of the Ducal Palace in Urbino, as well as real buildings, mainly at the church of Santa Maria Nuova in Orciano di Pesaro.

**Keywords:** Piero dela Francesca; Baccio Pontelli, Architecture.

- **Enviado em: 11/05/2015**
- **Aprovado em: 19/08/2015**

[*] Obteve, no Brasil, a graduação em História (2002) e o mestrado em História da Arte (2005), ambos pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e, no exterior, o doutorado em História das Artes Visuais pela Università degli Studi di Pisa (2009). Possui pós-doutorado pela Universidade Estadual de Campinas (2010). Tem experiência na área de História da Arte e da Arquitetura, e possui artigos publicados em revistas especializadas tanto no Brasil como no exterior. É professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

O arquiteto florentino Baccio Pontelli (1449-1494?) é uma figura um tanto esquecida pela historiografia, mas teve um valor fundamental no período de transição da arquitetura do Renascimento em Roma, entre o fim do século XV e início do XVI. C. Frommel chega a afirmar que ele merece um lugar "ao lado de Giuliano da Sangallo, de Francesco di Giorgio e do Bramante dos anos milaneses, entre os pioneiros que [...] criaram as condições para o nascimento de uma linguagem classicizante na Roma quinhentista".[1] Apesar de passar por um período de reavaliação, [2] Baccio ainda é uma figura pouco estudada, o que torna difícil a definição de um estilo e, consequentemente, a delimitação de um *corpus* de suas obras.

Apesar de sua origem florentina, Pontelli se consolidou como arquiteto em Urbino, na corte de Federico da Montefeltro, para só depois se estabelecer em Roma. Dessa forma, o arquiteto não teve um contato direto com os modelos clássicos da antiguidade antes de trabalhar em Roma. Suas primeiras obras não apresentam citações diretas de tais modelos. [3] Os seus projetos fazem sim referência ao antigo, mas quase sempre filtrado através da obra de outros artistas, como Francesco di Giorgio e Piero Della Francesca, artistas que circulavam na corte urbinate, cuja experiência com as ruínas de Roma era bem anterior.

A minha proposta, neste artigo, é tentar compreender em que medida a obra de Piero Della Francesca pode funcionar como uma "guia da cultura arquitetônica", [4] como sugere Roberto Gargiani, na formação e utilização de um vocabulário do antigo, através da relação do arquiteto relação com uma obra, em particular: o Retábulo Montefeltro.

Pontelli dificilmente teve oportunidade de conhecer a cidade eterna antes de 1480. Os seus contatos com objetos e edifícios antigos, até a sua chegada a Urbino, em 1478, foram provavelmente muito limitados. Na sua Florença natal, causaram-lhe impressão as soluções classicizantes de Brunelleschi e Michelozzo, mas ali não se viam grandes monumentos antigos, como em Roma. Isto não significa, obviamente, que o contato com objetos antigos fosse

1 Cf. FROMMEL, C. "Il tempio e la chiesa: Baccio Pontelli e Giuliano della Rovere nella chiesa di Sant'Aurea a Ostia", in *Architettura e commitenza da Alberti a Bramante*, Florença: Olschki, 2006, pp. 367-393, p. 393.

2 Principalmente por Frommel. Vide, por exemplo, *Architettura e commitenza da Alberti a Bramante*, Florença: Olschki, 2006; e "Roma" in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, Milano, 1998, pp. 374-433. F. Benzi popularizou o nome do arquiteto e destacou sua importância em BENZI, F. *Sisto IV renovator urbis: architettura a Roma 1471 – 1484*, Roma, 1990. Em tempos mais recentes, BENELLI, "F. Baccio Pontelli, Giovanni della Rovere, il convento e la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Senigallia", in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 1998-9, n. 31, pp. 13-26; ID, "La storia della costruzione del convento e della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Senigallia, da Baccio Pontelli a Gerolamo Genga", in *Annali di architettura,* 2002, , n. 14, pp. 93-107; ID. "Il cortile d'onore del castello Brancaleoni di Piobbico: storia, stile e un tentativo di attribuzione", in *Bollettino d'arte*, 2007, ser. 6, n. 92, pp. 75-96.

3 Cf. MORRESI, M. "Baccio Pontelli tra romano e romanico: la chiesa di S. Maria Nuova a Orciano di Pesaro, il belvedere di Innocenzo VIII e il palazzo della Cancelleria", in *Architettura*, 1991/1996(1996), p. 99-151, p. 122.

4 Cf. GARGIANI, R. *Princìpi e costruzioni nell'architettura italiana del Quattrocento*, Roma/Bari: Laterza, 2003, p. 333.

inexistente. Seja em Florença como em Pisa, onde trabalhou por um bom tempo, Pontelli pôde ver diversos sarcófagos romanos reempregados nas igrejas medievais, como este (figura 1), atualmente conservado no Camposanto, mas que na época se encontrava na Abadia de San Zeno, sempre em Pisa. Já para as grandes soluções da arquitetura clássica, ele teve de deixar a sua cidade natal para ter um contato mais direto com os monumentos antigos em Roma. Antes disso, contudo, ele se viu diante do Palácio Ducal de Urbino e das obras de Piero Della Francesca.

Em Urbino, o interesse pela cultura antiga é claramente perceptível pelo menos desde 1435, quando Ciriaco d'Ancona visita a cidade para transcrever duas inscrições romanas conservadas na catedral. Com o tempo, são criadas algumas importantes coleções locais de epigrafia e mármores antigos, e há razões para crer que o Palácio abrigava um notável acervo. No momento da chegada de Baccio, a cidade estava no auge da sua efervescência cultural. Ele teve, depois, oportunidade de circular pela região das Marche e da costa adriática, trabalhando em várias localidades. Foi quando provavelmente conheceu Fano, Rimini, Ancona, cidades que tinham (e têm) grandes monumentos romanos.

Não é fácil estabelecer com quais obras de Piero Della Francesca Pontelli teve contato. Não é possível saber com certeza se ele alguma vez viu o ciclo aretino ou se esteve em Sansepolcro, mas é muito provável que ele tenha conhecido quase todas as obras de Piero espalhadas nas Marche e na região adriática, por onde circulou longamente. É certo que viu as obras conservadas em Urbino, como o chamado *Retábulo Montefeltro*, a *Flagelação* e o duplo retrato dos Duques. Teve provavelmente contato também com a *Madonna de Senigallia*, pois, mesmo que não tenhamos certeza do seu lugar de origem, Baccio trabalhou para os dois possíveis comitentes da pintura, isto é, Federico da Montefeltro e Giovanni Della Rovere. Para este último ele construiu a igreja de Santa Maria delle Grazie, em Senigallia, que acabou por acolher a obra. Mais tarde, seguramente viu as obras romanas de Piero, quando se transferiu para trabalhar para Giuliano Della Rovere.

É sabido que Pontelli teve um primeiro contato com a prática da arquitetura já em Florença, nos anos de 1470, durante o seu período de colaboração com Francesco di Giovanni, dito Francione. Em um documento referente à jamais construída capela de Filippo de' Medici, no Camposanto de Pisa, o nome de Pontelli é citado junto àquele de Francesco di Giovanni, o que pode indicar que ele possivelmente estivesse envolvido não nas vestes de mestre de talha – era esta a sua formação original – mas como construtor. [5] Na detalhada descrição do futuro

[5] Cf. SUPINO, I. B. "I maestri di intaglio e di tarsia in legno nella Primaziale di Pisa", in *Archivio Storico dell'Arte*, 1893, anno VI, fasc. III, pp. 5-36, p. 14.

edifício, é mencionado somente um coro para a nova capela, com relação a trabalhos em marchetaria. O autor do documento, no entanto, afirma que Francione e Baccio deveriam receber "*fiorini millequattrocento larghi e lire cento*" pelas fundações da capela. O contrato, então, foi estabelecido com ambos igualmente, o que sugere que Pontelli tinha uma experiência prévia em arquitetura. A este período fazem referência os modelos florentinos e, em particular, brunelleschianos na sua obra.

O período decisivo de sua formação, todavia, foi a experiência no canteiro de obras do palácio de Urbino. Ali ele teve aquele que creio ter sido o seu primeiro contato duradouro com a cultura antiga, com Vitrúvio, que naqueles anos Francesco di Giorgio estava começando a ler e traduzir parcialmente, e com os interesses matemáticos da corte dos Montefeltro, amadurecendo o conhecimento prévio em matéria de arquitetura. No canteiro do palácio ducal provavelmente teve as primeiras experiências autônomas – ainda que, hoje, seja impossível identificar as suas intervenções no edifício.

E, falando de Baccio em Urbino, não é possível não falar também de Francesco de Giorgio Martini, que teve um papel muito importante na sua formação. As obras de Pontelli devem muito ao mestre, seja no estilo, seja na sua estrutura material, não raro baseadas em modelos formulados por Martini, como veremos. [6]

Francesco di Giorgio tem muitos pontos em comum com Baccio Pontelli: ambos parecem ser muitos pragmáticos, com suas ideias sobre arquitetura baseadas pela experiência do canteiro de obras e de algum esporádico contato com a cultura literária e humanística. O senês, entretanto, buscou sempre melhorar seu conhecimento da disciplina arquitetônica, refinando certos conceitos no tempo. Como qualquer arquiteto, estava atento à decoração dos edifícios, mas os seus tratados demonstram um interesse particular na conformação, isto é, na disposição dos espaços, desenvolvendo os seus projetos do interno em direção ao externo, como bem notou Francesco Paolo Fiore. [7] Observando os seus desenhos, as representações de elevações, nas quais são consideradas também as ordens arquitetônicas, são claramente em menor número do que as plantas baixas. São, finalmente, muito poucas as ilustrações dedicadas aos particulares decorativos. O modo como utilizava o vocabulário antigo era sintético ao extremo, jamais usando elementos arquitetônicos e decorativos sem uma razão

6 Cf. BENELLI, F. "Baccio Pontelli e Francesco di Giorgio. Alcuni confronti fra rocche, chiese, cappelle e palazzi", in FIORE, F. P. (org.), *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro. Atti del convegno*, Florença: Olschki, 2004, pp. 517-555.

7 Cf. FIORE, F. P. "Principi architettonici di Francesco di Giorgio", in FIORE, F. P. (org.), *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*. Atti del convegno, Florença: Olschki, 2004, pp. 369-398, p. 382 e sgg.

específica. [8] O senês tentava filtrar os modelos da antiguidade a fim de criar uma linguagem muito pessoal.

Baccio, ao contrário, parece ter se contentado do conhecimento adquirido, considerando os elementos decorativos e estruturais, seja antigos ou coevos, como um repertório para ser misturado e combinado a seu bel prazer, sem se preocupar demais com a coerência das ordens. [9] Neste sentido, Pontelli se aproxima de Piero que, como pintor, mirava mais a fantasia do que a coerência arquitetônica.

Não se pode esquecer que Baccio é um artista que teve na base da sua formação a atividade de entalhador, com a atenção direcionada, consequentemente, ao aparato decorativo. No único seu documento autógrafo conhecido, uma carta a Lorenzo o magnífico, escrita do canteiro de Urbino em 1481, é bem notável este comportamento. Foi-lhe pedida uma planta do Palácio ducal que estava sendo construído, um verdadeiro relevo arquitetônico, mas na carta ele se permite dar opinião somente sobre os ornamentos do edifício, além de assinar como entalhador.[10]

As suas obras apresentam, então, uma maior variedade de ornamentos, como se vê a partir do uso de diversos tipos de capitéis, enquanto Francesco se limita a poucos tipos como o composto com o colarinho canelado. A esta diversidade, no entanto, soma-se um estilo muito enxuto, que privilegia a clareza geométrica e proporcional. Tanto é que os edifícios projetados por ele têm não raro um senso decorativo destacado da ordem arquitetônica. É claro que a questão das ordens, ainda era muito confusa no *Quattrocento*, mas a habilidade de Baccio de manejar o vocabulário dos ornamentos antigos era, às vezes, menos coesa que aquela de seus contemporâneos.

A reação dos dois artistas diante das pinturas de Piero dela Francesca foi, então, muito diferente. Tomemos foco deste estudo o retábulo Montefeltro (figura 2), o qual se tem certeza que foi visto pelo arquiteto e que parece ter causado uma grande impressão.

O retábulo foi encomendado pelo duque de Urbino em uma data ainda não precisada pelos estudiosos, mas a maior parte da crítica tende a datá-lo entre 1472 e 1474. A obra mais tarde foi colocada no altar da basílica de San Bernardino, em Urbino, projetada por Francesco di Giorgio Martini para ser o templo funerário da família Montefeltro. A pintura, portanto, já estava provavelmente terminada quando Baccio e Francesco de Giorgio chegaram a Urbino, o primeiro em 1478 e o segundo entre 1475 e 1476.

---

8 Cf. TAFURI, M. "Le chiese di Francesco di Giorgio", in F. P. Fiore. (a cura di), *Francesco di Giorgio Architetto*, Milão: Electa,1994, pp. 9-6., pp. 11-12.

9 Cf. BENELLI, F. "Baccio Pontelli e Francesco di Giorgio…", *op. cit.,* p. 537.

10 Archivio di Stato di Firenze, archivio Mediceo, famiglia private, lettere, filza 38.

Nesta obra, para a composição do cenário, Piero escolhe uma tipologia da antiguidade, isto é, a basílica romana com nichos e coberta por abóbadas. [11] Ele cria um ambiente fantástico e muito sofisticado, digno de acolher a corte celeste. Francesco observou atentamente esta obra, como se deduz a partir do coro da Catedral de Urbino onde, originalmente, a abside em nicho precedida por um espaço retangular representada no retábulo Montefeltro se torna realidade, mas completamente privada de elementos decorativos. [12]

Baccio, ao contrário, deu particular atenção também aos detalhes decorativos: isto é demonstrado por um painel do *studiolo* do duque em Urbino (figura 3), que representa a alegoria da esperança.

Aqui é necessário fazer algumas considerações sobre a tão debatida autoria dos painéis do escritório de Federico da Montefeltro. Já na metade do século XX, Pasquale Rotondi havia notado como as figuras do *studiolo* de Urbino recordavam as virtudes teologais em marchetaria da catedral de Pisa, obra comprovadamente de Baccio Pontelli.[13] A crítica, em geral, não prestou muita atenção a essa indicação, preferindo atribuir a decoração a uma figura mais conhecida e familiar, Giuliano da Maiano.

Somente Fabio Benzi em dois artigos, de 2002 e 2004, propunha uma obra coletiva, com a participação de Francesco di Giovanni, chamado Francione, mestre de vários entalhadores do período, inclusive dos Pontelli e dos Maiano.[14] O obstáculo principal para a aceitação de Pontelli como autor estaria no fato de que ele estivesse trabalhando em Pisa na época da produção dos painéis, entre 1475-6. É sabido, porém, que o trabalho de marchetaria não foi realizado em Urbino, mas simplesmente enviado e montado ali, uma vez pronto.

Um extensivo estudo publicado por ocasião da restauração do *studiolo* de Gubbio, pelo Metropolitan Museum, comprovou, todavia, a participação de Pontelli.[15] Através de uma análise muito aprofundada dos materiais e de seu uso, viu-se que as técnicas das marchetarias dos dois *studioli* são muito diferentes. Dessa forma, a atribuição tradicional das duas obras aos irmãos da Maiano não poderia ser exata. Através da comparação com outros exemplos de

11 Sobre a transposição da tipologia da basílica ao cristianismoo vide R. Krautheimer, *The early Christian and Byzantine architecture*, Harmondsworth, 1965, 2 parte.

12 Cf. BURNS, H. "Restaurator delle ruyne antiche": traduzione e studio dell'antico nell'attività di Francesco di Giorgio", in F. P. Fiore. (a cura di), *Francesco di Giorgio Architetto*, Milão: Electa, 1994, pp. 151-184, p. 167.

13 CF. ROTONDI, P. *Il Palazzo Ducale di Urbino*, Urbino: Istituto Statale d'Arte, 1950, 2 vols., vol. 1, p. 464.

14 BENZI F. "Baccio Pontelli, Francione e lo studiolo ligneo del Duca di Montefeltro a Urbino", in *Storia dell'Arte*, 2002, n. 102, pp. 7-21; id. "Lo studiolo ligneo del Duca di Montefeltro A Urbino: una collaborazione tra le botteghe lignarie di Baccio Pontelli e Francione", in S. Colonna (org.). *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*. Roma: La Sapienza, 2004, pp. 399-410.

15 Cf. RAGGIO, O., e WILMERING, A., "The Liberal Arts From the Ducal Palace at Gubbio", *The Metropolitam Museum of Art Bulletin*, vol. LIII, 4, 1996, pp. 5-56; Id., *The Gubbio Studiolo and Its Conservation*, New Haven: Yale University Press, 2000, 2 voll.

marchetaria contemporânea, como a Sagrestia delle Messe, em Santa Maria del Fiore, de Antonio Manetti e Giuliano da Maiano, concluiu-se que Baccio e seu irmão Piero Pontelli, seriam os principais responsáveis pela decoração em Urbino.

No *studiolo*, vemos ao longo dos painéis que forram as paredes vários objetos e elementos relacionados à atividade intelectual, como livros, partituras, instrumentos matemáticos e musicais espalhados, enquanto armas e couraças aparecem em repouso ou guardadas, simbolizando a pausa da vida ativa, naquele ambiente, em favor da contemplação. O próprio duque é representado, vestido como um humanista, enquanto entra no cômodo através de uma porta cortinada. Além disso, estão presentes personificações das três das virtudes teologais – esperança, fé e caridade – que aludem às qualidades cristãs do comitente. Todas aparecem colocadas em nichos diversamente decorados.

A alegoria da esperança, em particular, surge diante de um cenário que reproduz fielmente, ainda que com algumas simplificações, a abside atrás ao fundo do retábulo Montefeltro (figura 4). Chama a atenção a semi-cúpula em forma de concha, com o uso não de um motivo estriado abstrato, mas com a representação de uma verdadeira concha, muito comum nos sarcófagos do cristianismo primitivo. Este era um motivo seguramente disponível em Florença através de alguns exemplos antigos. Na primeira metade do *Quattrocento* este elemento foi utilizado por Donatello e Michelozzo no monumento fúnebre do anti-papa João XXIII, para acolher as estátuas das virtudes teologais. O arquiteto sem dúvida conheceu esta obra na sua juventude. O ponto interessante é que, quando Baccio teve de representar as virtudes teologais no coro da Catedral de Pisa pouco tempo antes, este motivo do nicho não foi nem considerado. As alegorias estão representadas sentadas em bancos discretamente decorados, sobre um fundo vazio (figura 5).

Em Urbino, porém, algo mudou. O interesse pela arquitetura foi despertado e o espaço pintado por Piero o faz talvez recordar os modelos conhecidos em Florença anos antes, mas com uma característica diferente, fantasiosa. Não somente a concha é uma cópia da pintura, o é também a divisão do fundo do nicho com painéis retangulares, que no retábulo representam mármores luxuosos. Este material é sugerido na marchetaria, através de uma sutil policromia. Além disso, o entablamento que separa a parede da cúpula é quase idêntica àquela imaginada por Piero.

Este motivo do nicho é também utilizado por Giovanni Santi em uma série de seis obras representando os apóstolos São Tiago, São Judas Tadeu, São Felipe, São João evangelista, São Matheus e São Paulo. Estas pinturas decoravam originalmente a catedral de

Urbino. Também aqui temos uma reprodução fiel da abside do Retábulo Montefeltro, o que nos mostra a grande fortuna da obra de Piero dela Francesca na corte ducal.

Mas a influência do retábulo não se limitou à decoração de nichos. Pontelli recuperou a estrutura absidal representada neste quadro mais adiante na sua carreira. Possivelmente este resgate está relacionado ao uso que dele fez Francesco di Giorgio na Catedral de Urbino, mencionado acima. É inegável o débito de Pontelli para com o arquiteto senês.

Baccio, como demonstrou claramente Francesco Benelli, tinha o costume de usar as mesmas proporções e até mesmo as mesmas medidas, quando possível, de estruturas já existentes e conhecidas para seus projetos. É um exercício muito útil, com efeito, sobrepor as plantas dos diversos edifícios atribuídos a ele. O resultado surpreende: a igreja de Sant'Aurea em Óstia, por exemplo, concorda perfeitamente com a igreja de Santa Maria delle Grazie em Senigallia e com a nave de Santa Maria dela Pace em Roma. E todas são perfeitamente correspondentes à nave da basílica de San Bernadino, em Urbino, projetada por Francesco di Giorgio. Ao que tudo indica, no seu uso da estrutura arquitetônica sugerida por Piero, o arquiteto fiorentino valeu-se da mediação de Francesco.

O uso de absides escavadas na espessura mural não era muito comum na arquitetura do século XV, mas muitos edifícios de Baccio apresentam esta característica, com absides e capelas em nicho, como em Santa Maria dela Pace e San Pietro in Montorio. O resultado mais próximo à proposta de Piero, contudo, encontra-se na abside da igreja de Santa Maria Nuova em Orciano di Pesaro (figura 6), com toda a probabilidade uma obra tardia de Pontelli, datável entre 1490 e 1492, [16] apesar de Frommel estranhamente colocá-la nos primeiros anos da década de 1480. [17]

A igreja tem uma planta pseudo-central, em forma de *quincunx*,[18] mas com uma zona presbiteral anexa. Quatro colunas suportam a cúpula central, que não cobre o cruzeiro, como em uma basílica em cruz latina, mas o centro da nave. Todas as capelas são escavadas na espessura do muro. A abside em nicho é, como no retábulo Montefeltro e na Catedral de Urbino, precedida por uma área retangular (figura 7). Aos lados, abrem-se duas capelas acessíveis diretamente da zona absidal, substituindo o transepto com uma passagem de pequenas dimensões. Uma disposição tão original quanto estranha.

Com relação às peculiaridades da planta de Santa Maria Nuova, vale a pena mencionar uma hipótese que sugere que a origem da conformação em *quincunx* teria sido exatamente a

16 Cf. MORRESI, M. *op. cit.*, p. 102 sgg.
17 Cf. FROMMEL, C. *Architecture of the Italian Renaissance*, Londres: Thames and Hudson, 2007, p. 94.
18 Disposição de cinco elementos (no caso em questão, cinco tramos), com quarto deles formando um quadrado e o quinto no centro.

obra de Piero dela Francesca. Como é sabido, o grupo representado no retábulo não está, como aparenta, debaixo do cruzeiro de uma igreja, mas mais à frente.[19] Entre as várias hipóteses de reconstrução prospética do retábulo Montefeltro, Guido Ugolini, seguindo alguns elementos da reconstrução de Corrado Maltese, propôs que a igreja pintada no retábulo não seria em forma de cruz, mas de planta central, possivelmente quadrada, com uma abside anexa, exatamente como Santa Maria Nuova em Orciano de Pesaro. O que vemos nas laterais cortadas da pintura, não seriam o início das paredes do transepto, como tradicionalmente se pensava, mas duas pilastras.[20] Para tal reforçar sua hipótese, Ugolini apresenta uma gravura de Bernardo Prevedari, de 1481, baseada em um desenho de Bramante, que representa um templo em ruína (figura 8), sugerindo que tal arquitetura teria sido inspirada pelo edifício de Piero dela Francesca. Nesta interpretação, os personagens estariam no centro do edifício, isto é em baixo da cúpula central, e não deslocados, como estariam se a basílica fosse em tradicional cruz latina.

A ideia é interessante, ainda que puramente conjectural. Com efeito, a planta suposta por Bramente na gravura Prevedari é quase idêntica à da igreja de Baccio Pontelli, como nota o próprio autor. Infelizmente os cortes realizados na obra nos impedem hoje de corroborar qualquer hipótese. Podemos somente constatar as similaridades entre a zona presbiteral de Santa Maria Nuova e da igreja representada no retábulo Montefeltro. Avançar para a conformação da nave é ir além do que os indícios disponíveis atualmente nos permitem.

É inegável, contudo, que existe uma relação íntima entre o retábulo Montefeltro, a igreja de Santa Maria Nuova e o desenho do arquiteto urbinate. Tanto Pontelli, quanto Bramente tiveram contato com a obra de Piero e nela se inspiraram. Muito mais difícil é definir os limites e a dinâmica dessa inspiração. Talvez Baccio Pontelli tenha visto o desenho de Bramante ou talvez ambos simplesmente utilizaram separadamente o modelo de Piero.

O que importa é o impacto que a arquitetura pintada de Piero dela Francesca teve no desenvolvimento artístico de Pontelli. Ainda que o pintor não tivesse intenção que os cenários de suas obras fossem considerados como possíveis modelos reais, o caráter extremamente matemático e intrincado de suas obras fez com que seus edifícios imaginários não passassem despercebidos. O arquiteto florentino prestou muita atenção às pinturas presentes em Urbino,

19 Cf. MEISS, M. e JONES, T. "Once again Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece". In *Art Bulletin*, 1966, XLVIII, pp. 203-206; SHEARMAN, J. "The Logic and Realism in Piero della Francesca". in A. Kosegarten e P. Tigler (org.), *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlim:, 1968, pp. 180-186; DAVIES, E. Davies e SNYDER, D. "Piero della Francesca's Madonna of Urbino". in *Gazette des Beaux Arts*, 1970, LXXV, pp. 193-212.

20 UGOLINI G. "L'architettura nella Pala di San Bernardino". In *Notizie da Palazzo Abani*, 1982, n. 1-2, pp. 36-41.

que tiveram uma função de mediação e consolidação do conhecimento da arquitetura inspirada na antiguidade clássica, oferecendo, ou melhor, sugerindo usos diversos e originais. Obras como o retábulo Montefeltro demonstraram a potencialidade do vocabulário clássico, e anteciparam soluções arquitetônicas e decorativas importantes na obra de Baccio Pontelli.



1. Sarcófago romano, Camposanto Monumental, Pisa



2. Piero della Francesca, Retábulo Montefeltro, Pinacoteca di Brera, Milão, 1472-1474 c.



3. Baccio e Piero Pontelli, Studiolo, Palazzo Ducale, Urbino, 1476 c.



4. Baccio Pontelli, Alegoria da Esperança, Studiolo, Palazzo Ducale, Urbino, 1476 c.



5. Baccio Pontelli, alegoria da Esperança, Museo dell'Opera Primaziale, Pisa, 147



6. Baccio Pontelli, Santa Maria Nuova, Orciano di Pesaro



7. Baccio Pontelli, Santa Maria Nuova, interno



8. Bernardo Prevedari (sobre desenho de donato Bramante), Templo em Ruínas, Milão, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

# O modelo renascentista e sua expansão para além da Península Itálica

# The Renaissance model and its expansion beyond Italy

**Alexandre Ragazzi**[*]
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

***Resumo***

De acordo com as periodizações históricas, o Renascimento Italiano estendeu-se entre o início do século XV e o século XVI, entre o final da Idade Média e o aparecimento do Maneirismo. Quando, no entanto, observam-se com mais atenção a formação desse contexto cultural e suas consequências, logo se percebe que tanto as conexões com períodos anteriores quanto as influências sobre épocas posteriores foram muitas. Neste artigo, partindo da ampliação dos limites daquilo que se conhece por Renascimento, pretende-se analisar alguns aspectos da fortuna e recepção do *modelo renascentista*. Essa abordagem terá como ponto central a pintura produzida durante o Renascimento assim como alguns dos mecanismos desenvolvidos durante esse período para garantir-lhe a qualidade. Mais especificamente, serão consideradas uma técnica artística, isto é, o uso modelos plásticos auxiliares por pintores, e as funções que lhe foram atribuídas. A partir desses elementos, a intenção é demonstrar como mesmo as menores peculiaridades podem estar revestidas de um elevado significado simbólico.

**Palavras-chave:** Renascimento; Pintura italiana; Escultura italiana.

***Abstract***

According to historical classifications, Italian Renaissance extended between the beginning of the 15th century and the 16th century, between the end of the Middle Ages and the rise of Mannerism. However, when one observes the formation of this cultural context and its consequences more carefully, it is possible to see that there were many connections with previous periods as well as strong influences on later times. In this paper, starting from the broadening of the limits of the so-called Renaissance, I will analyze some elements regarding the reception of the *Renaissance model*. This approach will focus on the painting produced during the Renaissance and on the mechanisms developed during this period to guarantee its quality. Specifically, I will consider an artistic practice, that is, the use of auxiliary plastic models by painters, and the functions that eventually were attributed to it. From these topics, my intention is to demonstrate that even small details can hide important symbolic meanings.

**Keywords:** Renaissance; Italian painting; Italian sculpture.

● **Enviado em: 13/04/2015**
● **Aprovado em: 25/07/2015**

[*] Especialista em História da Arte do Século XX pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), mestre e doutor em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), tendo realizado o doutoramento em um programa de cooperação com a *Università degli Studi di Firenze* (UniFI). Atualmente é professor adjunto de História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

Um olhar rápido para a arte produzida na Europa durante a Idade Média é capaz de revelar que seus artífices não extraíam os modelos diretamente da observação da natureza ou do mundo sensível. De fato, em tal contexto o termo modelo sequer pode ser entendido como algo concreto, mas, ao contrário, somente segundo um significado genérico e abstrato. Em nossa época, aceitamos essa ambiguidade semântica com naturalidade, posto que estamos bem familiarizados com as duas possibilidades. Será preciso lembrar, no entanto, que já no linguajar artístico empregado durante o Renascimento a palavra *modelo* era entendida quase que exclusivamente como o exemplar concreto da obra que se pretendia realizar, e note-se que essa definição perdurou por um longo período[1]. O sentido abstrato simplesmente não acompanhava o vocábulo, e isso, apesar do deliberado anacronismo com que foi construído esse breve raciocínio, poderá ser útil para avaliarmos a distância existente nas formas de criação artística correntes durante o período medieval e a Renascença.

Gigantesco, portanto, foi o gesto de Nicola Pisano quando, em meados do século XIII, decidiu observar e utilizar como exemplo para a realização do púlpito do Batistério de Pisa as esculturas e os sarcófagos romanos que estavam dispersos nos arredores do Campo Santo daquela cidade. O artista deixava de olhar exclusivamente para dentro de si e voltava sua atenção para o que estava no mundo ao seu entorno. Esse procedimento logo se tornaria regra, e mais tarde, já durante o Renascimento, Leon Battista Alberti sentenciaria que *as coisas que não podemos ver, ninguém negará que elas não pertencem ao pintor, pois o pintor só se esforça por representar aquilo que vê*[2].

Foi desse momento em diante que teve início o processo de consolidação e transferência do modelo renascentista, o qual primeiramente se expandiu pela Europa – recebendo vigoroso impulso a partir das ambições imperiais de Carlos V –, mas que depois assumiu proporções quase que universais com a colonização de terras na América e na Ásia. Ocorre que, ao tratarmos de eventos ocorridos ao longo de todo o século XVI, poderia ser objetado que a Itália vivia o período artístico modernamente conhecido como Maneirismo, e que logo seria transformada pelas prescrições da Contrarreforma e pela linguagem barroca. Portanto, para evitar um possível mal-entendido, é necessário que nos detenhamos por um instante nesse conceito aqui denominado como *modelo renascentista italiano*.

Bernard Berenson, tratando dos pintores florentinos do Renascimento, afirma que Masaccio era Giotto renascido que, amparado pelas novas condições artísticas do início do

1 Cf., e.g., BALDINUCCI, Filippo, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze: Santi Franchi al Segno della Passione, 1681, pp. 99-100.

2 ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p. 76.

Quatrocentos, recomeçava a obra interrompida pela morte do mestre[3]. As figuras tornaram-se novamente plásticas, volumosas, e passaram a simular relevos de uma maneira tão convincente que o observador praticamente se esquecia de que o que via era, na verdade, uma representação sobre um plano bidimensional. Esse efeito era potencializado pelo fato de que essas figuras estavam agora inseridas em uma espécie de cosmos artificial, isto é, um espaço construído de acordo com uma sólida teoria em que as linhas convergem todas para um ponto no infinito. A maneira de representação adotada correspondia à maneira mais moderna para se compreender o universo. A partir daí, estudos mais apurados da anatomia humana, um conhecimento mais aprofundado da luz – tanto no sentido místico dado por Fra Angelico quanto físico proporcionado por Leonardo da Vinci – e a introdução da pintura a óleo na Itália permitiram àqueles artistas construir o que conhecemos hoje como Renascimento.

A competência dos pintores surgidos depois dessas conquistas era medida de acordo com o domínio que possuíam sobre esses quesitos. Perspectiva para a representação do espaço e plasticidade para as figuras, essas tornaram-se as bases para a edificação de uma pintura erudita que teve estabelecida para si uma rígida gramática. As academias de arte criadas a partir de meados do século XVI passaram então a se encarregar da propagação de uma metodologia que previa o perfeito domínio técnico sobre os rudimentos da pintura. Enfim, para não serem considerados populares ou primitivos, os artistas inseridos nessa tradição ocidental precisavam demonstrar que conheciam plenamente essas técnicas operativas, e todo esse cenário foi referendado quando, a partir do século XVIII, começaram a ser oficializados os grandes museus de arte nacionais. A produção europeia de arte poderia ser aceita nessas instituições desde que se adequasse a esses critérios. Direta ou indiretamente, instituições como o *Louvre*, o *British Museum* e, mais tarde, o *Metropolitan Museum* de Nova Iorque faziam questão de expor e comparar a história da arte sequencial europeia com objetos artísticos provenientes de civilizações espalhadas por todo o planeta. Que sentido havia nessas comparações senão o de fazer ressaltar as conquistas cristalizadas durante o Renascimento e que a partir daí foram, já entendidas como patrimônio europeu, difundidas para além da península itálica?

Em termos práticos, as academias de arte institucionalizaram as metodologias de ensino e trabalho que vinham sendo seguidas nos ateliês de pintura italianos. Isso previa um percurso formativo muito bem definido. Giorgio Vasari, por exemplo, diversas vezes faz referência a esses procedimentos ao longo de suas biografias sobre os mais importantes

[3] BERENSON, Bernhard. *The Florentine painters of the Renaissance*. New York / London: G. P. Putnam's Sons, 1896, p. 27.

pintores, escultores e arquitetos. Discorrendo sobre a pintura na introdução geral à segunda edição dessa obra, ele menciona uma formação que deveria começar pelo estudo de esculturas para, em seguida, ser aperfeiçoada através da observação da natureza, isto é, de modelos vivos. Em suas palavras:

> Então, quem quiser aprender adequadamente a se expressar desenhando os conceitos da alma e qualquer outra coisa, depois que tiver a mão um pouco adestrada e para se tornar mais inteligente nas artes, precisa exercitar-se reproduzindo figuras de relevo, de mármore, de pedra ou aquelas de gesso formadas a partir do modelo vivo, ou ainda a partir de qualquer bela estátua antiga e mesmo de relevos de modelos feitos de argila – ou nus ou com panos fixados às costas, os quais servem como tecidos e vestimentas. Porque todas essas coisas, sendo imóveis e sem sentimento, conferem grande agilidade – estando paradas – àquele que desenha, o que não acontece com as coisas vivas, que se movem. Depois que tiver desenhado objetos dessa espécie, praticado bastante e adquirido segurança no traço, é preciso começar a retratar coisas da natureza, exercitando-se de forma adequada e segura com todo esmero e diligência possíveis. Isso porque as coisas que provêm da natureza são, de fato, aquelas que proporcionam fama a quem a elas se dedica, pois que possuem em si, além de uma certa graça e vivacidade, algo do simples, fácil e doce que é próprio da natureza – o que se aprende perfeitamente com a natureza, mas jamais de modo suficiente com a arte[4].

Admoestações como essa aparecem também na recém fundada *Academia do Desenho* florentina[5] e na famosa carta redigida por Federico Zuccari com o pleito por uma reforma pedagógica nessa mesma instituição[6].

O *modelo renascentista italiano*, tal como aqui entendido, não pode ser reduzido a questões estilísticas decorrentes de análises cronológicas ou geográficas. Trata-se, antes, do reconhecimento de que as bases técnicas lançadas durante aquele período gozaram de uma sólida e duradoura fortuna; até o século XIX, chegaram a ser complementadas e adaptadas, mas jamais rejeitadas inteiramente.

---

4 VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. (Testo a cura di Rosanna Bettarini / Commento secolare a cura di Paola Barocchi). 6 v. Firenze: Sansoni / S.P.E.S., 1966-1987, I, p. 112.

5 Cf., e.g., o manuscrito mantido no Archivio di Stato di Firenze, *Accademia del Disegno*, n. 24, f. 30r – pasta relativa ao período entre 1563 e 1571 –, o qual se refere à manhã de 14 de janeiro de 1571 (in: WAŹBIŃSKI, Zygmunt, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento – Idea e istituzione*, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1987, II, p. 493). Cf. também ADORNO, Francesco; ZANGHERI, Luigi, *Gli statuti dell'Accademia del Disegno*, Firenze: Leo S. Olschki, 1998.

6 In: PEVSNER, Nikolaus, *Academias de arte: pasado y presente*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1982, p. 48, nota 40. Essa carta, encontrada por Pevsner na Biblioteca Nacional de Florença, foi também reproduzida, entre outros, por Waźbiński (1987, II, pp. 489-493).

I.

Quando se tratava da realização propriamente dita de uma pintura, é preciso ter em mente que um longo roteiro foi estabelecido durante o Renascimento para garantir o sucesso final da operação. Esse roteiro, no entanto, apesar de ser corrente nos ateliês, não encontrou espaço logo que começaram a ser publicados os primeiros tratados dedicados à pintura. De 1547 em diante, quando Lodovico Domenichi publicou o tratado *Da pintura*, de Alberti, os autores de textos sobre arte, fossem eles conhecedores da profissão ou apenas amadores, optaram por abordar temas destinados a demonstrar que a pintura era uma atividade liberal. Por conseguinte, as partes manuais da profissão, outrora zelosamente registradas nos compêndios medievais[7], simplesmente foram deixadas de lado. Somente quando um grau maior de autoconfiança despontou, quando os artistas passaram a ter a certeza de que seu ofício não era uma atividade mecânica, é que o tema reapareceu nos tratados. Emblemático dessa situação é o livro publicado por Giovanni Battista Armenini em 1587. Com seus *Verdadeiros preceitos da pintura*, o autor pretendia fornecer aos jovens aprendizes as regras necessárias para que se tornassem artistas de fato[8]. Segundo Armenini, essas regras costumavam ser mantidas em segredo pelos pintores, que não as compartilhavam nem mesmo com seus discípulos, de maneira que era necessário que alguém as agrupasse e expusesse.

O texto de Armenini está longe de constituir-se como um receituário de tipo medieval, mas ele tenta apresentar, de modo sistemático, o percurso operativo que deveria ser seguido pelos pintores iniciantes. Esse percurso previa, em primeiro lugar, a realização de esboços de partes da obra ou de todo o conjunto, os quais eram importantes porque eram a forma mais adequada para fixar rapidamente a ideia originalmente concebida na mente do artista. O passo seguinte consistia em refazer esses esboços, pelo que eram produzidos desenhados mais elaborados. Depois disso eram fabricados pequenos modelos plásticos auxiliares, de cera ou argila, os quais eram utilizados para uma verificação final da pose das figuras isoladas e também, através da realização de breves encenações, de toda a composição. Enfim, nesse momento era bastante comum, para sanar eventuais dúvidas mais específicas, o confronto com o natural, sobretudo para a realização de partes mais complexas do corpo humano, como são as mãos, os pés ou o rosto com sua grande variedade de feições[9].

7 Cf., e.g., CENNINI, Cennino, *Il libro dell'arte*, Vicenza: Neri Pozza Editore, 1982.
8 ARMENINI, Gio. Battista. *De' veri precetti della pittura*. Ravenna: Francesco Tebaldini, 1587.
9 Cf. ARMENINI, 1587, pp. 100, 138-139.

É bastante interessante que Armenini dedique diversas partes de seu livro à importância dos modelos e sobretudo dos modelos plásticos auxiliares[10]. Ele havia sido precedido quanto a esse tema, entre outros, por Vasari e Bernardino Campi, mas agora essa espécie de modelos estava sendo legitimamente inserida em uma metodologia elaborada, a partir da prática dos ateliês, para a formação dos futuros artistas.

Nesse ponto, será importante que nos voltemos por um momento para encontrar uma definição apropriada aos modelos plásticos auxiliares, distinguindo-os de outros modelos escultóricos. Isso porque tentaremos demonstrar, ao longo deste artigo, que ao menos a função atribuída a essas estatuetas foi central para a expansão do *modelo renascentista*.

Denominamos modelos plásticos auxiliares as pequenas esculturas, feitas de cera ou argila, geralmente modeladas pelo próprio pintor e com a única função de servir como modelo para sua obra pictórica. Trata-se de uma tradição tipicamente italiana, surgida ainda no século XV, e que rapidamente se difundiu desde a Toscana para toda a Itália central e setentrional[11]. Ao longo dos séculos XV e XVI, incontáveis pintores recorreram a esses modelos durante a preparação de suas pinturas. Uma vez que permaneciam imóveis, eram utilíssimos aos pintores, servindo-lhes para resolver questões relativas aos panejamentos, à pose das figuras, à composição, à iluminação e aos escorços. Sendo feitos de argila ou cera, tinham como característica principal a maleabilidade, podendo assumir diversas atitudes de acordo com a imaginação do artista. Como foi dito acima, sobretudo em uma época em que os esboços começavam a ser valorizados por constituírem o meio mais eficaz de apreensão da ideia do artista – quando o que interessava era que o pensamento abstrato fosse transferido, da forma mais fiel e rápida possível, à obra concreta –, esses modelos atuavam de forma semelhante, mas com a vantagem de possibilitarem uma compreensão mais abrangente de toda a invenção.

Também é preciso que se compreenda o que significa limitar esse gênero de modelos unicamente àqueles feitos com cera ou argila, excluindo assim a escultura feita com materiais duros – como pedra, bronze e gesso. Na prática artística, isso significava dizer que o *perfeito pintor*, para não depender do auxílio de escultores, deveria ao menos ter conhecimentos básicos de modelagem, como bem notou Paolo Pino: *É preciso que o nosso pintor* [...] *tenha noções de escultura, o que também é oportuno ao fazer modelos para ver as poses e acomodar os*

10 Cf. ARMENINI, 1587, pp. 6, 59, 86-87, 91, 93-94, 96-99, 100, 103, 138-139, 155-156, 223-225.

11 Cf. RAGAZZI, Alexandre, *Os modelos plásticos auxiliares e suas funções entre os pintores italianos – Com a catalogação das passagens relativas ao tema extraídas da literatura artística*, Tese de doutorado, Campinas: Unicamp, 2010.

*tecidos*[12]. Mas é igualmente necessário ressaltar que há, no caso dos modelos plásticos auxiliares, uma diferente atitude do artista em relação ao objeto. Quando um pintor utilizava aquelas pequenas peças de argila ou cera ele tinha a possibilidade de manipulá-las. Era a matéria praticamente informe, mutável e incerta por definição, à espera da mão do artista para receber as primeiras feições. Havia, portanto, uma grande liberdade artística, pois que se podia reordenar a forma dos modelos de acordo com a necessidade. De fato, era algo como um estágio intermediário entre o modelo vivo e a escultura. Já o pintor que se colocasse diante de um modelo feito com materiais rígidos deveria necessariamente estar satisfeito com a pose da escultura, a qual havia sido escolhida porque tinha a capacidade de conferir autoridade à obra nascente. Esculturas de pedra, bronze ou gesso constituíam uma coleção de formas escolhidas como cânones e, como tal, não podiam – ou ao menos não precisavam – ser modificadas. No primeiro caso há um livre trânsito entre sujeito e objeto; no segundo, a presença do objeto domina o processo e impede que a subjetividade se manifeste em sua plenitude.

As esculturas consagradas guardadas para servir como modelo ou apresentavam uma aparência de extrema serenidade – algo que seria fundamental, no século XVIII, para o pensamento de Winckelmann – ou eram animadas pelo que Aby Warburg definiu como *Pathosformel*, isto é, por intensos conteúdos emocionais. Os modelos plásticos auxiliares, por sua vez, eram utilizados quando o repertório das obras do passado deixava de ser suficiente, quando o artista se confrontava com questões que excediam as que estavam presentes no conjunto de modelos existentes, enfim, quando o que se queria representar estava além das formas serenas ou emocionais que acompanhavam os modelos à disposição. É por isso que é possível afirmar que os modelos plásticos auxiliares davam muito maior vazão à individualidade do artista, pois que além de poderem assumir formas de alta expressividade provenientes do mundo clássico, com eles o artista via-se livre para ultrapassar tanto esses mesmos limites quanto os limites impostos pela rigidez da matéria.

O processo em que estavam inseridos os modelos plásticos auxiliares pode ser entendido como uma dupla transposição, isto é, da natureza passava-se à argila ou à cera e então à representação gráfica. Para o artista renascentista, a natureza era, de certo modo, considerada inconstante e fugaz, razão pela qual se justificava a presença de um elemento intermediário apto a proporcionar alguma estabilidade a esse jogo de imitação. Assim como para o neoplatonismo a rigorosa tensão dialética existente entre o inteligível e o sensível

12 Cf. PINO, Paolo, *Dialogo di pittura – Nuovamente dato in luce*, Vinegia: P. Gherardo, 1548, f. 29r-v.

acabava sendo relaxada por meio do conceito de emanação[13], de alguma forma para o artista renascentista o modelo plástico auxiliar atuava como um mediador no processo criativo. Quanto às esculturas clássicas e dos grandes mestres, elas não cumpriam exatamente a mesma função. Em vez disso, atuavam como uma espécie de natureza idealizada, e esse é mais um motivo para que sejam consideradas como um grupo autônomo.

II.

Após algumas menções indiretas ao uso de modelos plásticos auxiliares encontradas em autores como, por exemplo, Cennino Cennini, Alberti e Ghiberti, será em Leonardo da Vinci que veremos uma clara referência a esses modelos. O curioso é que Leonardo – que, tendo frequentado o ateliê de Verrocchio, certamente também costumava se valer de modelos plásticos – apresenta uma crítica aos adeptos dessa tradição. Ele censura os pintores que retratavam os panejamentos recorrendo a modelos recobertos por papel ou uma fina pelica[14]. Contudo, quem quer que considere os estudos de panejamento executados por Leonardo[15] ou o famoso anjo à esquerda do *Batismo de Cristo* de Verrocchio – o qual, ao menos desde Vasari[16], é atribuído a ele – poderá comprovar que Leonardo utilizava sim esses modelos[17]. De resto, na biografia do artista escrita por Paolo Giovio há uma passagem em que se lê que Leonardo *antepunha ao pincel a plástica como modelo para as imagens a serem representadas sobre o plano*, informação que também é confirmada por Vasari[18].

Embora os envolvidos no debate sobre o *paragone* entre as artes promovido por Benedetto Varchi não mencionem explicitamente o nome de Leonardo da Vinci, é claro que seu pensamento, que à época apenas podia circular em manuscritos, devia ser conhecido por eles. Os tópicos enumerados por Leonardo[19] sobre esse tema da comparação entre a pintura e a escultura serviram-lhes de inspiração, pois que reaparecem tanto na conferência

13 A respeito desse tema, cf. CASSIRER, Ernst, *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 31.

14 Cf. VINCI, Leonardo da, *Libro di pittura – Edizione in facsimile del Codice Urbinate Lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Firenze: Giunti, 1995, p. 357.

15 Cf., e.g., Louvre, D.A.G., inv. 2256r, 2255r e RF 41904r.

16 VASARI, 1966-1987, IV, p. 19.

17 Para mais detalhes sobre Leonardo e o uso de modelos plásticos, cf. KWAKKELSTEIN, Michael W., "New copies by Leonardo after Pollaiuolo and Verrocchio and his use of an 'écorché' model – Some notes on his working method as an anatomist", in: *Apollo*, January, 2004, pp. 21-29; KWAKKELSTEIN, Michael W., "The use of sculptural models by Italian Renaissance painters: Leonardo da Vinci's 'Madonna of the rocks' reconsidered in light of his working procedures", in: *Gazette des Beaux-Arts*, n. 1563, 1999, pp. 181-198.

18 Cf. GIOVIO, Paolo, *Leonardo Vincii vita; Michaelis Angeli vita; Raphaëlis Urbinatis vita; fragmentum trium diagororum*, in: BAROCCHI, Paola (org.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 v., Milano, Napoli: Riccardo Ricciardi, 1971, 1973, 1977, I, p. 7. Quanto a Vasari, cf. VASARI, 1966-1987, IV, p. 17.

19 Cf. VINCI, 1995, pp. 158-168.

pronunciada por Varchi na Academia florentina, em 1547, quanto nas cartas dos artistas que encerram o livro decorrente dessa conferência – o qual foi publicado em 1550[20].

A repercussão da obra de Varchi foi tamanha que Anton Francesco Doni, um florentino estabelecido em Veneza, imediatamente publicou um diálogo inteiro dedicado ao *paragone*[21]. Embora Doni não fosse artista, era muito próximo ao escultor Baccio Bandinelli, pelo que não surpreende que defenda a superioridade da escultura em relação à pintura. Não vem aqui ao caso tratar das polêmicas centrais do livro envolvendo a escultura e a pintura, Doni e Paolo Pino[22]. Basta notar que o uso de modelos plásticos auxiliares por parte de pintores é mencionado em vários trechos e que Doni conclui o assunto afirmando o seguinte na voz do escultor Silvio:

> Sabes, [Pino], que quando quiseres compor uma história, seja ela grande e copiosa o quanto for, possuindo tu o desenho como convém, [podes] tomar uma ou duas esculturas de relevo completo e retratá-las de infinitas faces. [...] E se em tal modo e com tal ordenação operares com a figura, consequentemente operarás ainda com toda espécie de animais, isto é, de um cavalo farás infinitos, e do mesmo modo de um touro ou de um cordeiro farás um rebanho. E a figura de relevo completo é tão capaz e universal que, uma vez que a fizeres e que esteja pousada sobre o solo, a mesma há de servir-te ao fazê-la no ar, pois parecerá voar e dela poderás servir-te em diversos modos. Então vejas o quanto tu, com a pintura, deves ao relevo, do qual te serves em tantos modos[23].

Fica evidente, mesmo no caso de um amador como Doni, que o domínio sobre o relevo era considerado como algo essencial para constituição de um pintor. Os modelos plásticos, por sua vez, são vistos como uma excelente ferramenta na busca por uma mais profunda compreensão das formas tridimensionais, ou melhor, na passagem dessas formas para um meio bidimensional.

Durante o Renascimento, seria mais difícil enumerar os pintores que não recorreram aos modelos plásticos auxiliares do que aqueles que deles se serviram. A prática era extremamente difundida, e podemos ter uma noção disso, por exemplo, através das várias passagens em que Vasari a relaciona aos mais diversos pintores. Ele especificamente afirma

---

20 VARCHI, Benedetto. *Due lezzioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un Sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti – Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la scultura o la pittura*. Fiorenza: Lorenzo Torrentino, 1549 (ano *ab Incarnatione*).

21 DONI, Anton Francesco. *Disegno del Doni, partito in più ragionamenti, ne' quali si tratta della scoltura et pittura... et si termina la nobilità dell'una et dell'altra professione*. Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1549.

22 Sobre o assunto, veja-se RAGAZZI, Alexandre, "O 'paragone' entre a pintura e a escultura – A proposição de uma via conciliatória através dos modelos plásticos", in: BERBARA, Maria (org.), *Renascimento italiano – Ensaios e tradução*, Rio de Janeiro: NAU Editora, 2010, pp. 268-294.

23 DONI, 1549, f. 29r-v; cf. ainda DONI, 1549, ff. 15v-16r, 20r.

que Michelangelo, Piero della Francesca, Verrocchio, Leonardo da Vinci, Mariotto Albertinelli, Lorenzo di Credi, Andrea del Sarto, Giovan Francesco Caroto, Niccolò Soggi, Giuliano Bugiardini, Pontormo, Benvenuto Garofalo, Battista Franco, Daniele da Volterra e Perugino ou costumavam modelar estatuetas ou, quando não tinham suficiente habilidade para tal, solicitavam auxílio a escultores para a realização da tarefa[24].

Casos emblemáticos daqueles que não sabiam modelar são Giuliano Bugiardini, que chegou a recorrer a Tribolo e a Michelangelo quando precisou de modelos; Andrea del Sarto, que contou com o auxílio de Tribolo e Jacopo Sansovino; e Perugino, que também se valeu do auxílio de Sansovino[25]. Efetivamente, o grupo de modelos feito por Sansovino para Perugino é o mais notável exemplo que nos chegou. Sendo frágeis e sem serem considerados como verdadeiros objetos artísticos – a época em que colecionadores guardariam os cartões dos pintores e os modelos preparatórios dos escultores apenas se iniciava –, os modelos plásticos auxiliares acabaram sendo esquecidos, consumidos pelo tempo e pela falta de interesse. Assim, o grupo com a *Deposição da Cruz* (figura 1) que atualmente se conserva no *Victoria and Albert Museum* pode ser considerado um dos raros remanescentes concretos dessa tradição. De fato, esse grupo de estatuetas só foi preservado porque confeccionado por um escultor de talento, o que primeiramente despertou o interesse de Giovanni Gaddi e, depois, do pintor Ignazio Hugford – que, no século XVIII, adquiriu o conjunto.

[24] Cf. VASARI, 1966-1987, I, pp. 122-123; III, p. 264; III, p. 543; IV, p. 17; IV, p. 106; IV, pp. 299-300; IV, p. 355; IV, p. 572; V, pp. 189-192; V, p. 203; V, pp. 281-283; V, p. 333; V, p. 412; V, pp. 460-461; V, pp. 539, 545; VI, pp. 177-179.

[25] Cf. VASARI, 1966-1987, V, pp. 281-283 para Bugiardini; V, p. 203, VI, pp. 177-178 para Andrea del Sarto; VI, p. 179 para Perugino.



Figura 1
JACOPO SANSOVINO
*Deposição da Cruz*, c. 1508
Victoria and Albert Museum, Londres

O jovem Sansovino colaborou com Perugino por volta de 1508, quando ambos viviam sob a proteção do cardeal Domenico della Rovere[26]. Se o modelo realmente remonta a esse período como tradicionalmente se acredita, essa seria a mais antiga obra de Sansovino[27]. Em termos práticos, Perugino utilizou o grupo como modelo para afrescar uma *Deposição da Cruz* em Città della Pieve. Essa obra atualmente está bastante danificada, mas é possível ter uma ideia mais precisa de seu estado original a partir dos desenhos executados, em 1834, por Johann Anton Ramboux[28], e da cópia do afresco que se encontra no *Museo del Duomo* de Città della Pieve. Enfim, a partir daí esse modelo alcançou uma imensa fortuna, como bem demonstram as diversas cópias subsistentes atribuídas ora a algum seguidor de Perugino, ora a artistas variados como Andrea del Sarto, Puligo ou Visino, Giulio ou Vincenzo Campi, Bacchiacca. Efetivamente, a versão feita por Bacchiacca que hoje se encontra nos Uffizi é a mais conhecida delas (figura 2), e as diferenças existentes entre essa pintura e o grupo modelado por Sansovino podem revelar muito sobre a técnica. Bacchiacca pode não ter se servido diretamente dos modelos plásticos, pois talvez tenha apenas conhecido alguma outra pintura ou mesmo desenhos de seu mestre Perugino feitos a partir do grupo de Sansovino. A questão é que se percebem muitas diferenças entre as estatuetas e qualquer uma das variações pictóricas, de modo que fica claro que os modelos plásticos serviam para orientar o pintor, para garantir-lhe uma compreensão mais ampla dos volumes dos corpos e de sua disposição em um espaço construído para criar a ilusão de profundidade. Não sendo esculturas consagradas, esses modelos simplesmente forneciam diretrizes para os pintores que, no entanto, eram livres para manipulá-los como bem entendessem.

26 Cf. BOUCHER, Bruce, *The sculpture of Jacopo Sansovino*, 2 v., New Haven, London: Yale University Press, 1991, I, pp. 10-11; II, p. 316.

27 Cf. MIDDELDORF, Ulrich, "Sull'attività della bottega di Jacopo Sansovino", in: *Raccolta di scritti, that is collect writings*, I, 1924-1938, Firenze: SPES, 1979-1980, pp. 217-228 (sobretudo pp. 220-224).

28 Cf. HUECK, Irene, "Le copie di Johann Anton Ramboux da alcuni affreschi in Toscana ed in Umbria", in: *Prospettiva – Rivista di Storia dell'Arte Antica e Moderna*, n. 23, 1980, pp. 02-10.



Figura 2
FRANCESCO UBERTINI, dito BACCHIACCA
*Deposição da Cruz*, c. 1518
Uffizi, Florença

Apesar de esse tema aproximar o ofício da pintura às atividades mecânicas, ele foi abordado com certa frequência na literatura artística da época. Alguns autores como Vasari e Lomazzo muitas vezes mencionaram a prática apenas com a intenção de ilustrar seus relatos; já Cristoforo Sorte, Armenini e sobretudo Bernardino Campi procuraram descrever os procedimentos envolvidos na confecção e no uso desses modelos.

A mais completa descrição relativa aos modelos plásticos auxiliares provém do pequeno *parecer sobre a pintura* de Bernardino Campi. Escrito por volta de 1557, esse texto só foi publicado em 1584, quando Alessandro Lamo anexou-o a seu livro sobre a vida do pintor[29]. Bernardino apresenta brevemente o percurso que considerava adequado à formação dos pintores – conforme a tradição, ele sugere um aprendizado progressivo que partia do estudo

29 LAMO, Alessandro. *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura et pittura: dove ragiona della vita e opere in molti luoghi e a diverse prencipi e personaggi fatte dall'eccell. e nobile M. Bernardino Campo, pittore cremonese*. Cremona: Christoforo Draconi, 1584.

de desenhos, depois de relevos para, enfim, chegar ao natural – e descreve como deveriam ser fabricados os modelos de cera. Ele então discorre, por exemplo, sobre o modo em que deveriam ser confeccionadas as fôrmas de gesso a partir das quais os pintores poderiam rapidamente produzir inúmeros modelinhos, sobre a utilidade de se dispor vários modelos sobre uma prancha para estudos de composição, sobre o uso articulado dos modelos e da quadrícula, e sobre a necessidade de contar com modelos maiores – com cerca de um palmo e meio – para a reprodução dos panejamentos[30]. Por tudo isso, esse texto apresenta-se como uma síntese tanto dos processos de manufatura dos modelos plásticos auxiliares quanto de suas potencialidades.

Não deixa de causar uma certa perplexidade a inserção desse livreto prático ao final de uma obra dedicada a corrigir as *imprecisões* de Vasari – vale lembrar que Alessandro Lamo considerava o aretino como *inimigo dos pintores lombardos*[31]. O texto, de fato, surgia em uma época em que se considerava que o *perfeito pintor* deveria ser *teoricamente douto sem o operar*[32], de modo que não fazia mais muito sentido expor os aspectos práticos do ofício da pintura. E foi precisamente nesse momento que essa prática artística, que começava a ser difundida para além da Itália, passou também a receber as primeiras críticas.

III.

Como exemplos de pintores-tratadistas que repudiaram o uso de modelos plásticos, podemos citar Lomazzo e Carlo Urbino da Crema. Na verdade, a opinião de Lomazzo a respeito do tema variou de acordo com o momento, isto é, com o que ele queria demonstrar com determinado trecho de seu discurso. Assim, podemos encontrá-lo ora defendendo o uso de modelos plásticos[33], ora rejeitando inteiramente essa tradição[34]. Quanto a Carlo Urbino da Crema, seu caso é de certa forma semelhante, pois embora ele recrimine o uso de modelos plásticos auxiliares em seu tratado, sua própria prática artística revela que tal posicionamento teórico provavelmente não era seguido nem mesmo por ele.

Carlo Urbino deve ter escrito e ilustrado o texto que hoje conhecemos como *Codex Huygens* um pouco antes de 1570[35]. Sempre se atribuiu grande importância ao seu conteúdo

30 Cf. LAMO, 1584, não paginado, mas que corresponderia às pp. 121-129.
31 Cf. LAMO, 1584, p. 39.
32 Cf. ALBERTI, Romano, *Trattato della nobiltà della pittura*, Roma: Francesco Zannetti, 1585, p. 14.
33 Cf. LOMAZZO, Gio. Paolo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1584, pp. 317-318, 321; Cf. ainda LOMAZZO, Gio. Paolo, *Idea del tempio della pittura*, Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1590, pp. 36 e 53.
34 Cf., e.g., LOMAZZO, 1584, p. 252.
35 O manuscrito pertence à Morgan Library, de Nova Iorque, e pode ser consultado in www.themorgan.org/collection/Codex-Huygens (acessado em 13/04/2015). Cf. PANOFSKY, Erwin, *Le*

porque claramente se via que estava relacionado com as teorias de Leonardo da Vinci – de fato, o manuscrito foi atribuído a Leonardo no século XVII e o engano só foi desfeito no início do século passado.

A questão central do códice, reiterada praticamente a cada fólio, é a realização da figura humana, e é com vistas a esse fim que são apresentados diversos expedientes e soluções[36]. Naquele que deveria ser o quinto livro, abandonando os métodos tradicionais e essencialmente teóricos para a construção de imagens em escorço, Carlo Urbino considera então a relação entre o ponto de vista do artista e a figura a ser retratada; por conseguinte, analisa as visões frontal, de baixo para cima e de cima para baixo. De fato, embora Carlo Urbino já tivesse ressaltado que a visão normal fazia com que os objetos fossem vistos *mais precisamente como são*[37], isso não representava impedimento algum para que as figuras fossem retratadas segundo os dois outros modos – como bem demonstram vários desenhos e obras dele próprio. De acordo com a tradição setentrional, as figuras escorçadas eram até mesmo consideradas decisivas para o reconhecimento da obra, muito do sucesso ou fracasso delas dependendo. Paolo Pino, por exemplo, havia aconselhado o pintor a inserir em suas obras *ao menos uma figura completamente esforçada, misteriosa e difícil*, e isso para que ele fosse *considerado talentoso pelos que conhecem a perfeição da arte*[38]. Não será preciso muito para perceber que essa *figura difícil* encontrava sua melhor expressão na figura em escorço.

Ao tratar das figuras *di sotto in sù*, isto é, vistas de baixo para cima, Carlo Urbino tocava em um assunto delicadíssimo, porquanto extremamente estimado pelos pintores e teóricos italianos[39]. Vasari já havia afirmado que os escorços impunham as maiores dificuldades para os pintores, e que os *di sotto in sù* não podiam ser feitos sem o auxílio do natural ou de *modelos dispostos à altura adequada*[40]. Os exemplos de Mantegna, Rafael e Giulio Romano serviam como referência, e o interesse por esse gênero era continuamente renovado, sobretudo no norte da Itália. Efetivamente, Lomazzo sintetizaria muito bem essa questão ao afirmar que assim como o desenho era característico dos romanos, a cor dos venezianos e as *invenções bizarras* dos germânicos, do mesmo modo a perspectiva – e, por extensão, os

---

*Codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci*, (traduit de l'anglais et présenté par Daniel Arasse), Paris: Flammarion, 1996, pp. 13 e 61; MARINELLI, Sergio, "The author of the Codex Huygens", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 44, 1981, pp. 214-220.

36 A exceção fica por conta dos trechos dedicados às proporções do cavalo, apresentados ao final do quarto livro.

37 Cf. f. 95r, in: PANOFSKY, 1996, pp. 46-47.

38 Cf. PINO, 1548, f. 16r.

39 Cf. PINO (1548, f. 15v), para quem os escorços constituem a *parte mais nobre da nossa arte*.

40 Cf. VASARI, 1966-1987, I, pp. 122-123.

escorços, isto é, a colocação dos corpos no espaço construído através da técnica da perspectiva – era característica dos lombardos[41].

O fólio 114r do códice apresenta uma figura colossal, de perfil, sentada sobre um pedestal e vista de baixo para cima. Como em outros fólios, Carlo Urbino propõe que ela seja retratada a partir de três distâncias, isto é, uma curta, uma mediana e uma longa. Com efeito, o desenho a partir da segunda distância não foi realizado, mas somente os outros dois, pelo que o autor revelava sua intenção de demonstrar as diferenças mais significativas resultantes daqueles extremos. Naturalmente que um escorço mais acentuado é obtido a partir da visão mais próxima, e isso fica bastante evidente no desenho. Carlo Urbino indicava dessa maneira que quando fosse o caso de realizar uma figura vista de baixo para cima ou de cima para baixo, então era necessário encontrar uma distância adequada para que as distorções fossem atenuadas. Ademais, não se pode deixar de notar que Carlo Urbino não expressa a interseção da pirâmide visual albertiana conforme a maneira tradicional, pois que ele utiliza arcos em vez de segmentos de reta para fazê-lo[42]. Desse modo, ele lançava-se de maneira extremamente original aos problemas da geometria euclidiana, abordando um assunto complexo que somente seria afrontado com propriedade nos séculos seguintes. Os limites impostos pelo que se conhecia da geometria no século XVI representavam um obstáculo praticamente instransponível quando se tentava projetar um campo de visão esférico sobre uma superfície plana, de modo que Carlo Urbino se propunha um fim sem dispor dos meios para alcançá-lo. De fato, em momento algum ele demonstra como os dados extraídos da interseção curva poderiam ser transferidos para o desenho final.

Nos fólios 111 e 112, Carlo Urbino finalmente menciona os modelos plásticos auxiliares. Ao que parece, trata-se da primeira crítica declarada ao uso desses modelos, posto que até então as censuras não eram dirigidas à prática em si, mas sim à maneira com que ela era empregada[43]. Ainda se referindo às figuras vistas *di sotto in sù*, Carlo Urbino inicia sua argumentação atribuindo grande importância à disposição dos corpos e dos objetos. Segundo ele, os corpos dispostos em locais elevados eram mais difíceis de serem executados, sendo que, mesmo entre esses, havia ainda dois grupos, um mais simples e outro mais complexo. Assim, ele definiu como *com parâmetro* os corpos para os quais há uma referência, isto é,

41 Cf. LOMAZZO, 1584, p. 317.

42 Apesar de o conteúdo expresso nesse quinto livro – dedicado aos escorços – constituir a parte do tratado mais independente de Leonardo – ou ao menos do que se conhece de seus escritos –, é preciso lembrar que Leonardo também se questionou a respeito das diferenças existentes entre a perspectiva artificial e a perspectiva curvilínea. Apesar disso, Leonardo jamais propôs que a perspectiva curvilínea fosse posta em prática pelo pintor. Cf., a respeito, KEMP, Martin, *The science of art – Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, London: Yale University Press, 1990, pp. 49-50, 74-76.

43 Cf., e. g., VASARI, 1966-1987, V, pp. 189-192, 460-461.

aqueles assentados sobre pedestais, em nichos ou qualquer outra estrutura que pudesse orientar o artista. Em seguida, classificou como s*em parâmetro* aqueles corpos que ficam *entre nuvens e soltos no ar*. Esses, por não oferecerem limites capazes de nortear o pintor quanto à altura e à profundidade, eram considerados os mais difíceis de serem realizados. De acordo com Carlo Urbino, era justamente para a realização dessas posições complexas que alguns pintores costumavam recorrer aos modelos plásticos auxiliares, pelo que ele diz:

> [...] acreditavam e ainda acreditam alguns ótimos pintores – que desejam alcançar tal arte no formar os corpos – que a prática do retratar pequenos e bem acabados modelos de madeira, estuque, cera ou argila constitui a verdadeira arte da qual pode se servir o pintor para imitar os objetos. Sem consideração pela verdadeira ciência – na qual está depositado o todo das demonstrações que até aqui fizemos – [acreditam que possam] extrair desses modelos o desenho de acordo com o movimento e o ponto de vista e depois transferi-lo, em tamanho adequado, segundo deva ser realizado em parede ou tela. Esses pintores esforçavam-se e esforçam-se mais para ver os escorços, as luzes, as sombras e as invenções de movimentos do que para aprender ou executar a disposição dessas partes na subsequente transferência de um modelinho de mais ou menos um palmo ao tamanho maior – servindo-se deles, como digo, sem qualquer outra regra, pelo que temos visto muitíssimos e recorrentes erros.

Ora, Carlo Urbino estava interessado em oferecer aos pintores um manual prático fundamentado em uma sólida estrutura teórica. Por isso a necessidade de criticar aqueles que se valiam de subterfúgios essencialmente mecânicos como os modelos plásticos auxiliares; ao proceder assim, esses artistas desconsideravam o que Carlo Urbino considerava ser *a verdadeira ciência* da arte. Contudo, Carlo Urbino também tinha uma perfeita noção de que havia pintores para os quais esses modelos eram imprescindíveis. Para esses pintores, ele considera que os preceitos que estavam sendo apresentados ao menos deveriam ser conhecidos, sobretudo para que na transferência do *pequeno ao grande*, isto é, do modelo plástico de um palmo para a obra final, os eventuais pequenos erros não fossem ampliados. Enfim, depois de Carlo Urbino ter procedido com os comentários técnicos do desenho apresentado no fólio 111r[44], ele arremata o discurso com uma afirmação a um só tempo severa e complacente:

[44] Nesses comentários, Carlo Urbino chama a atenção para o fato de que, na visão mais próxima, o *cone* da pirâmide visual é maior do que na visão distante. Ele ressalta, no entanto, que a interseção dos cones, realizada por meio de arcos, produz ângulos mais obtusos na visão mais distante, pelo que o resultado dessa representação revelaria menores distorções. Trata-se, com efeito, de um tema basilar para Carlo Urbino, que se vale do teorema XXIV de *Ótica* de Euclides – *quanto mais o olho se aproximar da esfera, menos será visto e mais se acreditará ver* –, o qual ele já havia citado no fólio 94 (cf. PANOFSKY, 1996, pp. 46-47).

> E isso como advertência àqueles que se servem dos modelinhos, para não os privar deles, uma vez que são o auxílio daqueles que são desprovidos da parte mais nobre em que a nossa arte vai buscar a nobreza.

IV.

No momento em que essas críticas eram feitas e a literatura artística direcionava-se cada vez mais para temas especulativos, os modelos plásticos auxiliares começaram também a ser mencionados além das fronteiras da península itálica. Por exemplo, ao escrever a biografia de Cornelis Ketel, Karel van Mander afirma que o pintor modelou, por volta de 1595, um grupo de figuras, e ele encerra esse comentário dizendo que *daquele momento em diante* [Ketel] *começou a empregar a cera nos seus desenhos e pinturas, como costumavam fazer os italianos*[45]. Mais de um século depois, Gérard de Lairesse ainda descreveria minuciosamente a prática, a qual ele afirmou ter-lhe sido muito útil; ao final da passagem, no entanto, Lairesse teve o cuidado de dizer que, uma vez que já havia estudado profundamente os modelos plásticos, não mais sentia necessidade de utilizá-los[46].

Já no contexto francês do século XVII, sabemos que ao menos Henry Testelin, Roger de Piles e André Félibien eram conhecedores dessa prática artística[47]. Além disso, há o notório caso de Poussin, cujas encenações com modelinhos em uma espécie de teatro em miniatura foram descritas por Joachim von Sandrart, Félibien e Le Blond de la Tour[48].

Mas é na Espanha que gostaríamos de nos concentrar nesse momento, e isso porque o período de difusão dos modelos plásticos – e, por conseguinte, do *modelo renascentista* – coincide com a colonização da América. A transposição de um modelo cultural mais amplo não se dá pura e simplesmente a partir de uma vontade de transferir modelos políticos, religiosos ou ideológicos. Efetivamente, para que essas ideias sejam implementadas é preciso garantir os meios para tal, e quando os espanhóis se propuseram a conquistar os povos que habitavam o novo continente, logo trataram de fornecer os mecanismos mínimos para isso. No terreno artístico, inicialmente houve uma circulação de pinturas e gravuras, mas em pouco tempo também alguns artistas viajantes chegaram aos vice-reinados do Peru e de Nova Espanha. Não

45 Cf. VAN MANDER, Karel, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi* (Introduzione, traduzione e apparato critico di Ricardo de Mambro Santos), Roma: Apeiron, 2000, p. 313.

46 Cf. LAIRESSE, Gérard de, *Le grand livre des peintres, ou l'art de la peinture considéré dans toutes ses parties et démontré par principes; avec des réflexions sur les ouvrages de quelques bons maîtres, et sur les défauts qui s'y trouvent*, (Traduit du hollandais sur la seconde édition), 2 v., Paris: à l'Hôtel de Thou, 1787, I, pp. 135-136, mas sobretudo II, pp. 329-332.

47 Cf. RAGAZZI, 2010, pp. 258-259, 265-266.

48 Cf. BELLORI; FÉLIBIEN; PASSERI; SANDRART, *Vies de Poussin* , Paris: Macula, 1994, pp. 149, 261, 267-268.

havendo instituições oficiais como as academias europeias, foi a partir desses primeiros artistas que as práticas artísticas tradicionais da pintura foram introduzidas no Novo Mundo.

Tardiamente, já no século XVIII, Antonio Palomino abordou o tema dos modelos plásticos auxiliares em seu tratado sobre a pintura[49]. Esse autor chega a afirmar que as gravuras não eram suficientes como exemplos para a criação de novas pinturas, pelo que recomenda o uso de modelos vivos, de modelos plásticos e mesmo de manequins articulados – esses provavelmente confeccionados com madeira. Em suas palavras:

> Se pensar o pintor principiante ou avançado que para tudo o que tenha de fazer deva procurar uma estampa ou papel a propósito, enganar-se-á, porque apenas às vezes se sairá bem. Ainda que alguns tenham nisso facilidade e gênio, pois que sem dificuldade adaptam a figura que encontram, convertendo-a a seu modo, adicionando ou retirando algo, variando as insígnias, os instrumentos, os atributos, todavia isso será tarefa fácil apenas em uma figura cujas vestes não tenham precisão determinada – como as de um bispo ou religioso. Mas se se tratar de um traje secular, neste caso será mister, seguindo aquela mancha geral da figura que se encontrou, corrigir o traje, acomodando-o e inspirando-se no natural, vestindo um manequim – que este costuma ser grande ou pequeno [...] – ou então [utilizando] um modelo semelhante em atitude, vestido com papel rústico molhado, de acordo com a forma do traje que se deseja. E esse é o caminho da invenção, e é necessário de algum modo ir perdendo o medo[50].

Já há muitas décadas, vários estudos têm insistido na importância das gravuras para a criação da imaginária americana. Sem negar ou mesmo diminuir a importância dessa linha de investigação, será preciso também considerar o papel dos modelos plásticos nesse contexto. Embora aqui não seja possível abordar o tema com mais profundidade, quero apenas notar que tenho pesquisado desde 2012 a trajetória de Matteo Perez de Alecio – pintor italiano também conhecido como Matteo da Lecce e Mateo Pérez de Alesio. Trata-se de um artista que utilizava os modelos plásticos e que atuou em Roma, Valeta (Malta), Sevilha e Lima. Francisco Pacheco, que, ainda jovem, conheceu Matteo de Alecio em Sevilha, afirma tê-lo visto utilizando modelos de argila e cera[51], e a partir daí é possível conjecturar se ele não poderia também ter introduzido essa prática artística no Vice-reinado do Peru.

Pacheco ainda diz que Pablo de Céspedes – que frequentou o ambiente italiano –, Antonio Mohedano e El Greco utilizavam modelos plásticos auxiliares na preparação de suas

---

49 Cf. PALOMINO de Castro y Velasco, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid: M. Aguilar, 1947, pp. 474-475, 532, 568-570, 1157.

50 Cf. PALOMINO, 1947, p. 532.

51 Cf. PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura*, 2ª ed., Madrid: Cátedra, 2001, p. 443.

pinturas[52]. Ele sabia que Pellegrino Tibaldi havia utilizado *modelos em relevo* para a realização das pinturas da biblioteca do Escorial, e tinha certeza de que a excelência da pintura era decorrente de uma boa compreensão da escultura[53].

É claro que houve momentos em que essa tradição teve sua importância diminuída. Já foi diversas vezes notado como, para os maneiristas e depois também para os artistas barrocos, a presença do objeto era antes um embaraço do que um auxílio[54]. Para esses artistas, a realidade representava uma distração, mas também é preciso lembrar que eles atingiam esse estágio somente depois de terem passado por uma formação tradicional em que se defrontavam a todo momento com modelos concretos, os quais iam desde desenhos e pinturas até esculturas, estatuetas de cera e argila e modelos vivos. Houve períodos em que se acreditou que a arte acontecia apenas quando, esquecida a muito estudada realidade, o que restava era uma espécie de memória automatizada, memória da mão que dava maior vazão àquilo que o intelecto de cada homem escolhera misteriosamente guardar. Em todo caso, o fato é que as lições aprendidas através do estudo do natural, da escultura e dos modelos plásticos fizeram parte dessa memória enquanto durou a supremacia do *modelo renascentista*.

No século XIX, Gustave Moreau estudava as obras da Antiguidade, estudava Michelangelo e modelava a cera[55]. No final daquele século, Edgard Degas confessava, em uma entrevista a François Thiébault-Sisson, a importância que as figuras de cera tinham para si. Eis aqui o que o jornalista afirma ter ouvido de Degas:

> Quanto mais envelheci, mais me dei conta de que para chegar, em se tratando da interpretação de um animal, a uma exatidão tão perfeita que dê a sensação da vida é preciso recorrer às três dimensões, e isso não apenas porque a modelagem exige da parte do artista uma observação prolongada e uma faculdade de atenção mais sólida, mas porque o aproximativo aí não tem lugar. [...] É a mesma coisa para a interpretação da forma humana, sobretudo da forma em ação. Delineie uma figura de dançarina. O senhor pode, com um pouco de habilidade, iludir por um instante, mas não chegará, por maior que seja o escrúpulo empregado em sua tradução, a produzir mais do que uma silhueta sem espessura, sem o efeito de massa, sem volumes e que carecerá de exatidão. A verdade, o senhor somente obterá com o auxílio da modelagem, porque ela exerce sobre o artista um poder que o força a não negligenciar nada daquilo que conta. [...] É apenas para minha satisfação que modelei em cera animais e pessoas. Não foi para descansar da pintura ou do desenho, mas

52 Cf. PACHECO, 2001, p. 440.
53 Cf. PACHECO, 2001, p. 439 para Tibaldi, p. 101 para a importância da escultura.
54 Cf., e.g., OSSOLA, Carlo, *Autunno del Rinascimento – 'Idea del Tempio' dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze: Leo S. Olschki, 1971, p. 96.
55 Cf. *GUSTAVE Moreau – L'homme aux figures de cire*. Paris: Somogy / Musée Gustave Moreau, 2010, sobretudo pp. 16-25 (por Marie-Cécile Forest), 36-37 (por Anne Pingeot); cf. também COOKE, Peter, *Gustave Moreau – Écrits sur l'art*, 2.v., Fontfroide: Bibliothèque Artistique et Littéraire, 2002, p. 229.

> para dar a minhas pinturas e a meus desenhos mais expressão, mais ardor e mais vida[56].

Era o ano de 1897, e Degas, amargurado por conta da debilidade de sua visão, sentia ainda mais fortemente a convicção de que a pintura precisava das formas tridimensionais para existir. Para um artista como ele, a pintura ainda consistia, em grande medida, na imitação da realidade e na sua representação sobre o plano. Com Degas, no entanto, encerrava-se uma longa tradição, e o que denominamos como *modelo renascentista* cedia espaço para uma pintura mais interessada em sua essência, isto é, na simples representação de linhas e cores sobre um meio bidimensional.

É comum encontrarmos definições segundo as quais o homem atual, ocidental, seria ainda o resultado de ideias constituídas durante o Renascimento, com contribuições importantes da Reforma religiosa e da Contrarreforma. A América descoberta, afinal de contas, foi construída a partir dessas bases. O Renascimento ampliou horizontes, demoliu fronteiras. As navegações possibilitaram uma imagem mais precisa e completa do mundo e as trocas entre os povos intensificaram-se de tal maneira desde então que atualmente é possível estar conectado com praticamente qualquer parte do planeta. O conceito de universalidade passou a fazer mais sentido, ainda que no presente haja um expressivo movimento na direção contrária. A busca pelo regional, pelas identidades próprias, mostra que se compreendeu que para ser universal é antes preciso saber quem se é. Mas também já notava Burckhardt no século XIX, no seu clássico livro sobre a civilização do Renascimento italiano, que foi na Itália que a individualidade moderna se revelou pela primeira vez. Assimiladas essas ideias de universalidade e individualidade, talvez não faça mais sentido para os artistas dos dias de hoje o uso de aparatos para fazer a intermediação entre o pensamento e a obra de arte. O Renascimento sobrevive no presente como conceito, como ideia, não mais como prática, como *modus operandi*. Ainda assim, é preciso reconhecer que a transferência de práticas artísticas tipicamente renascentistas ao longo dos séculos foi importante para garantir que esses conceitos nos chegassem. Com essas práticas, transmitiu-se também um modo de pensar, um modo de compreender o mundo.

56 Cf. THIÉBAU[L]T-SISSON, François, *Degas sculpteur raconté par lui-même*, Paris: L'Échoppe, 1999.

# "Vidi magnam partem mundi": obstáculos para a concepção de Lisboa como "nova Roma" nos séculos XV e XVI

# "Vidi magnam partem mundi": obstacles for the conception of Lisbon as a "new Rome" in the 15th and 16th centuries

**Maria Berbara**[*]
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

***Resumo***

Esse artigo analisará, a partir de uma perspectiva interdisciplinar, a metáfora da renovação imperial no âmbito da história portuguesa dos séculos XV e XVI. A imagem da *renovatio Romae* - utilizada em distintos momentos históricos - não parece ter encontrado uma forte reverberação em solo lusitano. O novo protagonismo do Atlântico - em detrimento do Mediterrâneo - como centro de forças econômicas, políticas e culturais no mundo moderno, de um lado, e o embate entre a autoridade dos antigos e a experiência empírica adquirida durante as navegações, de outro, podem ser compreendidos como obstáculos para o estabelecimento de uma relação de continuidade entre a ideia de Roma e a imagem que Lisboa, como *caput* da nova potência lusitana, pretendia criar para si mesma.

**Palavras-chave:** Renascimento português; *renovatio Romae*.

***Abstract***

This paper will analyze,, from an interdisciplinary perspective, the metaphor of imperial renovation in Portugal in the 15th and 16th centuries. The image of the *renovatio Romae*, which was utilized in different historical contexts, did not seem to find a strong reverberation on Lusitanian soil. The new protagonism of the Atlantic - to the detriment of the Mediterranean - as a center of economical, political and cultural strength in the modern world, on the one hand, and the clash between the authority of the ancients and the empirical experience acquired during the navigations, on the other, could be understood as obstacles for the creation of a relation of continuity between the idea of Rome and the image that Lisbon, as *caput* of the new Lusitanian power, aimed at creating for itself.

**Keywords:** Portuguese renaissance; *renovatio Romae*

● **Enviado em: 23/04/2015**
● **Aprovado em: 12/08/2015**

[*] Maria Berbara é mestre em História da Arte pela Universidade de Campinas (Unicamp) e doutora em História da Arte pela Universidade de Hamburgo (Alemanha). Leciona junto ao departamento de História e Teoria da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É autora de diversos estudos no âmbito do Renascimento italiano e ibérico e dos intercâmbios artístico-culturais entre Itália, Península Ibérica e América Latina durante a Primeira Época Moderna.

Muito embora o litoral português seja completamente banhado pelo oceano Atlântico, mesmo na contemporaneidade, no imaginário de muitos, Portugal é um país mediterrâneo. Vários elementos de ordem geográfica e cultural contribuem para tal visão: vinhedos, oliveiras, a língua neolatina.[1]

Durante o Renascimento, porém, Portugal protagonizou o deslocamento - ou, talvez em melhores termos, redistribuição - econômico e cultural do Mediterrâneo ao Atlântico que, em grande medida, redesenha o sistema de forças e influências do hemisfério ocidental na primeira época moderna.

Na virada do século XV ao XVI, Lisboa tornou-se o ponto de confluência de rotas comerciais que uniam o Mediterrâneo e o norte da Europa (Flandres e Inglaterra), mas, também, Ásia, África e o Novo Mundo. *Pari passu*, desenvolveram-se amplas redes de conhecimentos entre essas regiões. Com a circum-navegação da África e as expedições americanas, o Atlântico deixa de ser concebido como limite físico e metafísico do mundo habitado, para tornar-se, ao contrário, uma ponte de acesso a todas as partes do globo.[2]

Recordemos, muito brevemente, alguns momentos da sequência de navegações portuguesas nos séculos XV e XVI. Em ca. 1419, navegantes portugueses desembarcaram nas ilhas da Madeira; em 1427, nos Açores, e, em 1444, em Cabo Verde. Em 1435, cruzaram o trópico de Câncer, e, em 1473, o Equador - considerados, em anteriores momentos, fronteiras intrespassáveis. Mas é em 1497-99, com a célebre expedição de Vasco da Gama, que tem início a viagem que mais fortemente alteraria a configuração de forças centradas no mundo mediterrâneo. A tomada de Constantinopla pelos otomanos em 1453, sabe-se, obstaculiza rotas comerciais que haviam ligado a Europa ao Oriente por séculos, impulsando europeus a buscar uma via extra-mediterrânea alternativa. Quando Vasco da Gama alcança a Índia através do sul da África, fornece a chave para um novo universo de caminhos entre a Europa e o oriente. Em 1500, Pedro Álvares Cabral chega ao atual Brasil, abrindo possibilidades de comércio, evangelização e colonização no ocidente. Na primeira década do século XVI, Portugal mantinha postos comerciais ativos na costa ocidental da África, no atual Brasil,

1 De acordo com o antropólogo João Leal, a imagem contemporânea do "Portugal mediterrâneo" foi construída, no século XX, pelo geógrafo Orlando Ribeiro, o etnólogo Jorge Dias e o antropólogo social José Cutileiro. Cfr. LEAL, João, "Mapping Mediterranean Portugal: Pastoral and Counter-Pastoral". Atas do congresso "Where does the Mediterranean begin? Mediterranean anthropology from local perspectives". *Narodna umjetnost: Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research*. Zagreb, v. 36, n. 1, 1999, pp. 9-31.

2 Cfr. CATTANEO, Angelo, "Veneza, Florença e Lisboa. Rotas comerciais e redes de conhecimento, 1300-1550", in *Portugal e o mundo nos séculos XVI e XVII*, catálogo de exposição realizada no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa em 2009, p. 30.

Pérsia, Goa, Malaca, Timor. A partir dessas bases, os portugueses estabeleceram relações com mercadores chineses e japoneses e chegaram a várias outras ilhas no Pacífico sul e no Índico.

Esse febril processo exploratório coincidiu, cronologicamente, com o que se convencionou chamar "alto renascimento", isso é, o que seria o apogeu de um processo artístico-cultural essencialmente mediterrâneo caracterizado, predominantemente, pelo desejo de recuperação dos modelos retóricos e visuais da antiguidade greco-romana. No âmbito da historiografia, os processos exploratórios e expansionistas portugueses são, frequentemente, investigados no âmbito dos estudos coloniais, enquanto o renascimento é tema de pesquisa de historiadores da tradição clássica.[3] Esses dois campos de pesquisa - riquíssimos em si mesmo e possuidores de ferramentas disciplinares próprias - raramente intersectam, mas certamente poderiam beneficiar-se mutuamente a partir de uma abordagem - poder-se-ia dizer - interdisciplinar.

Nesse artigo será analisado um aspecto preciso da história da construção da imagem de Portugal durante o período manuelino e joanino, isso é, sua relação com a tradicional metáfora da *renovatio imperii*.

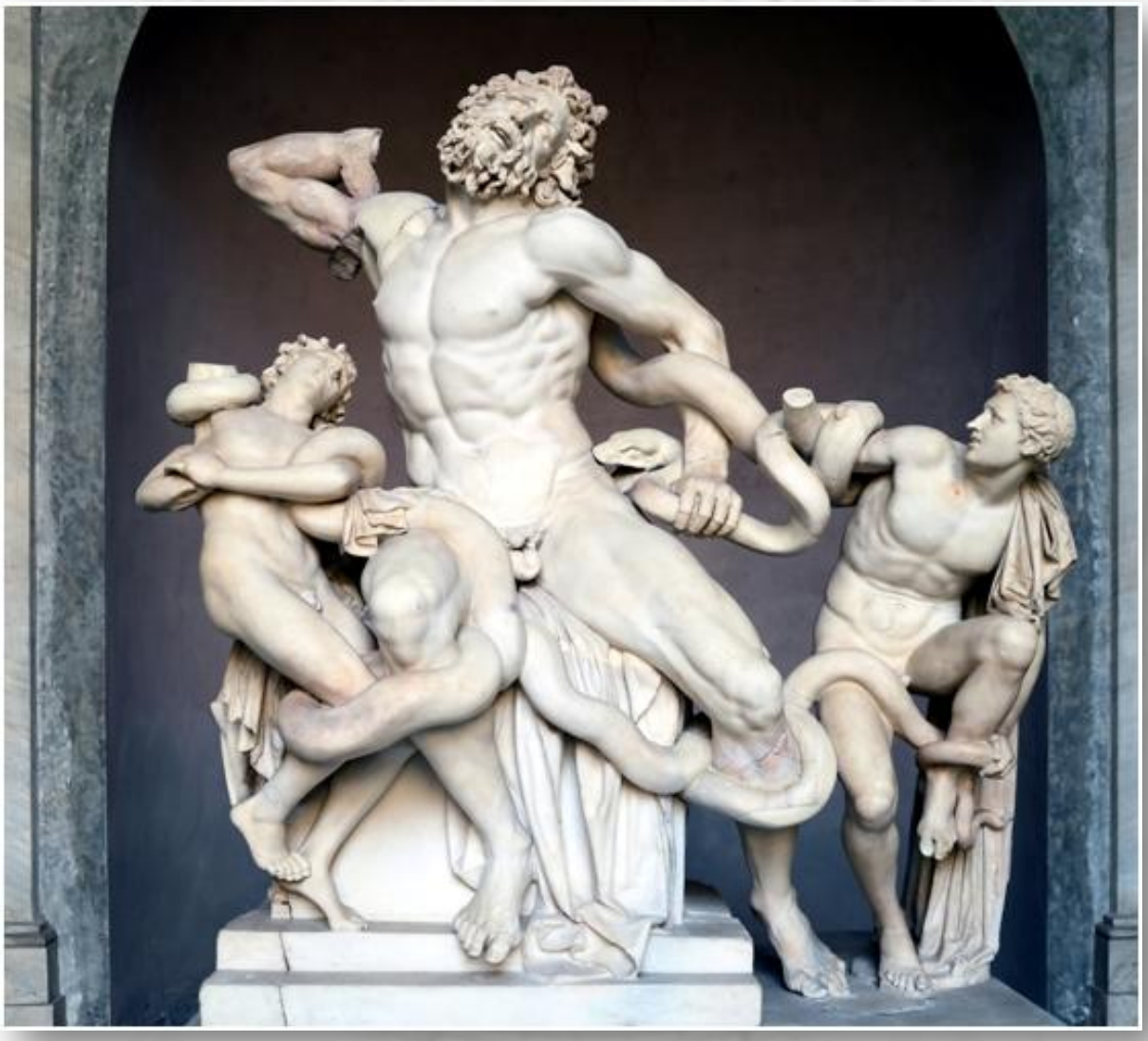
O sonho de que a grandeza de Roma poderia renascer um dia havia sido formulada, já no século XIV, por Petrarca, que, em suas cartas a Giovanni Colonna, não apenas recorda, mas também identifica os antigos monumentos romanos, lamentando sua perda mas também afirmando que, pelo conhecimento, seria possível ressuscitar a magnificência do passado clássico.[4] Para Petrarca - que nascera na Toscana, mas crescera entre Avignon e Carpentras - Roma já não simbolizava apenas um local, mas uma ideia: a da restauração da grandeza do passado imperial - em termos políticos, filosóficos, culturais e poéticos - elevado moral e espiritualmente pelo cristianismo.

Poucos anos depois da circum-navegação da África e da chegada de Cabral ao atual Brasil, Giuliano della Rovere sobe ao trono papal, assumindo, não casualmente, o nome de Júlio II (1503). Durante seu pontificado, os Estados Papais tornaram-se, uma vez mais, uma força política dominante na Europa. Complementando seus feitos políticos e militares, o papa promoveu um espetacular programa de renovação urbanística destinado a transformar Roma

[3] Embora os estudos sobre o Renascimento, de fato, tenham, ao longo dos séculos XIX e XX, se dividido em distintas vertentes – da crítica filológica de von Schlosser aos estudos iconológicos de Panofsky, por exemplo – estas raramente se ocupam da relação entre a Europa e suas colônias durante a primeira época moderna. Paralelamente, no mesmo período, surge o campo disciplinar dos estudos colonialistas e pós-colonialistas, os quais, fortemente vinculados à antropologia, filosofia e semiótica – por exemplo Edward Said, ou, no campo do renascimento, Walter Mignolo – concentram-se em questões de poder, diáspora, conquista, identidade, etc.

[4] Cfr. a tradução de uma de sua cartas a Giovanni Colonna (*Fam* VI, 2) em BERBARA, M., *Renascimento Italiano. Ensaios e Traduções*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2010, pp. 92-106.

na máxima expressão do poder papal. Sua visão era a de fazer da urbe uma nova capital cujo esplendor não apenas haveria de igualar, mas mesmo superar a grandeza dos antigos; com esta finalidade, encomendou a Bramante a nova planta de São Pedro, a Michelangelo a pintura do teto da Capela Sistina, a Rafael a decoração de suas *stanze* no palácio vaticano; promoveu a renovação de diversas igrejas, como Santa Maria del Popolo; reformou muitas ruas e criou outras, como a Via Giulia e a Via della Lungara; adquiriu obras de arte antigas e modernas de extraordinário valor artístico e simbólico, entre as quais a mais célebre, talvez, seja o *Laocoonte*, exumado em um vinhedo em 1506 e prontamente adquirido pelo papa.



Legenda: **Laocoonte. Hagesadros, Polidoros, Atenodoros. Cópia de época tiberiana de original pergamenho realizado, provavelmente, no século II a. C.. Vaticano, Museus Vaticanos, Cortile Ottagono.**

Uma das mais difundidas ideias que permeavam a cultura não apenas italiana, mas europeia, das primeiras décadas do século XVI, era a da *renovatio Romae*, isso é, renovação de Roma. Não era incomum, nesse período, que indivíduos proeminentes proclamassem descender de um herói mítico ou figura histórica destacada da antiguidade romana. O mesmo era válido para cidades: durante a primeira época moderna, para ficar apenas em alguns exemplos, Toledo[5] e Fointanebleau[6] foram consideradas uma "segunda Roma" - por não falar de Constantinopla, que assim é apodada desde o fim da Antiguidade, e da Aachen de Carlos Magno.

Mas a própria Roma também constrói-se a si mesma como segunda Roma, ou Roma rediviva. Em um *carmen* de Jacopo Sadoleto (1477-1547) encomendado pelo próprio Júlio II em honra ao *Laocoonte*, por exemplo, o poeta celebra a ressurreição do grupo escultórico, o qual retorna da escuridão para contemplar, uma vez mais, as muralhas de uma Roma renascida:

> "*Ecce, alto terrae e cumulo ingentisque ruinae*
> *visceribus iterum reducem longinqua reduxit*
> *Laocoonta dies, aulis regalibus olim*
> *qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates.*
> *Divinae simulacrum artis nec docta vetustas*
> *nobilius spectabat opus; nunc celsa revisit*
> *exemptum tenebris redivivae moenia Romae.*"[7]

Sadoleto segue descrevendo o movimento das três figuras e os nós das serpentes, sempre louvando a perícia dos artistas. Mais adiante, a imagem da Roma renascida e da nova luz que banha as esculturas reaparece:

---

5 A cidade de Toledo, que sedia o trono espanhol em parte do século XVI, foi assim invocada, pela primeira vez, por Tirso de Molina em *Los cigarrales de Toledo*.

6 O próprio Vasari refere-se à Fointanebleau de Francisco I como "quase uma nova Roma". Cfr. BENSOUSSAN, Nicole, *Casting a second Rome: Primaticcio's bronze copies and the Fontainebleau project*. Dissertação doutoral: Yale, 2009.

7 *Jacobi Sadoleti, cardinalis et episcopi, carpentoractensis viri disertissimi Opera quae exstant omnia*. Veronae, ex typographia Ioannis Alberti Tumermani, 1738, v.3, p.145-46. O poema é transcrito por Lessing no sexto capítulo de seu *Laocoonte*. Margarete Bieber, em *Laocoon. The Influence of the Group since its Rediscovery* (Detroit: Wayne State University Press, 1967, pp. 13-15), fornece a tradução inglesa do poema por H. S. Wilkinson (aqui somente os versos citados são transcritos):
"From heaped-up mound of earth and from the heart
Of mighty ruins, lo! long time once more
Has brouhgt Laocoon home, who stood of old
In princely palaces and graced thy halls,
Imperial Titus. Wrought by skill divine
(Even learned ancients saw no nobler work),
The statue now from darkness saved returns
To see the stronghold of Rome's second life."

"*Vos rigidum lapidem vivis animare figuris*
*eximii et vivos spiranti in marmore sensus*
*inserere: aspicimus motumque iramque doloremque,*
*et paene audimus gemitus. Vos extulit olim*
*clara Rhodos, vestrae jacuerunt artis honores*
*tempore ab immenso, quos rursum in luce secunda*
*Roma videt celebratque frequens, operisque vetusti*
*gratia parta recens*. -"[8]

O *Laocoonte*, símbolo por sua vez da renovação de Tróia na antiga Roma, volta a simbolizar o renascimento de Roma sob Júlio II, o papa cujo nome alude ao do grande César.[9]

Uma ideia semelhante surge no projeto iconográfico da assim chamada *stanza dell'incendio*, pintada por Rafael e seus colaboradores sob o pontificado do sucessor de Júlio II, Leão X. Em *Incêndio no Burgo*, o herói troiano Enéias - mítico fundador de Roma - aparece, com sua esposa e filho, carregando ao ombro o pai. A inserção do grupo em uma representação do incêndio que consumiu o bairro romano de Burgo em 847 alude, claramente, a uma sucessão de renovações: Tróia renova-se na Roma imperial; esta renova-se graças à intervenção milagrosa de Leão IV - que aparece ao fundo, na *loggia* da antiga São Pedro - e, finalmente, na contemporaneidade, com Leão X, que, no afresco, empresta suas feições a seu antecessor Leão IV. Estabelece-se, portanto, uma relação ao mesmo tempo de ruptura e continuidade entre a antiga e a nova Roma, segundo a qual a "cidade eterna", nascida das ruínas de Tróia, é compreendida como o epicentro de sucessivas renovações - urbanísticas, ideológicas, políticas, espirituais - causadas por um fogo que destrói, mas também gera.

8 "It is yours with living shapes to quicken stone,
to give marble feeling till it breathes.
We gaze upon the passion anger, pain,
We all but hear the groans, so great your skill,
You famous Rhodes of old extolled. Long time
The graces of your art lay low; again
Rome sees them in a new day's kindly light,
She honours them with many a looker on,
And on the ancient work new charms are shed."
(Tradução de Wilkinson; cfr. nota de rodapé anterior).

9 Para a ideia segundo a qual a morte de Laocoonte simboliza a renovação de Tróia em Roma cfr. ANDREAE, Bernard, *Laokoon und die Grünging Roms*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1988.



Legenda: **Incêndio no Burgo. Rafael e colaboradores (Giulio Romano?). Ca. 1514. Vaticano, Palácios Pontifícios, stanza dell'incendio.**

A metáfora da *renovatio Romae*, profundamente conectada à da *renovatio imperii*, torna-se, portanto, central em muitos discursos e programas iconográficos da primeira época moderna; ela carrega em si a imagem - como colocado por Anthony Pagden - do império como objeto de sucessivas renovações no tempo.[10] Essa imagem assume um valor identitário na história do imperialismo moderno. Impérios modernos - e pré-modernos -, em distintos momentos, buscam legitimidade em sua origem romana; ressuscitar Roma, encarnando-a, é a missão para a qual estão predestinados.

Já em 1494 Carlos VIII da França, por exemplo, é retratado em sua corte como *missus a Deo* após destronar Alfonso II de Nápoles; mais tarde, Carlos V, imperador do Sacro Império, seria representado na literatura como o restaurador de Astraea, a deusa da Justiça, aos seus

10 "The image of the empire as the object of successive 'renovations' over time became (...) central to the ideological forms which the later European empires were to give to their distinct projects and political identities". In PAGDEN, Anthony, *Lords of all the World*. New Haven: Yale University Press, 1995, p. 27. Ver também SCHULTZ, Kirsten, *Tropical Versailles: Empire, Monarchy, and the Portuguese Royal Court in Rio de Janeiro, 1808-1821*. Londres/Nova York: Routledge: 2001, p. 16.

domínios, os quais, graças à descoberta "providencial" do Novo Mundo, eram mais vastos do que os do antigo império romano.[11]

Durante os pontificados de Júlio II e Leão X, diversos humanistas celebraram o renascimento de uma Roma elevada ao cristianismo - pense-se, por exemplo, na *oratio* de Blosio Palladio em honra a Leão X, a qual enfatiza o tema do império cristão.[12] Nas duas embaixadas de obediência enviadas por Portugal ao papa - a de Diogo de Sousa, em 1505, e Tristão da cunha, em 1514 - são pronunciados discursos que reforçam a ideia segundo a qual, graças às conquistas de territórios e almas propiciadas pelas navegações, vivia-se uma segunda era de ouro marcada pela propagação da fé cristã em todo o globo.[13]

O mais potente e enfático discurso nesse sentido, porém, é o do humanista e prior agostiniano Egidio da Viterbo, que, em uma *oratio* proferida na basílica de São Pedro em 1507, celebra hiperbolicamente as empresas portuguesas: as façanhas dos navegantes, propiciadas pelo rei Dom Manuel, permitiram que a Igreja romana tomasse posse de regiões desconhecidas pelos antigos romanos, expandindo o "império" cristão. A fé cristã, portanto, era ainda mais poderosa do que o poder militar dos romanos. As navegações portuguesas são compreendidas por Egidio como a realização de profecias anunciadas nas escrituras, as quais anunciaram o plano divino de expandir mundialmente o império cristão. Em uma carta escrita posteriormente ao papa, o humanista afirma que Júlio César governava apenas metade do mundo; graças à descoberta e assimilação do novo mundo, porém, o papa Júlio possui um império que abraça toda a humanidade. Em solo lusitano, reverbera igualmente a ideia segundo a qual Dom Manuel - chamado "David Lusitanus" por Egidio - porta o nome predestinado do messias Emmanuel de que falava a profecia de Isaías: "Portanto o Senhor mesmo vos dará um sinal: eis que uma virgem conceberá, e dará à luz um filho, e será o seu nome Emanuel."[14] João de Barros, em seu *Panegírico da Infante D. Maria*,[15] afirma: "Parece [...] ser cumprida a profecia do Salmo que diz que os estrangeiros e Tiro e o povo dos Etíopes conheceriam a Deus. / E pode-se dizer que seu nome lhe foi posto por divino mistério [...] E o

11 Esses exemplos são dados por Charles STINGER em *The Renaissance in Rome* (Bloomington: Indiana University Press, 1998 (primeira edição: 1985)), p. 240. Carlos V é referido como o restaurador de Astraea, entre outros, por Ariosto em *Orlando Furioso*. O mito de Astraea é particularmente importante na Espanha; cfr. DE ARMAS, Frederick, *The Return of Astraea. An Astral-Imperial Myth in Calderón*. Kentucky: Kentucky University Press, 1986.

12 Cfr. Stinger, *op.cit.*, p. 245.

13 Cfr. DESWARTE, Sylvie, "Un nouvel Age d'Or. La gloire Portugais à Rome sous Jules II et Léon X." *Atas do congresso internacional Humanismo Português na Época dos Descobrimentos*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1993, pp. 125-152.

14 *Is* 7, 14.

15 Citado por Deswarte, *op. cit.*, p. 137.

Messias, prometido na lei, já tinha seu nome escrito nos livros de Isaías, que disse: "Manuel se chamará", que em nossa língua quer dizer: 'Deus é conosco'."

Anos antes, em 1490, Angelo Poliziano, o grande humanista florentino, escrevera a Dom João II afirmando que, graças aos seus "sublimes méritos", era possível viver então de modo mais livre do que na grande Antiguidade. O monarca, escreve Poliziano, abriu o oceano nunca antes navegado, indo além dos limites de Hércules e levando a luz a "novos países, um novo mar, novos mundos, novas estrelas".[16] A ideia segundo a qual Portugal não igualava, mas mesmo superava Roma, aparece, com muita frequência, nas próprias fontes portuguesas desde o século XV.

Diogo Gomes, em ca. 1460, escreve que, embora Ptolomeu tenha acreditado que o extremo norte e os trópicos são inabitáveis, ele pôde testemunhar o contrário, pois com seus próprios olhos viu que "a região do equador é habitada por negros em uma tal quantidade de tribos, que parece incrível... Digo isso com certeza, pois vi grande parte do mundo (*vidi magnam partem mundi*)".[17] Em 1506, similarmente, Duarte Pacheco Pereira - que se refere a Dom Manuel como "nosso César" - escreve, em seu *Esmeraldo de situ orbis*, que os portugueses descobriram que os mares sob o equador são seguros, contrariamente ao que acreditavam os antigos.[18]

A crença na superioridade da experiência, de fato, levou ao que o historiador da ciência holandês R. Hooykaas entendeu como um conflito entre a proclamação humanista da superioridade absoluta dos antigos e os resultados da navegação moderna. As viagens dos portugueses forneceram provas incontestáveis de que os antigos não eram infalíveis, e, de fato, muitos dos seus erros foram descobertos. Garcia d'Orta (1504-1570), o grande naturalista, indicou repetidamente os equívocos de Galeno e Dioscórides para concluir que "se sabe mais em um dia agora pelos portugueses do que se sabia em cem anos pelos romanos."[19] João de Barros, similarmente, escreve, em 1531, que se Ptolomeu, Estrabão, Plínio ou Solinus retornassem, sentir-se-iam envergonhados de seus erros.[20]

---

16 "Etenim quid tu aliud, rex nobis quam alias terras, mare aliud, alios mundos, aliaque postremo sydera non magis invenisti, quam ab aeternis tenebris, et a veterim dixerim chao, rursus in hanc publicam lucem protulisti?" Em *Epistolarum libri XII, ac Miscellaneorum Centuria*. Lugduni (Lyon): Sebastian Gryphius, 1539, p. 304.

17 Diogo Gomes, *De prima inventione Guineae*. fol. 273 vs; in BENSAUDE, Joaquim, *O Manuscrito "Valentim Fernandes"*. Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1940, p. 191.

18 *Esmeraldo de situ orbis*, 1. II, cap. 11; cfr também livro I, cap. 26, e livro IV, cap. 1.

19 *Colóquios*, p. 227; citado por HOOYKAAS, Reijer, "Humanism and the Voyages of Discovery in 16th Century Portuguese Science and Letters", in *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wettenschappen*, v. 42, n. 4, 1979, p. 103.

20 *Ropica Pnefma*, ed. Azevedo (Porto, 1869), pp. 79-80. Hooykaas, *op. cit.*, oferece muitos outros exemplos.

A redistribuição de forças mencionada ao início desse texto - do Mediterrâneo ao Atlântico - fez com que, ao menos para parte dos europeus, a capital do novo império cristão não fosse mais Roma, e sim a Península Ibérica. Em Portugal, monarcas e humanistas parecem ter insistido em uma genealogia messiânica de raiz mais hebraica do que latina: Dom Manuel, mais do que o novo César, é o novo David, o novo Emmanuel. Em um dos maiores projetos arquitetônicos de época manuelina, o mosteiro dos Jerônimos, não se encontra referências ao passado clássico - excetuando, talvez, os bustos dos assim chamados "quatro navegantes", na parede sul do claustro. Mais do que uma Roma renovada, o complexo - situado diante da praia e porto de onde partiam as caravelas portuguesas - pretende constituir-se como uma nova Belém. O mosteiro foi fundado no dia dos reis magos; colocou-se a primeira pedra em 6 de janeiro de 1501 ou 1502. Os reis magos, naturalmente, aludem à união de todos os povos do mundo graças ao nascimento de Cristo. A Virgem dos Reis, esculpida no portal sul do mosteiro, centraliza, como demonstrou Paulo Pereira, o sentido providencial e messiânico de todo o programa.[21]

[21] Para uma análise detalhada da iconografia do mosteiro cfr. PEREIRA, Paulo, *Mosteiro dos Jerónimos*. Lisboa: Publicações Scala, 2002.



Legenda: **Portal sul do Mosteiro dos Jerônimos, tendo a Virgem dos Reis ao centro. Desenho final de João de Castilho segundo o projeto original de Diogo de Boitaca. 1516-1517. Belém, Lisboa.**

Contrariamente a outros impérios - e mesmo outras entidades políticas que, sem jamais vir a sê-lo, nutriam ambições imperiais - Portugal não buscou construir uma imagem de si mesmo enquanto "segunda Roma", ou "Roma renovada". Apesar de um Francisco de Holanda, por exemplo, que pregava o "modo de Itália" como o novo paradigma das artes lusitanas, ou um António Ferreira, que, embora mais moderado que Holanda, manifestava seu apreço pelo "claro lume da Toscana", foi preciso esperar até os anos 1560, ao menos, para que uma orientação mais decididamente italianizante fosse perceptível nas artes. Em conexão com

o enaltecimento das próprias raízes lusitanas, discursos humanistas portugueses do século XVI não raro exprimiam o que Reijer Hooykaas definiu como um conflito de lealdades entre a reverência pelo passado romano e o orgulho pelas navegações portuguesas, as quais puderam demonstrar que os antigos, muitas vezes, se equivocaram. Nesse sentido, cabe indicar brevemente a existência de uma recente corrente da historiografia da ciência que ressalta as descobertas atlânticas como o elemento desencadeador da moderna prática epistemológica da observação empírica.[22] A ênfase na experiência recorre nos escritos de humanistas como João de Castro, Pedro Nunes e Garcia d'Orta - entre outros. Nesses escritos, a ideia de experiência substitui a autoridade dos clássicos enquanto critério de verdade; a fonte principal de conhecimento, para esses pensadores, é, acima de tudo, a experiência empírica. A partir da segunda metade do Quinhentos e, sobretudo, no Seiscentos, como nota Anthony Grafton, "O que tradicionalmente se reverenciava como Antiguidade, a era do perfeito conhecimento no princípio de uma história de degeneração, era, na verdade, a infância da humanidade, quando os grandes filósofos sabiam muito menos do que homens e mulheres comuns (...) A idade de um sistema de pensamento tornou-se um sinal não de autoridade, mas de obsolescência (...)."[23]

Essa transformação mental, sem dúvida, contribuiu para o desapego da ideia de Roma como um renovável *umbilicus mundi*; o centro de forças do mundo, para muitos portugueses que viveram durante o século XVI - assim como, certamente, para europeus de outras regiões - não estava mais no Mediterrâneo, mas sim no Atlântico, cujo principal porto de partida Dom Manuel esperava transformar não em uma nova Roma, mas uma nova Belém.

22 A esse respeito cfr. ALMEIDA, Onésimo, "Experiência a madre das cousas - experience, the mother of things - on the 'revolution of experience' in 16th century Portuguese maritime discoveries and its foundational role in the emergence of the scientific worldview", in Maria Berbara and Karl Enenkel (orgs.), *Portuguese Humanism and the Republic of Letters*. Leiden: Brill, 2011, pp. 381-400. Almeida cita, entre outros, os livros de Antonio Barrera-Osorio e Jorge Cañizares-Esguerra (respectivamente *Experiencing Nature. The Spanish American Empire and the Early Scientific Revolution, Nature, Empire, and Nation. Explorations of the History of Science in the Iberian World*, ambos de 2006) além do próprio Hooykaas. Para o mesmo embate entre conhecimento antigo e autoridade dos antigos na segunda metade do século XVI e XVII, cfr. GRAFTON, Anthony, *New Worlds, Ancient Texts. The Power of Tradition and the Shock of Discovery*. Cambridge/Massachusetts/Londres: Harvard University Press, 1992.

23 Grafton, *op. cit.*, pp. 4-5.

# Francisco de Holanda e a imitação da *Antiguidade*

# Francisco de Holanda e l'imitazione dell'*Antichità*

**Cristiane Maria Rebello Nascimento**[*]
Universidade Federal de São Paulo

***Resumo***

O tratado *Da Pintura Antiga*, de Francisco de Holanda, partilha com os escritos humanistas do século XV uma relação encomiástica e prescritiva com antiguidade, considerada tanto exemplo das excelências do passado, quanto relíquias antigas a serem imitada 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 portoguese 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 diretamente dalla loro imitazione. Quindi l'imitazione dell'antichità come la consiglia Holanda non limita il pittore a riprodurre predestremente le opere antiche, ma lo spinge ad emulare gli antichi sia nell'eccelenza dell'arte, sia nella gloria e fama raggiunta dagli artisti.

**Parole chiave:** Imitazione; Antichità; Trattati d'arte.

● **Enviado em: 11/05/2015**
● **Aprovado em: 25/07/2015**

[*] Docente do curso de filosofia da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Possui graduação em História pela Universidade Estadual de Campinas (1990), mestrado em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (1994), doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2002), e pós-doutorado na área de história da arte, na Universidade "La Sapienza", em Roma (2004-2005). Atua na área de Artes, com ênfase em filosofia e crítica de arte, trabalhando principalmente com os temas relativos a arte italiana dos séculos XVI e XVII e a tratadística de arte deste período.

Quintiliano afirma que, embora o propósito dos estudos iniciais em todas as disciplinas seja assemelhar-se ao que é excelente, a imitação por si mesma não é suficiente para isso, uma vez que o engenho preguiçoso contenta-se com as invenções alheias e não produz nada novo[1]. Assim, o orador que se desse por contente em imitar os modelos, mesmo aqueles excelentes, condenaria as artes a permanecerem tais como inventadas, pois aquilo que é semelhante ao modelo imitado é, necessariamente, inferior a ele, assim como a sombra é inferior à substância. As qualidades do orador – engenho, invenção, força, facilidade, e todas as outras qualidades além daquelas artísticas, diz Quintiliano, vão além da imitação. A imitação, portanto, deve incitar o orador a disputar com os seus modelos.

A exemplo de Quintiliano, Francisco de Holanda prescreve ao pintor que

> o engenho excelente e raro, não deve contrafazer ou emitar nenhum outro mestre; senão emitar se antes a si mesmo e fazer por dar elle aos outros antes novo modo e nova maneira que emitar e do que possam aprender. E licença lhe daria de exercitar a fantesia no que lhe ella aconselhasse e desejasse fazer, e isto não muito tempo, e assi o fará todo engenho que se não poder conter de não arrebentar em stouro e flamas como uma rota bombarda.[2]

Esta recomendação abre os capítulos que Holanda dedica aos "mestres" que pintor deve imitar, a fim de exercitar a mão e o juízo nas boas regras da arte: a natureza e a antiguidade. Primeiramente, o pintor deve imitar a natureza, com a qual ele aprenderá a retratar com similitude e verossimilhança, disciplinando a própria fantasia e não se deixando levar pelo juízo dos ignorantes que não conhecem a excelência da arte. Nisto, diz Holanda, Michelangelo "foi constantissimo, que nunca se deixou anichelar dos comuns e fracos entendimentos dos imperitos, se não erão comformes á sua primeira idea e ao proprio natural"[3].

O segundo mestre que o pintor deve imitar é a " mui discreta e mui fremosa magnanina Antiguidade, a qual de louvar nunca serei satisfeito". Com ela, diz Holanda, "o pintor se aconselhará em todas as suas coisas; esta emitará em mui antiguas novidades, e

1 QUINTILIANO. *Institutio Oratoria*, Harvard, Loeb, 1998, X, II, 4: Ante omnia igitur imitatio per se ipsa non sifficit, vel quia pigri est ingenii contentum esse iis, quae sint ab aliis inventa. Quid enim futurum erat temporibus illis, quae sine exemplo fuerunt, si homines nihil, nisi quod iam cognovissent, faciendum sibi aut cogitandum putassent? Nempe nihil fuisset inventum; X, II, 8-9: Ac si omnia percenseas, nulla mansit ars, qualis inventa est, nec intra initium stetit, nisi forte nostra potissimum tempora damnamus huius infelicitatis, ut nunc demum nihil crescat. Nihil autem crescit sola imitatione; X, II, 11: Adde quod, quidquid alteri simile est, necesse est minus sit eo, quod imitatur, ut umbra corpore et imago facie et actus histrionum veris adfectibus; X, II, 12: Adde quod, ea, quae in oratore maxima sunt, imitabilia non sunt, ingenium, inventium, vis, facilitas et quidquid artte non traditur.

2 HOLANDA, Francisco. *Da Pintura Antiga*, introdução, organização e notas de Angel González Garcia, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, cap. IX, p. 72.

3 Idem. Ibidem, cap. IX, p. 73.

galanterias, já nunca vistas nem emaginadas, nem feitas senão então". Dela o pintor aprenderá os preceitos da pintura antiga, invenção, decoro e proporção, mas, para isso, deve peregrinar até Roma e frequentar demoradamente suas relíquias, como fez o próprio Holanda, na condição de bolseiro de D. João III:

> d'ali aprenda a grandeza e severidade da invenção; d'ali a symetria e prudentissima proporção de cada parte e membro de suas obras a proporção; d'ali a perfeição e decoro dando a cada cousa o que é seu. D'ali aprenda a repartir e eleger e fugir de mostrar tudo confusamente. D'ali aprenda a fazer pouco e muito bem, e quando cumprir fazer muito e muito compartidamente, o fugir do feo e sem graça, o buscar sempre gentileza e magestade, e a grande advertencia e perfeição nos môres descuidos por que os outros passam levemente, escolhendo sempre o mais pouco, e o melhor, entre o melhor, e o despejado e os spaços, fora dos entricamentos da confusão e do mao eleger. Ali achará elle a musica e concordança e conformidade, a graça e o despejo (que é grão primor n'esta arte) e assi mesmo as licenças e os erros feitos tão acertadamente, como costumarão os discretos antigos, gregos e despois romãos. Esta pintura a que chamo *antigua*, se acha sómente nos edefícios e statuas e pilos das obras da grande Roma, ou onde quer que houver outras taes como aquellas, e sómente chegará a ser excelente o pintor que "peregrinar d'aqui a Roma e por muitos dias e estudo não frequentar suas antigas e maravilhosas reliquias".[4]

Holanda retoma a questão no primeiro dos *Diálogos em Roma*, que compõe o segundo livro do tratado da *Da Pintura Antiga*. Agora, porém, será o próprio Michelangelo a confirmar o juízo de Holanda acerca da diferença entre a excelência e a elegância da pintura antiga e a falta de arte da pintura velha, ainda praticada no reino de Portugal.

Respondendo à dúvida levantada por Lattanzio Tolomei a propósito da diferença entre a maneira flamenga e a italiana de pintar, Michelangelo diz que a primeira é feita "sem razão nem arte, sem symetria nem proporção, sem advertencia do escolher nem despejo, e finalmente sem nenhuma sustancia de nervos", agradando apenas aos devotos, enquanto a segunda, que é a grega antiga, disputa com as obras divinas, podendo ser chamada "quasi verdadeira pintura" (...) "porque a boa pintura não é outra cousa senão um terlado [imitação] das perfeições de Deos e uma lembrança de seu pintar, finalmente uma musica e uma melodia que sómente o inteleito póde sentir, a grande deficuldade".

Essa é a razão, afirma Michelangelo, de haver tantos excelentes pintores na Itália e de o traço de um aprendiz nascido aí ter mais substância que o de um grande mestre que não seja italiano, ainda que fosse Durer[5]. Holanda acrescenta que os engenhos nascidos na Itália "já

[4] HOLANDA, Francisco. *Da Pintura Antiga*, cap. X, pp. 75-78.
[5] HOLANDA. *Da Pintura* Antiga, Primeiro Diálogo, p. 237.

trazem de seu proprio, quando nascem, trabalho, gosto e amor áquillo que lhes pede seu o genio" e, ainda que fossem rudes e grosseiros, trazem "já do costume os olhos tão cheios da notícia e vista de muitas cousas antigas nomeadas, que não podeis deixar de vos chegar a imitar d'ellas"[6]. Por que querem alcançar a excelência que aprenderam com a antiguidade, os artistas italianos não se contentam em ser medianos, mas querem ser "monstro de perfeição", "águias", "sobrepujadores dos outros todos e como penetradores das nuvens e da luz do sol". Holanda alude aqui ao condutor da biga do *Fedro*, de Platão, que luta para se elevar até a última esfera celeste a fim de contemplar a verdade; da mesma maneira, o pintor só alcançará a excelência se contemplar a pintura antiga, que Holanda reiteradamente chama de divina. Esse é o caso de Michelangelo, a quem não apenas Holanda, mas também Pietro Aretino e Giorgio Vasari, atribuem o epíteto de "divino".

O emprego de metáforas neoplatônicas é um topos comum humanista no louvor à excelência da arte e está associada à evocação do antiquíssimo ao antiquíssimo parentesco estabelecidos entre as artes da imitação, ou seja, entre a pintura e a poesia. Numa das passagens mais neoplatônicas do tratado, o capítulo XII, intitulado *Porque se celebra a pintura Antigua e que cousa é*, Holanda, louvando a força divina da pintura antiga, cita o trecho do *Asclépio*, no qual Hermes Trimegisto compara a obra do pintor à do demiurgo, e a pintura dos homens à pintura divina de Deus: "Assim tinhão os antigos por divina força e divina emitação a do homem, pois pintava à semelhança de Deos Eterno, e como elles virão sendo homens suas obras adoradas d'outros homens determinarão de competir com as obras divinas e naturaes"[7]. Elogio similar pode ser encontrado no início do *Imagines*, de Filóstrato, obra que se compõem de uma série de descrições de caracteres. Refutando o desprezo que alguns têm pela pintura, por considerá-la inferior à imitação poética, Filóstrato narra duas versões da origem da pintura, que ele diz ser a forma de imitação mais antiga e mais próxima da natureza. A primeira versão, mais engenhosa e poética, atribui a invenção da pintura aos deuses; a outra, atribui sua invenção aos homens sábios, chamando-a ora pintura, ora plástica[8]. Filóstrato defende a pintura dizendo que aqueles que a desprezam são também injustos com a poesia, pois ambas as artes contribuem para o conhecimento dos feitos e das feições dos heróis, e se negam a louvar a simetria e a proporção, através das quais a arte participa da razão[9].

6 Idem. Ibidem, Primeiro diálogo, p. 238.
7 Idem. Ibidem, cap. XII, p. 82.
8 PHILOSTRATUS. *Imagines*, Harvard, Loeb, 1931, I, 294 K., p.3.
9 HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, cap. XII, p. 82.

Como ocorre na poesia, força divina que Holanda atribui à pintura advém precisamente da imitação verossímil da natureza produzida pela imaginação do pintor:

> A pintura diria eu que era uma declaração do pensamento em obra vesivil e contemplativa e segunda natureza. É emitação de Deus e da natureza prontissima. É mostra do que passou, e do que inda será. É imaginação grande que nos põe ante os olhos aquilo que se cuidou tão secretamente da idea, mostrando o que inda não viu, nem foi porventura, o qual é mais. É também ornamento e ajuda das obras divinas e naturaes, dando o arvor do homem que as raízes traz do ceo maravilhoso fruto da pintura. É esta arte copioso tisouro de infinitas imagens e feguras elegantes, o qual não se poderá nunca acabar nem diminiur. É honor das artes, e huma mostra do interior homem, semelhante à delicadeza da alma e não á do corpo. É proporção das formas perfeitas e imperfeitas e spelho em que reverbera e se vê a obra do mundo. É história de todo o tempo. É mantimento e pasto do entendimento e recreição do grão cuidado. É fingimento e arazoado. (...) E é finalmente a pintura fazer e criar de novo numa tavoa limpa e lisa, ou num papel cego e inobre, criar e fazer de novo quaesquer obras divinas ou natuares, com tão perfeita emitação que paresça naquele lugar star tudo aquillo que não stá.[10]

Nesta enumeração de definições aparentemente díspares, Holanda afirma ser a pintura não imitação pedestre da natureza, mas a eleição do melhor dela, a exemplo do que ensinam as relíquias antigas. Holanda toma da retórica ciceroniana o primeiro preceito da pintura, a invenção, ou *idea*, na qual o orador elege os argumentos de seu discurso e decide que ordem, ou disposição, terão na oração. Este preceito é a prova de que a pintura é uma arte nobre, intelectual, porque deve primeiramente produzir a invenção mental do que será executado no esboço, depois no desenho, e finalmente na obra pintada. Embora a invenção seja a parte mais importante desta arte, o pintor só será digno de glória quando a idea estiver plenamente realizada na obra pictórica:

> Quando o vigilante pintor quer dar algum prencipio a alguma empresa grande, primeira na sua imaginação fará uma idea e ha de conceber na vontade que envenção tenha tal obra. Assentará e determinará na sua fantesia com grande cuidado e advertencia a fermosura ou hystoria que determina fazer; e depois d'elle n'esta meditação ter longamente imaginado, e engeitado muitas cousas, e escolher do bom o mais fermoso e puro, quando já o tiver consultado mui bem comsigo, ainda que com nenhuma outra cousa tenha trabalhado senão com o sprito, sem ter posto outra alguma parte mão na obra, pode-lhe parecer que tem já feito a môr parte d'ella. E pode ja star contente e quasi descansado pois tem assegurado aquillo que desejava e tinha por incerto, e o tem como alvo a que endereçar sempre a mão goardado no mais secreto e encerrado lugar que temos. Como n'este ponto elle se tever, porá velocissima execução a sua idea e conceito, antes que alguma perturbação se lhe perca e deminua; e se ser podesse pôr-se com o stylo na mão e faze-la com os olhos tapados, melhor

[10] HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, cap. II, pp. 27-29.

> seria, por não perder aquele divino furor e imagem que na fantesia leva (...) Mas quando elle tever igoalado a bondade de sua fantesia e imaginação com a de suas mãos, então lhe devem pôr uma capella de loureiro na cabeça em sinal de vencimento e glória.[11]

Holanda dedica uma parte significativa de seu tratado a narrar a história dos sucessos alcançados pela pintura na antiguidade, sua decadência, e renascimento em tempos modernos. Esta narrativa é composta basicamente de anedotas de artistas antigos, recolhidas do livro 35 da *Naturalis Historiae*, de Plínio, o velho. A precisão histórica não conta nela, seu gênero é o do encômio e enquanto tal, tem como fim a exortação da emulação dos exemplos excelentes, como pode-se observar similares feitas por Lorenzo Ghiberti[12] e por Leon Battista Alberti.

No prólogo do tratado, Holanda exorta o rei de Portugal, Dom João III, e os artífices portugueses a imitarem os costumes dos antigos na estima, nas altas pagas[13] e no exercício da pintura:

> A muitas cousas dinas de grande louvor costumamos ás vezes, Muito alto e Augusto Rei e Senhor, a não dar o seu inteiro merecimento e lugar, por não serem conhecidas perfeitamente, isto ou por culpa nossa propria, ou dos mestres dellas, os quaes por se não contentarem com o que lhes basta dellas para se manterem, ou por mais não poderem alcançar de seu primor, não se matão grandemente por serem exalçadores dellas. Assi que a muitas cousas, dinas de grande louvor e honra costumamos não dar seu inteiro merecimento e lugar, por não serem conhecidas. A muitas digo, Senhor, como acontece á pintura, arte polo passado stimada de grandes Reyes e muito magnanimos homens, tanto que nenhuma outra cousa tinhão por maior admiração, nem milagre, e recebida dos Gregos no primeiro lugar das artes liberaes. A qual, ainda que da luz de Vossa Alteza e da clemencia e favor de seus gloriosos irmãos e dos passados Reis de Portugal, é inda n'estes reinos desejada; todavia não está em seu perfeito valor e credito, por culpa de quem o melhor não entende (...) Mas porque saiba Vossa Alteza quão bem empregado todo este favor é nesta Arte, e quanto mais lhe merece o preço e louvor em que os emperadores e grandes reyes dos antigos a teverão, desejo de lhe mostrar pera que senão desdenhe de emital os: pois que elles não sómente honrarão muito esta arte, mas ainda por suas mãos a exercitarão, e forão mestres della.

---

11 HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, cap. XIV, p. 92-94.

12 Lorenzo Ghiberti é o primeiro autor a recontar a breve história da arte narrada por Plínio, o velho nos livros 34, 35 e 36, da *Naturalis Historiae*. Cf. GHIBERTI, Lorenzo. "Primeiro Comentário", org. apresentação e notas de Luiz Armando Bagolin, In *Cadernos de Tradução*, n.6, Departamento de Filosofia da Usp, São Paulo, 2000.

13 HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, Quarto Diálogo, pp. 334-335: *Zeusi Eracleote*, pintor egregio, ajuntou muita riqueza pola pintura, e por pompa d'aquella em Olimpia com letras d'ouro pôs o seu nome; e depois começou a das de graça as suas obras, porque julgava que eram de tanta valia que se não podessem comprar com conveniente preço. Assi que deu Alcmena, pintada, aos Agrigentinos e a fegura d'um satyro, chamado Pan entre os de Arcadia" (...) "*Parrasio Efesio* foi o que primeiro achou a symetria e proporção na pintura. Este pintou uma só fegura, a qual contentou a Tyberio Cesar; e como screve Decio Epulo, comprou-a por sessenta seistercios, para ter na sua camara".

> E fallando dos senhores Romãos poderei dizer que os Fabios de nobelissima genologia por amor da Pintura teverão sobrenome de Pintores, e o Principe de tal sobrenome que foi Fabio Pintor pintou o Templo da Saude no anno quadragintesimo, quinquagesimo depois de Roma fundada. [14]

Apenas quando for estimada e favorecida por aqueles que a entendem e podem promovê-la, diz Holanda, é que os artistas portugueses poderão alcançar o mesmo grau de excelência artística pela qual os pintores antigos, e os modernos italianos, alcançaram fama e glória. Fama é o que convém desejar e buscar o homem discreto, a exemplo dos antigos; nisto foi elogiado Giotto por Filippo Villani[15]; nisto Leon Battista Alberti recomenda que se empenhe o pintor[16], quando louva a nova excelência das artes alcançada por Brunelleschi, Donatello e Masaccio[17]. Contudo, enquanto Alberti encarece a nova excelência dos tempos e dos engenhos contrapondo-a à falta de exemplos antigos e modernos a serem imitados[18], localizando aí o ressurgimento das artes, Holanda vê a excelência alcançada por Michelangelo, que se equipara àquela antiga, como resultado da contínua imitação dos modelos antigos a partir de Giotto.

Holanda cumpre em sua narrativa as tópicas do encômio previstas nos exercícios retóricos dos autores da segunda sofística, conhecidos e praticados no século XVI[19]: narra a origem da pintura, especificando onde e quando nasceu; enumera seus inventores e principais praticantes na antiguidade; conta como, no passado, chegou a morrer, bem como quando e

---

14 HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, Prólogo, pp. 5-11.

15 VILLANI. *De origine civitatis Florentie, et de eiusdem famosis civibus*, Vatican Library, MS. Barb. Lat. 2610, fols. 71r-72r, pp. 70-72 in BAXANDALL, Michael. *Giotto and the Orators,* Oxford, Claredon Press, 1971, p. 147: Fuit etiam, ut virum decuit prudentissimum, fame potius quam lucris cupidus.

16 ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*, Campinas, Ed. Unicamp, 1989, II, 29, pp.100-101: 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.

17 HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, Prólogo, pp. 67-68: 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.

18 QUINTILIANO. X, II, 3: Sed hoc ipsum, quod tanto faciliorem nobis rationem rerum omnium facit quam fuit iis, qui nihil quod sequerentur habuerunt, nisi caute et cum iudicio apprehenditur, nocet".

19 *PROGYMNASMATA. Greek textbooks of prose composition and rhetoric*, tradução e notas George A. Kennedy, Society of Biblical Literature, Atlanta, 2003.

por obra de quais pintores ressuscitou até que, em seus dias, Michelangelo quase lhe devolveu a "prisca animosidade".

Tal perfeição, celebrizada pelos antigos escritores[20], fora alcançada já no tempo de Augusto[21], graças aos engenhos dos pintores antigos, os quais reconhecendo a força e a divindade que a pintura trazia de a sua origem, aplicaram-se a 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 esteveram 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 deus 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 sostentar que nem antes nem depois esteveram 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 Maria.[22]

O renascimento da excelência da pintura nos tempos modernos é ilustrada por Holanda no desejo do rei Francisco I de levar de Milão para França a Santa Ceia, pintada por Leonardo da Vinci[23]. 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. Todavia, "assi como esta grande sciencia no tempo

20 VASARI, Giorgio. *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton, 1991, Proemio agli Artefici del Disegno, p. 30: E perché questa opera venga del tutto perfetta, né s'abbia a cercare fuora cosa alcuna, ci ho aggiunto gran parte delle opere de'più celebrati artefici antichi, così greci come d'altre nazioni, la memoria de'quali da Plinio e d'altri scrittori è stata fino a' tempi nostri conservata, che senza la penna loro sarebbono come molte altre sepulte in sempiterna oblivione.

21 PLINIO, O VELHO. *Naturalis Historiae*, Harvard, Loeb, 1952, XXXV, 17-18: Iam enim absoluta erat pictura etiam in Italia, extant certe hodieque antiquiores urbe pictura Ardeae in aedibus sacris, quibus equidem nullas aeque miror, tam longo aevo durantes in orbitate tecti veluti recentes, similiter Lanuvi, ubi Atalante et Helena comminus pictae sunt nudae ab eodem artifice, utraque excellentissima forma, sed altera ut virgo, ne riunis quidem templi concussae. Gaius princeps tollere eas conatus est libidine accensus, si tectorii ntura permisisset. Durant et Caere antiquiores et ipsae, fatebiturque quisquis eas diligenter aestimaverit nullam artium celerius consummatam, cum lliacis temporibus non fuisse eam appareat.

22 HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, Quarto Dialogo, pp. 319-320.

23 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. Vita di Leonardo da Vinci, in *Le Vite*, p. 562: La noviltà di questa pittura, sì per il componimento, sì per essere finita con una incomparabile diligenzia, fece venir voglia al re di Francia, di condurla nel regno.

largo e famoso vive, assi no triste e streito morre", a falta de costume e estima em que caíram as artes e as 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"[24].

Interessante notar a divergência de opinião entre Holanda e seu contemporâneo, Giorgio Vasari, no que concerne ao lugar da Igreja na história da pintura. Holanda destaca, de acordo com as determinações do Concílio de Trento, que ela 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 mao rito dos gentios e da idolatria"[25]. Vasari, ao contrário, retoma o argumento de Lorenzo Ghiberti[26] quando faz do combate da Igreja à fé dos gentios a principal razão da destruição do que restava ainda da antiga dignidade desta arte[27]. O Concílio de Constantino,

---

24 HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, cap. V, pp. 35-39: 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. 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. Então certo se começarão de todo a perder as boas artes e disciplinas & a fugir diante dos rudos aspeitos, que as não entendião, porque quelles bestiaes barbaros com sua emportuna guerra e com sua triste fome, fezerão desaparecer toda a fremosura e tisouro da pintura e scultura que o velho mundo em muito tempo tinha apenas ajuntado, n'um lugar que era Roma, & posto que Theodorico (segundo o que diz Blondo) n'alguma maneira foi conservador d'aquella cidade; que é o que não sabe que quando Totila, rei dos godos, tinha n'ella cercado a Belisario, capitão de Justiniano, que a sunptuosissima sepultura e mauseolo do emperador Helio Adriano (a ossada da qual se agora chama o castello de Santo Angello) os soldados que a guardavão, de não ter já armas que tirar nem com que se defender, spedaçarão a manificiencia das imagens e nobres statuas de marmor que n'aquelle lugar erão, & os carros e cavallos famosissimos feitos com tanto tempo e despesa lançavão em pedaços sobre os godos. E pois isto fazião os proprios romãos constrangidos de necessidade, vede o que farião os emigos barbaros em tantas vezes, como destruirão e queimarão depois aquella cidade. A qual passando-lhes polo meyo um cupioso rio trazião de XV e XX legoas as suas agoas por conductos lavrados e arcos de obra eterna, & tendo aquella cidade quatrocentos mil vesinhos se afirma ser tanto o numero das imagens de marmor, metal e de ouro e de prata, quantos eram os homens vivos, donde se pode consirar quanta seria sua grandeza en tudo e no ornamento da pintura de que tanto se prezava. 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 streito morre.

25 HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, cap. VI, p. 45.

26 GHIBERTI, Lorenzo. *Second Commentary*, in GILBERTI, Creighton E. *Italian Art, 1400-1500. Sources and documents*, Illinois, Northwestern University Press, 1992, p. 76.

27 VASARI. *Proemio delle Vite*, pp. 103-104: 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

em Bizâncio, que para Holanda "determinou contra os gregos sobre o restituir e conservar das imagens nas igreijas", é para Vasari 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[28]. Por essa falta de arte, que está principalmente no desenho, mas também na luz e sombra e nas cores, Holanda define a maneira da pintura feita ainda em Portugal e em Flandres como *velha* ou *tudesca*, em oposição à pintura italiana, que em tudo se assemelha à excelência da *antiga*.

Graças às "reliquias da antiguidade e os muimentos [monumentos] amirabeis" que ficaram "por sinal e memoria sobre a terra"[29], a maneira antiga ressurge primeiramente "mui contrita e castigada" pelas mãos de Simone Martini e Giotto da Bondone. Holanda representa o progressivo ressurgimento da antiga excelência na pintura pela imagem cristã da ressurreição. Pordenone, que redescobre a pintura a óleo[30], Mantegna e outros,

---

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 minina occasione donde poteva nascere errore, non guastò solamente o gettò per terra tutte le statue maravigliose, e le scolture, pitture, musaici 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 abbatimento 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.

28 VASARI. *Proemio delle Vite*, pp. 104-109, passim: "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 manco 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".

29 HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, cap. V, p. 40.

30 Holanda atribui a invenção da pintura à óleo, cuja principal virtude é possibilitar uma mistura mais suave entre as cores, a uma antigüidade e remota e imprecisa, cf. HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, cap. XXXXIII, p. 201-202: Depois é o pintar a olio que é muito nobre e antigo, pintando sobre a tavoa com todas as mizclas das colores 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. *Introduzione alle tre arti del disegno*, cap. XXI, p. 81: "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

> Começarão a desamortalhar e desatar esta fremosa senhora; e vendo a gente e os homens que era uma donzela tão venerabil e graciosa começarão a haver piadade d'ella e a honrarla afirmando que dina era de honor; e para ser conhecida de qualquer principe cristão; e cuidavão que deziam muito, e deziam inda mui pouco. Finalmente nos tempos dos papas Alexandre, Julio, e Leão, primeiro Lionardo de Vince florentino, e Rafael de Orbino abrirão os fermosos olhos da pintura alimpando-lhe a terra que dentro tinhão; e ultimamente mestre Miguel Angiolo florentino, parece que deu spirito vital e a resituiu quasi em seu primeiro ver e prisca animosidade.[31]

Esta "prisca animosidade" que ressurge com Michelangelo refere-se à vivacidade e à eloquência que a imitação pictórica atingiu com os pintores da antiguidade, que à semelhança de Pigmalião[32] e do pintor Parrásio[33], executaram figuras que pareciam quase vivas e às quais faltava apenas a respiração e fala, e que enganaram com o fingimento de sua pintura os olhos treinados de outros artistas. Tanto mais vivas e naturais pareçam as figuras do pintor, tanto mais elas se aproximam das qualidades da poesia e da eloquência. O louvor deste efeito de vivacidade na arte é um topos constituído pelos escritores do século XIV, como mostrou Michael Baxandall. Petrarca dedica um soneto de seu *Canzoniere* ao elogio da vivacidade do retrato de Laura pintado por Simone Martini, onde compara o pintor a Pigmalião, porque

---

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 Rafaello 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.

31 HOLANDA. *Da Pintura Antiga,* cap. V, pp. 39-42.

32 OVÍDIO. *Metamorfoses*, vol. II, Lisboa, Vega, 2008, pp. 127-129: Esculpiu, então, talentosamente e com admirável arte, uma estátua de níveo marfim e emprestou-lhe uma beleza com que mulher alguma pode nascer. E enamorou-se da sua obra. O rosto é de autêntica donzela, que se poderia julgar que vive e, se o respeito se não constituísse em óbide, que quer mover-se, a tal ponto a arte se esconde na sua arte.

33 PLINIO, O VELHO. *Natutalis Historiae*, XXXV, 65-66: descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu, ut in scaenam aves advolarent, ipse detulisset linteum pictum ita veritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam atque intellecto errore concederet palmam ingenuo pudore, quoniam ipse volucres fefelisset, Parrhasius autem se artificem. Fertur et postea Zeuxis pinxisse puerum uvas ferentem, ad quas cum advolasssent aves, eaden ingeniutate processit iratus operi et dixit: 'uvas melius pinxi quam puerum, nam si et hoc consummassem, aves timere debuerant'.

assim como na estátua esculpida por este, em seu retrato faltava apenas a voz e o intelecto para que parecesse vivo[34]. No comentário à *Divina Commedia*, de Dante, Boccaccio diz que a beleza de Helena de Tróia impôs fadiga similar aos engenhos de Homero e do pintor Zeuxis, e que a pintura e a escultura, assim como a poesia, retratam o movimento anímico: "a alegria dos olhos, a suavidade do semblante, a afabilidade, o riso celeste, os variados movimentos da face, a decência das palavras, e a qualidade dos atos" [35]. E, no *Decameron*, Boccaccio elogia o

[34] BAXANDALL. *Giotto and the orators*, 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 Historiae*, de Plinio, o Velho, hoje depositado na BIBLIOTECA NATIONAL DE PARIS, MS. Lat 68o2, fol. 256v. Também PETRARCA. *Il Canzoniere*, Milano, Feltrinelli, 1992, sonetos LXXVII e LXXVIII, p.124 in BAXANDALL. *Giotto and the orators*, p. 40:

"Per mirar Policleto 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 più caro a me fan vile;
Pero che 'n vista ella si mostra umìle,
Promettendomi pace ne l'aspetto.
Ma poi ch'io vengo a ragionar co llei,
Benignamente assai par che m'ascolte,
Se risponder savesse a'detti miei.
Pigmalion, quanto lodar ti déi
De l'imagine tua, se mille volte
N'avesti quel ch'i'sol una vorrei!"

[35] BOCCACCIO. *Il Comento alla Divina Commedia*, ed. D. Guerri, Bari, 1918, II, p, 128-129, in BAXANDALL. *Giotto and the orators*, p. 37: Fu la bellezza di costei [Elena] tanto oltre ad ogni altra maravigliosa, che ella non solamente a discriversi con la penna faticò il divino ingegno d'Omero, ma ella ancora molti solenni dipintori e più intagliatori per maestero famossisimi 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 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 esemplo assai discreto: perciochè 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

engenho de Giotto por ter restaurado à pintura sua antiga glória, pintando a natureza com tanta similitude que aqueles que a olhavam para suas obras acreditavam ser verdadeiras[36]. Também Fillipo Villani louva Giotto por ter produzido figuras são agradáveis de se ver porque pareciam viver e respirar, sendo seus afetos demonstrados nos movimentos[37]. Uma vez que o pintor só pode imitar o vivo da natureza por meio dos movimentos, Holanda recomenda a ele que aprenda as ciências da anatomia, da fisiognomia, e estude a estatuária antiga.

Na sequencia narrativa tópica do declínio e ressurgimento da pintura narrada por Holanda, Giotto e Simone Martini são destituídos da perfeição atribuída a eles nos elogios dos autores do século XV. Holanda sequer faz acompanhar seus nomes do elogio do engenho excepcional e inclinação ao desenho manifestada quando ainda menino, como o faz Vasari em relação a Giotto[38]. O sucessivo imitar da antiga excelência da pintura reproporciona as qualidades destes pintores como distantes da antiga perfeição que a pintura vai alcançando, novamente, com Leonardo, Rafael e Michelangelo. Nota-se em Holanda um respeito quase religioso em relação a antiguidade, empregando a elas um vocabulário recorrente nos escritos

---

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 effiggiare 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 oficio della natura.

36 BOCCACCIO. *Il Decameron*, Milano, Riccardo Ricciardi, 1952,VI, 5, pp. 439-440: 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 dilettar 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 pi piú in lui risplendeva, quanto con maggior disidero da quegli che men sapevano di lui o da'suoi discepoli era cupidamente usurpato.

37 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.

38 VASARI. Vita di Giotto, in *Le Vite*, pp. 149-150: E quando fu all'età di dieci anni pervenuto, mostrando in tutti gli atti ancora fanciulleschi una vivacità e pronteza 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 maraviglioso, lo domandò se voleva andar a star seco.

antiquários e periegéticos do período, que louvam Roma como *Mirabilia Urbi*[39]. Mas, a despeito desta atitude reverencial, a antiguidade para Holanda não é apenas aquela encerrada em um passado mítico e longínquo, trata-se também de um *antigo novo*, ressuscitado pouco a pouco pelos engenhos modernos, através da contínua imitação dos modelos antigos.

Se a pintura foi desenterrada por Giotto e Simone Martini, apenas posteriormente, no tempo dos papas Alexandre VII, Júlio II e Leão X, os grandes 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"[40]. Holanda ilustra a nova perfeição da pintura na 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, a exemplo dos reis e imperadores antigos.

Leão X, aqui, é exemplo certo 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 aparência[41]. Michelangelo, por sua vez, toma o lugar de Giotto como o novo Apeles, ao qual Holanda explicitamente o compara na carta endereçada ao próprio artista[42].

---

39 A propósito do gênero da antiquária, da *periegese* e dos livros de Mirabilia Urbi, cf. MOMIGLIANO, Arnaldo. "Ancienty history and the Antiquarian", in *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, n. 13, Londres, 1950; CHIARLO, C. R. "Gli fragmenti dilla sancta antiquitate": studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna", in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, L'uso dei classici, org. Salvatore Settis, Torino, Einaudi, 1984, pp. 284-287; DE MARIA, Sandro e RAMBALDI, Simone. "*Vetera rerum exempla*. La cultura antiquaria fra Bologna e l'Europa nei secoli XV-XVII", in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, org. Sabine Frommel, Bologna, Bononia University Press, 2010, pp. 203-230; GALLO, Daniela. "Ulisse. Aldrovandi, "Le statue di Roma", e I marmi romani, in *Mefrim*, 104, 1992, 2, pp. 479-490.

40 HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, cap. V, pp. 42-43.

41 Idem. Ibidem, cap. VI, p. 49: "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'aquele lugar como erão antigoamente".

42 BAROCCHI, Paola e RISTORI, Renzo. *Il Carteggio di Michelangelo*, Firenze, S.P.E.S. Editore, 1983, vol. V, p. 9: Molto magnifico signore, il grande dono che Dio ci concede de la vita non è ragion che noi lo perdiano; ma da poi la rendergli per ciò inefabili gratie, è conveniente che noi lo recuperemo, con saper di quelli che honorevolmente vivono, como è Vostra Signoria. Et anchor che le continue fatichi e dissagi dil passato me hanno tolto ogni estudio e recordatione, non hanno pottuto torme tuta via la buona memoria de la Signoria Vostra e il domandar sempre novelle de la sanità e vita sua, che a me pur sonno sì chare come titti gli soi più chari amichi; e penso io che in tutte quegli cose che dal sommo Idio vengono a la Signoria Vostra, che ancor in quele me fa a me infinita gracia e gli sonno io obligato. Et per non perder questa amicitia ho voluto scriver questa, acciò che mi facia intendere a pieno come si ritrova adesso, in questi filici giorni de sua vech[i]eza, ove io penso che lui non si exercita in manco lodevole opere de buoni esempi de heroica vertù, che quele che fanno le sue mani de imortale lodi ne l'arte de la pittura. Et per il grande amore che io tengo a le cose rare, maxime a le de Vostra Signoria del tempo che io fui in Roma, gli prego che de sua mano mi faccia gratia di mandarme alcun desegno, in memoria de le opere sue, anchora che più non sia che qualque linia o profilo, come de l'antico Apelle, acciò che me sia un vero segno de la sanità de la Signoria Vostra etiandio una ferma recordati[o]ne di Vostra amicitia.

Assim como Apeles gozou da amizade de Alexandre o Grande[43], Michelangelo desfrutou da mesma honra junto aos pontífices, em particular com Júlio II[44], que em nome da perfeição da pintura souberam compreender seu caráter de pintor eminente ou "apartado"[45]:

> Que direi enfim do papa Clemente que foi um grande pontifice, 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.[46]

Entre os modelos antigos a serem imitados pela pintura estão não apenas as relíquias arquitetônicas e escultóricas espalhadas por Roma, mas também a poesia e a eloquência, cujo fim é o mesmo do da pintura: deleitar, mover e ensinar. A pintura agrada, pois é "copioso tisouro de infinitas imagens e feguras 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 Alberti[47], e narra, com brevidade, seus feitos nas deleitosas histórias[48], pois é "historia de todo o tempo"

43 PLINIO, O VELHO. *Naturalis Historiae*, 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.

44 CONDIVI, Ascanio. Vita di Michelangelo, in RECUPERO, Jacopo. *Michelangelo*, Roma, De luca Editore, 1964, 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.

45 Sobre a tópica da complacência dos pontífices com o temperamento difícil 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.

46 HOLANDA. *Da Pintura Antiga,* cap. VI, p. 49.

47 ALBERTI. *Da Pintura*, 1992, II, 25, p. 95: 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.

48 HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, Primeiro Dialogo, pp. 244-246: 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 possivel, 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 nenhuma 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 emitar 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

e "mantimento e pasto do entendimento e recreação do grão cuidado". Assim, Holanda renova a prescrição feita por Alberti para que o pintor leia os poetas e aprenda com estes os primores da pintura, porque os melhores poetas pintam bem e imitam a boa pintura :

> Mas se eu quero fallar da poesia, bem me parece que me não será muito defficultoso mostrar quão verdadeira irmã ella seja da pintura"(...) "E não parece que por outra coisa steveram trabalhando os poetas senão por ensinarem os primores da pintura, e o que se deve fugir ou seguir n'ella, com tanta suavidade e musica de versos, e com tanta eficacia e copia de palavras, que não sei quando lhes podereis pagar, por que uma das cousas em que elles mais studo põem e trabalham (digo os famosos poetas), é em bem pintar ou emitar uma boa pintura. E este tem polo primor, que com mais pronteza e cuidado desejam de explicar e fazer. E o que isto póde alcançar, este é o mais excelente e claro.[49]

Descrevendo na forma de curtíssimas *ecfrases* algumas pinturas dos poetas antigos, Holanda reduz a excelente pintura à melhor imitação poética[50]. O exemplo é mais uma vez Michelangelo:

> Lêde todo o Vergilio, que outra cousa lhe não achareis senão o officio de um Micael Angelo. Luciano em folhas despende em pintar uma encantadora e um romper de uma fermosa batalha. Ouvidio não é outra cousa todo senão retavolo. Stacio a casa pinta do somno, e a muralha da gram Thebas. O poeta Lucrecio tambem pinta, e Tibulo com Catullo, com Propercio. Aqueleoutro pinta um delubro e as ninfas ao redor fazendo danças. Aqueleoutro desenha bebado a Baccho, cercado de doudas mulheres, com o velho Sileno, meo caindo de cima de uma asna; e que quasi cairia, se de um esforçado Satyro, que traz um odre, não fosse ajudado. Até os poetas satyricos pintam a pintura do laborinto. Ora que fazem os Lyricos, nem o sales de Martial, nem tragicos ou cômicos? Fazem elles senão pintar arrezoadamente? E isto que digo, eu não

---

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 fermosura da molher strangeira, 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, 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.

49 HOLANDA. *Da Pintura Antiga,* Segundo Diálogo, p. 266.

50 VARCHI, Benedetto. *Della maggioranza delle arti. Disputa terza. In che siano simili ed in che differenti i Poeti ed i Pittori* (1547), in *Opere di Benedetto Varchi*, vol. 2, Trieste, Lloyd Austriaco, 1859, p. 646: Sono ancora molte altre somiglianze fra i poeti et i pittori; et io per me, come non ho dubbio nessuno che l'essere pittore giovi grandissimamente alla poesia, così tengo per fermo che la poesia giovi infinitamente a'pittori, onde si racconta che Zeusi, che fu tanto eccellente, faceva le donne grandi e forzose, seguitando in ciò Omero; e Plinio racconta che Apelle dipinse in modo Diana fra un coro di vergini che sacrificavano, ch'egli vinse i versi d'Omero che scrivevano questo medesimo. Il che si può ancora vedere nella Lupa che allatta e lecca Romulo e Remo, discritta prima da Cicerone e poi da Vergilio in quell'atto e modo medesimo che si vede oggi nel Campidoglio. Et io per me non dubito punto che Michelagnolo, come ha imitato Dante nella poesia, così non l'abbia imitato nelle opere sue, non solo dando loro quella grandezza e maestà che si vede ne' concetti di Dante, ma ingegnandosi ancora di fare quello, o nel marmo o con i colori, che aveva fatto egli nelle sentenze e colle parole.

> lh'alevanto, que cada um d'elles mesmo confessa que pinta, e chamam á pintura *poesia muda*.[51]

Holanda elogia na pintura, como fizeram Petrarca e Boccaccio, a qualidade da vivacidade, *evidentia*, ou *enargeia*, emulada pela poesia e pelo discurso retórico[52]. Esta qualidade visual do discurso, que deve tornar evidente, ou por diante dos olhos, aquilo que se diz, depende da brevidade no exprimir e no declarar, que deleita e move com mais eficácia os afetos[53]. Esta virtude é também a dos olhos, superior aos demais sentidos e, em particular, superior ao ouvido[54]. A vivacidade e o mover dos afetos que produz a perfeita pintura é tanto deleite para o intelecto dos discretos, quanto escritura viva e doutrina para os olhos dos ignorantes[55].

Mas o maior elogio que Holanda faz à pintura é reivindicar para ela a primazia entre as artes. Subordinada ao desenho, a pintura é fonte da escultura e da arquitetura, da arte de cultivar os campos ou de navegar em mares, "estendendo-se até no screver e compôr ou historiar" [56], como se pode ver nas relíquias deixadas pelos Romanos, tanto aquelas que estão sob a terra, quanto as que estão nos livros:

---

51 HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, Segundo Diálogo, pp. 268-269.

52 PLETT, Heinrich F. *Enargeia in Classical Antiquity and the Early modern Age. The Aesthetics of Evidence*, Leiden/Boston, Paul Brill, 2012. A propósito do elogio de Petrarca a Simone Martini cf. BETTINI, Maurizio. *Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, tomo I, org. Salvatore Settis, Torino, Einaudi, 2004.

53 HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, Segundo Dialogo, p. 269: de chamarem à pintura poesia muda me parece que sómente os poetas não souberam bem pintar; que se elles alcançaram quanto mais ella declara e falla que essa sua irmã, não dixeram; e antes eu a poesia sustentarei por mais muda(...) Já os bons poetas (como dixe o senhor Lactancio) com palavras não fazem mais que aquillo que os inda meãos pintores fazem com as obras; que elles contam o que estes exprimem e declaram. Elles com fastidiosos sentidos não sempre os ouvidos ocupam, e estes os olhos satisfazem, e como com algum fermoso espectaculo têm como presos e embelesados todos os homens.

54 Idem. Ibidem, p. 272: Não vos mostra isto espargido em palavras, que só aquella regra que tendes diante vos lembra, esquecendo-vos já o passado, e não sabendo o por vir (o qual verso não mais que as orelhas d'um grande grammatico difficultosamente entendem); mas vesivelmente gostam os olhos d'aquelle spetaculo como sendo verdadeiro, e os ouvidos parecem que ouvem os proprios gritos e clamores das pintadas feguras. Parece-vos que cheirais o fumo, que fugis da flama, que temeis as ruinas dos edificios; estaes para dar a mão aos que caem, staes para defender aos que pelejam com muitos: para fugir com os que fogem, e para star firme com os esforçados.

55 Idem. Ibidem, pp. 272-273: E não sómente o discreto é satisfeito, mas o simples, o vilão, a velha; não inda estes, mas o strangeiro Sarmata e o Indio, e o Persiano (que nunca entenderam os versos de Vergilio, nem de Homero, que lhe são mudos) se deleita e entenderá aquella obra com grande gosto e pronteza; e até aquelle barbaro deixa então de ser barbaro, e entende, por virtude da eloquente pintura o que lhe nenhuma outra poesia nem numeros de pés podia ensinar.

56 Idem. Ibidem, p. 264: Assi em todos os seu pintados edificios e fabricas, como em todas as obras de ouro ou metaes, como em todos os seu vasos e ornamentos, e até na elegancia de sua moeda, e nos trajos e nas suas armas, em seus triunfos e em todas as outras coisas suas operaçoes e obras, mui facilmente se conhece, como no tempo em que elle senhoreavam toda a terra, era a pintura universal regedora e mestra de todos os seus effeitos e officios e sciencias, estendendo-se até no screver e compôr ou historiar.

> Mas todavia inda todo homem douto e consumado em qualquer doutrina achará que em todas as suas obras vai sempre exercitando em muitas maneiras o officio de discreto pintor. Ora, abrindo os antigos livros, poucos são os famosos d'elles que deixem de parecer pintura e retavolos, e é certo que os que são mais pesados e confusos, não lhes nasce d'outra cousa senão do escriptor não ser muito bom debuxador e muito avisado no desenhar e compartir a sua obra.[57]

Dado que "tudo o que se faz em neste mundo é desenhar" [58], não apenas o ofício do pintor é ser poeta, mas o próprio ofício do escritor resume-se a ser pintor[59]. Para legitimar esta primazia da pintura sobre a poesia e a eloquência, Holanda cita quatro exemplos antigos da analogia entre a escrita e o desenho. A primeira delas é a recomendação de Quintiliano para que o orador se exercite no desenho; os outros três exemplos foram retirados do prólogo do tratado, *De Sculptura*, de 1504, escrito por Pomponio Gaurico[60]:

> E até Quintiliano na perfeição da sua *Rhetorica* manda que não sómente no compartir das palavras o seu orador debuxe, mas que a própria mão saiba traçar e deitar o desenho. E d'aqui vem, senhor M. Angelo, chamardes vós ás vezes um grande letrado ou prégador, discreto pintor, e ao grande debuxador chamais letrado. E quem se fôr mais ajuntar com a própria antiguidade, achará que a pintura e a escultura foi tudo já chamado de pintura, e que no termo de Demosthenes chamavam antigraphia, que quer dizer debuxar ou screver, e era verbo comum a ambas estas sciencias, e que a pintura de Agatharco. E penso que também os Egicios costumavam a saber todos pintar, os que sabiam, os que haviam d'escrever ou significar alguma cousa, e as mesmas suas letras glificas era alimarias e aves pintadas, como se inda mostra em alguns obeliscos d'esta cidade que vieram do Egito.[61]

---

57 Idem. Ibidem, p. 265.

58 Idem. Ibidem, cap. XVI, p. 101.

59 HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, Segundo Diálogo, p. 265: Mas todavia inda todo homem douto e consumado em qualquer doutrina achará que em todas as suas obras vai sempre exercitando em muitas maneiras o officio de discreto pintor, pintando e matizando alguma sua tenção com muito cuidado e advertência. Ora, abrindo os antigos livros, poucos são os famosos d'elles que deixem de parecer pintura e retavolos, e é certo que os que são mais pesados e confusos, não lhes nasce d'outra cousa senão do escriptor não ser muito bom debuxador e muito avisado no desenhar e no compartir da sua obra; e os mais fáceis e tersos são de melhor desenhador.

60 GAURICO, Pomponio. *Sobre la escultura* (1506), comentado e anotado por André Chastel e Robert Klein, Madrid, Akal, 1989, cap. I, II, p. 52: Los escritores trabajan con palabras, los escultores con objetos; aquéllos narran, éstos expresan y muestran; aquéllos arrebatan, y no siempre, el delicadísimo sentido del oído, éstos deleitan la vista y embelesan a todos los hombres con tan bellísimo espectáculo. Sin embargo, yo opino que están unidos por una semeljanza y afinidad tan grandes, que es de todo punto imposible separalos. Además, ¿por qué ibamos a separar a los que no se pueden distinguir ni siquiera por su nombre? Bien volvamos por un momento a la época de Demóstenes: cuando éste decía *grapheis*, ¿que debemos entender, escritores, o más bien pintores o escultores?; cuando más adelante dice *Agatharkon graphé*, ¿a qué se refiere entonces, a la escritura de Agatarco, o más bien a su pintura? La palabra *graphein* es común a ambas actividades, y así lo demuestra el antiquíssimo procedimiento de los egipcios: consideraban necesario pintar y esculpir cuando quería manifestar o conservar algo para la psoteridad en sus monumentos.

61 HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, Segundo Dialogo, pp. 265-266.

Num claro esforço em legitimar pela antiguidade a primazia da pintura sobre as demais artes, Holanda explica o *anti* que antepõe ao verbo grego *graphein* como uma contração de *antigo*: "o grafio ou regrão ou stilo, é o primeiro bordão dos desenhadores e o mais antigo, polo qual foi esta arte dos gregos chamada *antigrafia*"[62].



[62] Idem. Ibidem, p. 197, nota 521. González-Garcia credita o neologismo a uma tradução equivocada de Cristoforo Landino da *Naturalis Historiae*, de Plínio, o Velho. André Chastel e Robert Klein, por sua vez, localizam a recorrência do neologismo *antigraphice* em dois textos do século XV, *Cronaca rimata*, de Giovanni Santi, e *Expetendis et fugiendis rebus*, de Lorenzo Valla, cf. GAURICO, Pomponio. *Sobre la escultura*, p. 54, nota 23.

# D. Miguel da Silva, bispo de Viseu e o seu destacado papel na eclosão de um novo repertório artístico e cultural renascentista em Portugal em meados do século XVI

# D. Miguel da Silva, Bishop of Viseu and his prominent role in the emergence of a new artistic and cultural renaissance repertoire in Portugal in the mid- sixteenth century

**Maria Luiza Zanatta de Souza**[*]
Pós-Doutoranda
Universidade Federal de São Paulo

***Resumo***

Este artigo tem como principal objetivo enaltecer o nome de D. Miguel da Silva, formado em um contexto culturalmente marcado pela paixão filológica de recuperação dos modelos antigos, pelo neoplatonismo florentino e pelo contexto da reforma da Basílica de S. Pedro, frequentado por renomados artistas e principalmente arquitetos, sob o poderoso influxo da Antiguidade Clássica. Seu bispado em Viseu, mostrou-se um verdadeiro "prelado à italiana". Com a presença de estátuas, bustos, inscrições, manuscritos em seus projetos de construção, D. Miguel da Silva, procurará "reproduzir o ambiente romano" em sua pátria, com destaque para o programa concebido para a Foz do Douro, enquanto abade comendatário do Mosteiro de Santo Tirso. Concluímos com este estudo que a perenidade de sua atuação ainda hoje pode ser observada, quer no campo das letras ou das artes, através das dedicatórias recebidas, dos detalhes presentes em pinturas ou até mesmo no mobiliário por ele patrocinados. A metodologia utilizada neste trabalho parte da análise dos dados biográficos de D. Miguel e, em seguida, se concentra na atuação do bispo de Viseu (1525-1539), após seu retorno à Portugal; tendo como referencial teórico os escritos de Francisco de Holanda, bem como estudos de

***Abstract***

This article aims praise the name of Miguel da Silva, formed in a context marked by culturally passion philological recovery of the old models, the Florentine Platonism and by the context of the reform of St. Peter's Basilica, attended by renowned artists and mostly architects, under the powerful influence of classical antiquity. His bishopric in Viseu, proved to be a true "the Italian prelate." With the presence of statues, busts, inscriptions, manuscripts in their construction projects, Miguel da Silva, will seek to "reproduce the Roman setting" in his country, highlighting the program designed to Foz do Douro, as commendatory abbot of monastery of Santo Tirso. We conclude from this study that the continuity of its operations can still be observed, in the field of letters or of arts, through the received dedications, either the contact details found in paintings or even the furniture for it sponsored. The methodology used in this work part of the analysis of biographical data D. Miguel and then focuses on the role of the bishop of Viseu (1525-1539), after his return to Portugal; the theoretical reference the writings of Francisco de Holanda, as well as studies of Alfredo Pimenta, Sylvie Deswartes, Rafael Moreira, Paulo Pereira, Pedro Dias, Dalila Rodrigues and the latest

[*] Maria Luiza Zanatta de Souza, arquiteta, mestre (2006) e doutora (2011) em História e Teoria da Arquitetura e do Urbanismo pela FAU-USP. Em 2014 iniciou estagio de Pós-doutorado com bolsa CAPES junto ao programa de Pós-graduação em História da Arte pela Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da UNIFESP onde desenvolve pesquisa sobre "Livros de Arquitetura do acervo de obras raras da Biblioteca do MASP".

Alfredo Pimenta, Sylvie Deswartes, Rafael Moreira, Paulo Pereira, Pedro Dias, Dalila Rodrigues e as mais recentes publicações de Ana Isabel Buescu e Isabel Queiros.

**Palavras-chave:** Renascimento; Portugal; Itália; D. Miguel da Silva; D. João III; século XVI.

publications of Ana Isabel Buescu and Isabel Queiros.

**Keywords:** Renaissance; Portugal; Italy; Miguel da Silva; John III; the sixteenth century.

● **Enviado em: 14/04/2015**
● **Aprovado em: 05/08/2015**

"[... os serviços que se fazem aos principes: não se estimã por grandes nem se desprezão por pequenos: se nam pello animo com que se fazem]" , Pedro Nunes, in Tratado da Sphera[1], 1537.

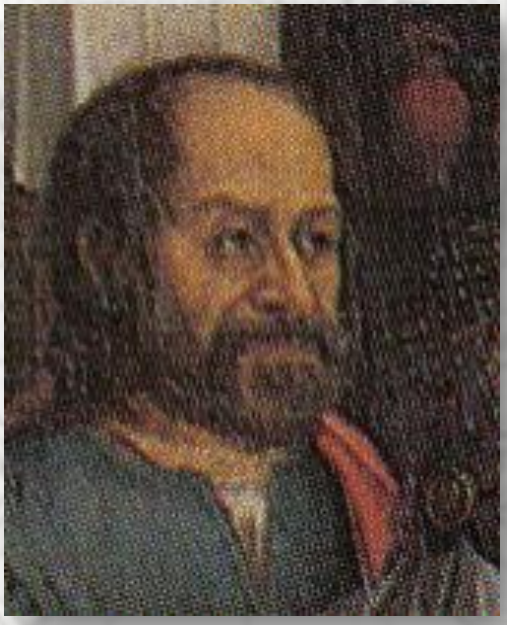


**Figura 1**[2]

[1] NUNES Pedro, Tratado da Sphera, dedicado a D. João III, tirado em latim, 1537, disponível para download em http://www.fc.up.pt/fa/index.php?p=nav&f=books.0225.W_0225_000005#faimg, acesso 15/03/2015.

[2] **Figura 1**: Dom Miguel da Silva (detalhe) in *Cristo na Casa de Marta e Maria*, c. 1530, alt. 1,981 m x 2,043 m – Vasco Fernandes, Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

Como ponto de partida é importante recordar que D. Miguel da Silva nasceu em Évora em 1480, filho de D. Diogo da Silva e Menezes, futuro 1º conde de Porto Alegre, aio de D. Manuel I e de D. Maria de Ayala[3]. Nesta moldura podemos imaginar que pertencendo a uma família da alta aristocracia do reino e de boa condição social, ele viesse receber uma formação paralela a outras crianças nobres, tomando instruções teóricas ou práticas, bastante próximas aos membros da Coroa. Ainda jovem revelara sua inteligência fora do comum, o que motivou em D. Manuel o desejo de enviá-lo à Universidade de Paris, (1500-1513) onde estudou com enorme proveito, o latim e também o grego.

De Paris partiu à Itália, passando inicialmente por Siena, para completar sua formação em teologia e humanidades, seguindo à Bolonha, depois a Roma e Veneza, conquistando em seu percurso a amizade de artistas, poetas e literatos de renome como Blosio Palladio, Lattanzio e Claudio Tolomei, Angelo Colocci, Benedetto Accolti, também conhecido por cardeal de Ravena, cardeal Giovanni Salviati e Jacopo Sadoleto, servindo-se ainda da complacência de Antônio Ribeiro, um homem da confiança do Papa, que fará o vaivém sem cessar entre Roma e Portugal, nos anos que antecedem sua morte[4].

Em 1514, D. Manuel (1469-1521) nomeou-o embaixador junto ao Papa Leão X, tornando-o o segundo representante de Portugal, junto da Cúria romana, no Concílio de Latrão[5] (1512-1517). Em 1515, recebeu a importante incumbência régia de pedir o estabelecimento da Inquisição em Portugal[6], em moldes semelhantes aos que havia sido instituído em Castela e Aragão, em 1478. Em 1516, durante a menoridade do príncipe D. Afonso, filho de D. Manuel, Dom Miguel fora encarregado também do bispado da Guarda. E assim permaneceu em Roma, praticamente durante 3 pontificados: o de Leão X (1513-1521), de Adriano VI (1522-1523) e em parte de Clemente VII (1523-1534) tendo sua trajetória marcada pelo luxo, pela pompa e pela ostentação[7].

Como poeta neolatino e humanista, D. Miguel pode ser reconhecido nas variadas dedicatórias de livros que a ele foram feitas, revelando-se importante protetor dos estudos

3 CASTRO, Mons. Jose de "Dom *Miguel da Silva: o cardeal de Viseu*", "Beira Alta", Vol., IV, fascículo IV, (4º trimestre) 1945; disponível in http://visoeu.blogspot.com.br/2005/04/dom-miguel-da-silva-o-cardeal-de-viseu.html. Consultado em 02/03/2015.

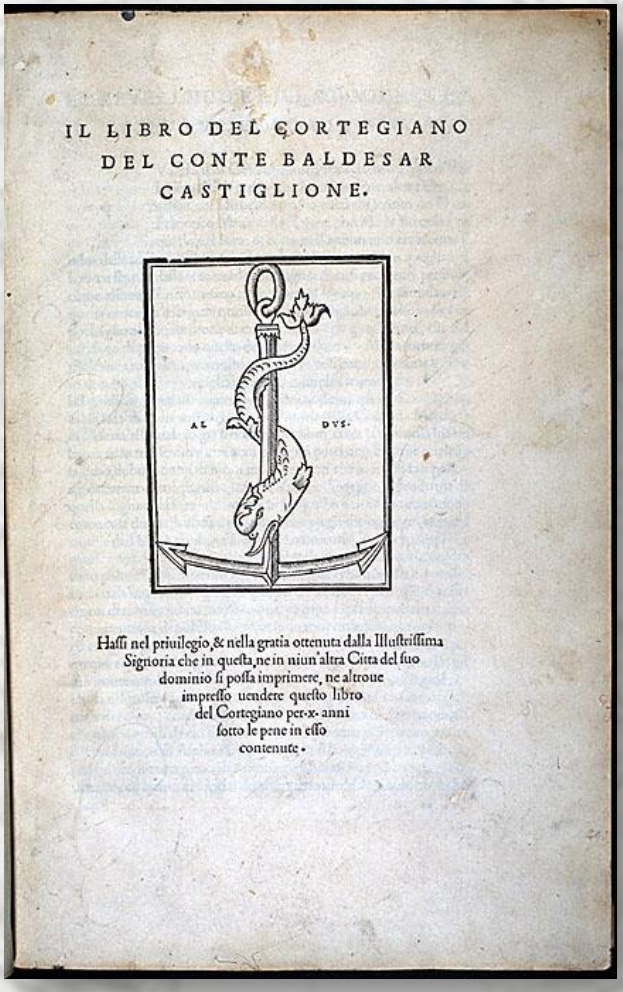
4 DESWARTE, Sylvie, *Il "Perfetto Cortegiano" D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni editore, 1989.

5 MAZZOCCHI, Giacomo; *Sanctum Lateranensem. Concilium...sub Iulio II et Leone celebratum Lateran Council of Leo X*, Roma, 1521.

6 HERCULANO, A. "*História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*", [13º ed.], Tomo I, Livraria Bertrand, p.194.

7 D. Miguel da Silva frequentou um meio extremamente rico, patrocinado por banqueiros como os Rucellai e os Strozzi, um ambiente bem informado em matéria de arte e literatura, e a origem de diferentes tipos de publicação, como por exemplo o Tratado *De sculptura* de Pompônio Gaurico, in DESWARTE, Sylvie, "La Rome de D. Miguel da Silva (1515-1525) " in *O Humanismo Português* – 1500-1600, Primeiro Simpósio Nacional. 21-25 de outubro de 1985, Lisboa, 1988, p.202.

gregos e latinos em Roma; mas sua atuação estendeu-se ao debate da língua vulgar, no auge naquela época em Roma, nos anos que antecederam o Saque de 1527. Podemos ainda dizer que devido a sua formação italiana, ele integrou-se por completo à vida romana, adquirindo inclusive uma "vinha" próxima a Villa Chigi, às margens do Tibre, aquela decorada por Rafael Sanzio[8] em 1511 - que ele certamente conheceu – e que resplandece no contexto do libro *Il Cortegiano*, (**Figura 2)** escrito por Baldassare Castiglione (1478-1529), entre 1511-1513, dedicado a D. Miguel da Silva e publicado em 1528, por Aldus Manutius em Veneza. Foi com enorme pesar que Clemente VII o deixou partir em 1525, para atender ao chamado de D. João III **(Figura 3).**


IL LIBRO DEL CORTEGIANO
DEL CONTE BALDESAR
CASTIGLIONE.

AL DVC.

Hassi nel priuilegio, & nella gratia ottenuta dalla Illustrissima Signoria che in questa, ne in niun'altra Citta del suo dominio si possa imprimere, ne altroue impresso uendere questo libro del Cortegiano per x. anni sotto le pene in esso contenute.

**Figura 2 -** *Il Cortegiano*, Baldassare Castiglione, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University.

8 PEREIRA, Paulo in *História da Arte Portuguesa,* volume II - Do Renascimento ao Maneirismo (Séculos XVI – XVII), capitulo O PRIMEIRO MECENAS: D. MIGUEL DA SILVA E ARQUITECTURA NO NORTE, Lisboa, Temas e Debates, 1995, p.332-340.

O início da atividade diplomática de Dom Miguel da Silva corresponde a um período em que Roma se tornara novamente o centro de máxima fervilhação cultural e artística, bem como, o principal centro de informações e da circulação de notícias e modelos que serão disseminados por toda a Cristandade. As atividades promovidas por Leão X, seja no campo das artes quanto no campo das letras, nos dão conta do seu ideal de magnificência. A autoridade religiosa, neste momento, representava uma elite detentora de um amplo e forte poder. Ela combinara sua autoridade religiosa, com o poder político, a estima social, o prestígio cultural, a riqueza material e a várias formas de status e distinção, regularmente representadas ritualmente nas variadas cerimonias que logo de início irão estimular os monarcas a dominar tão importante corpo, numa época de robustecimento do Estado. Desta forma a atividade diplomática de Dom Miguel ocupa um espaço de primeira ordem, como agente político da coroa portuguesa.




**Figura 3 –** Retrato do rei D. João III de Portugal. Anônimo, cópia de um original desaparecido de autoria de Francisco de Holanda, c. 1535.

Temos que ainda lembrar que a referida embaixada transcorre numa conjuntura de irradiação europeia de poder e de muito prestigio por parte do rei D. Manuel, em função de suas conquistas e pela famosa entrada triunfal em Roma do elefante Hanon, acontecimento que tomará conta das artes e das letras como nos faz saber Piero Valeriano, no décimo segundo livro do seu *Hieroglyphica*[9]. Um verdadeiro triunfo seguido de toda uma série de breves e bulas favoráveis ao rei de Portugal, com a doação da rosa de ouro (11 de maio de 1514) e a espada (14 de novembro 1514) abençoados pelo Papa Leão X.

Em 1516, D. Miguel será encarregado de cuidar da chegada de um outro animal das Índias que, para surpresa do papa e frustração geral de todos, chegaria empalhado. Mesmo assim, tal fato despertou o interesse de colecionadores, poetas e artistas que se puseram a desenhar o famoso Rinoceronte, imortalizado pela famosa gravura de Dürer. **(Figura 4).**




**Figura 4 –***Rhinoceron*, desenho de Albrecht Dürer, 1515, Museu Britânico de Londres.

9 VALERIANO, G.Piero; *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris commentariorum libri LVIII*, composti da ben 60 libri ognuno dei quali si occupa della descrizione di un animale di una pianta o di una parte del corpo, [1556].

Compreende-se assim, que os anos sob os quais transcorre a embaixada de D. Miguel da Silva na Cúria (1515-1525) representam anos absolutamente decisivos, em função das dinâmicas internas do reino e dos caminhos trilhados para a construção do império, em função de uma interação cada vez maior entre diferentes realidades políticas, de uma Europa que se fazia agitar por profundas transformações. A afirmação política de uma Espanha que se queria unificada, a partir de 1519, ligada aos destinos do Sacro Império Romano-Germânico, era uma nova realidade que repercutiria nos equilíbrios europeus. Este conflito, por sua vez, condicionaria não apenas a política e diplomacia dos Papas, mas também os alinhamentos, alianças e principalmente interesses e laços de solidariedade estreitados durante a embaixada de D. Miguel da Silva[10].

Outra questão a ser relembrada é a excomunhão de Martinho Lutero (1483-1546) pelo papa Leão X, em 3/01/1521, fato que culminaria num processo iniciado já em 1517, com a fixação das 95 teses contra as famosas Indulgências, na porta da igreja de Wittemberg e que desencadeou a reforma religiosa, bastante conhecida. Assiste-se, portanto, a uma Europa dividida pela fé e pela hegemonia política entre poderosas monarquias, cujo palco se encerra na Itália. E assim, D. Miguel passando em Roma um período de grandeza, pode-se imaginar que foram anos muito felizes, que depois da Batalha de Pavia (1525) e do aprisionamento de Francisco I vieram anunciar, como sinais premonitórios, o futuro saque à cidade papal. Ele teve muita sorte de escapar ao saque, diferentemente do seu sucessor, D. Martinho de Portugal, que viria sofrê-lo pessoalmente. E, desta forma, será a imagem de cidade feliz e brilhante, guardada da época de Leão X e Clemente VII, que o bispo irá transmitir a Francisco de Holanda e que também determinará o seu forte desejo de retornar a viver em Roma, até os seus últimos dias.

É importante ressaltar que a fortuna de D. Miguel da Silva se deveu em grande parte, aos papas Médici[11], os quais lhe concederam naquele tempo, seu cargo de embaixador (1516) e depois, toda uma série de benefícios eclesiásticos em Portugal, culminando com a sua nomeação a cardeal em 1539. Tais favores recebidos por ele junto do papado e da cúria revelam um certo alinhamento com a política pontifícia, mas ao mesmo tempo, um conflito que opunha Carlos V a Francisco I, numa disputa entre o Papa e o imperador que se encerrou

10 BUESCO, Ana Isabel; "*D. João III e D. Miguel da Silva, bispo de Viseu: novas razões para um ódio velho*" Revista de História da Sociedade e da Cultura, nº 10, T. I, pp. 141-168. http://www.uc.pt/chsc/rhsc/rhsc_10, acesso 02/03/2015.

11 D. Miguel manteve estreitos laços de amizade com Leão X e Clemente VII, ambos da família Médici. Em 19 de Novembro de 1523 antes que Clemente VII fosse proclamado o novo Papa, este mandou chamar o Cardeal D. Miguel, de madrugada, apesar da reclusão formal em que se encontrava, para que pudessem conversar através de uma pequena janela. In PIMENTA, Alfredo, *D. João III*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1936, p.88 e 89.

com o famoso saque de Roma em 1527 e o aprisionamento de Clemente VII no castelo de Sant' Ângelo.

Quando partiu, Clemente VII (1523-34) em um Breve endereçado ao rei de Portugal recomenda que a ele sejam reservados os primeiros dois monastérios, assim que fossem liberados; e em outro Breve, de 31 de julho de 1525, faz um longo elogio ao "embaixador – retirado", acrescentando, de forma excepcional, algumas linhas de seu próprio punho.

D. Miguel é nomeado bispo em Viseu, para grande satisfação de Clemente VII[12]. Mas se já havia um certo mal-estar entre D. João III e o diplomata desde 1516, com a morte de D. Manuel I, em função de suas reclamações pela falta de instruções expressas do novo monarca; esta insatisfação ganha maior expressão em 1522, quando D. João procura nomear sem sucesso, seu irmão D. Henrique ao bispado de Viseu, e acaba sendo recusado pelo papa Adriano VI. E para completar, outro ponto de discordância entre D. Miguel da Silva e D. João III, se refere ao estabelecimento da Inquisição em Portugal; D. Miguel posicionara-se contrário a vontade do rei, associando-se aos cristãos-novos, defendendo-os junto da cúria romana[13].

A insuficiência de D. Miguel da Silva na resolução de certos negócios junto a Santa Sé em 1523, somados ao apoio nunca negado aos novos cristãos, além do encargo de cuidar das dispensas para o casamento de D. João III e D. Catarina de Áustria, em 1524; tudo isso fez com que se tornasse uma vítima da hostilidade do rei, sujeito a questionamentos inclusive em relação as suas próprias despesas na embaixada. Em 1525, D. Miguel será chamado em retorno a Portugal e por intercessão papal receberá a nomeação do episcopado de Viseu (**Figura 5**), o mesmo cargo anteriormente preterido para o Cardeal D. Henrique, pelo rei D. João III, o que acarretará certa demora para sua sagração, impedindo-o de tomar conta do governo, logo nos primeiros anos após sua volta.

12 PIMENTA, Alfredo, *D. João III*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1936, p.92.

13 "*Hostilizar a Inquisição era ferir el-Rei numa das suas mais caras afeições*" in HERCULANO, Alexandre; *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal*, revisão de Vitorino Nemésio, Volume 1, Lisboa: Bertrand, s.d., p.296.




**Figura 5 -** Dioceses em Portugal – século XVI

Após ter passado por um longo período distante de sua terra natal, D. Miguel da Silva tornara-se mais italiano do que propriamente português[14], já que fora naquele país que ele havia encontrado o meio social mais adequado às suas preocupações intelectuais, seus dotes e qualidades, onde pôde alimentar seus gostos e ambições[15].

Alcançou seu reconhecimento enquanto conselheiro do rei e escrivão da Puridade, e no seu retorno a Portugal estava pleno de admiração pela grande época, da qual havia sido testemunha; desta forma como bispo de Viseu desempenhará importante ação mecenática e artística, marcada por um clima de nostalgia, guardada da sua longa estadia romana, acompanhado de seu arquiteto italiano Francesco da Cremona[16], os literatos Sá de Miranda e João de Barros e o antiquário André de Resende. Dom Miguel procurou reproduzir em

14 DESWARTE, Sylvie, "La Rome de D. Miguel da Silva (1515-1525)" in *O Humanismo Português* – 1500-1600, Primeiro Simpósio Nacional. 21-25 de Outubro de 1985, Lisboa, 1988, pp. 177-307.

15 De acordo com Costa Ramalho os méritos de D. Miguel da Silva vão além da sua capacidade intelectual, já que o bispo esteve sempre acima da média dos eclesiásticos portugueses de seu tempo, sobretudo daqueles que pertenceram à família real. Isto se deve a sua posição de *Perfeito cortesão*, isto é, um humanista ao nível dos melhores, na pátria do Humanismo Renascentista in "*Recensões e Notícias de Livros*" – *Humanitas*, No.43-44, 1991-1992, disponível em http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas19-20/10_recesoes.pdf. Acesso em 05/03/2015.

16 Sobre a condição privilegiada de D. Miguel da Silva podemos retomar dos estudos de Rafael Moreira: "[... era dos poucos senhores da Europa a possuir um arquitecto privativo, o Mestre Francisco Cremonês (que colaborara com Bramante e Rafael no Vaticano) por ele trazido de Roma logo em 1525, para dar execução a um ambicioso programa de construções em estilo renascentista, quando no país e na própria Corte ainda imperava o velho estilo Manuelino]" IN MOREIRA, Rafael; *A arquitectura militar na expansão portuguesa* / Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. - Porto: Comissão Nacional... 1994, p.59.

Portugal o ideal de vida de um verdadeiro prelado à italiana, se colocando como promotor de grandiosos programas de arquitetura e urbanismo.

Por ocasião do Concílio de Trento (1538), ao ser convocado, D. Miguel pede ao Rei permissão para ir a Roma, mas D. João III negou-lhe esta autorização e aconselhou-o a se fingir doente. Daí em diante, seu conflito com o Rei agravou-se de tal maneira, que em 22 de julho de 1540, D. Miguel fugiu para Itália. Entretanto, o Papa Paulo III (Alessandro Farnese, seu amigo pessoal, eleito em 1534), havia lhe tornado cardeal, no consistório secreto de 12 de dezembro de 1539, conservando-o *in petto* até 2 de dezembro de 1541. Desta forma, imagina-se que sua nomeação a cardeal pelo Papa em 1539, representou o final de uma trajetória pautada pelo sucesso, passando da condição de bispo rico e prestador de serviços à nação portuguesa e ao próprio papado, a "Cardeal pobre" sendo perseguido pelo então monarca[17], até a data da sua morte, em Roma 1556[18].

Esta progressiva aversão de D. João III[19] por D. Miguel da Silva, na opinião de diferentes historiadores, não se dá de forma gratuita, mas será alimentada por variados episódios, como alguns aqui mencionados, e que, por sua vez, devem sempre ser analisados no âmbito de um conjunto complexo de relações estabelecidas entre a Cúria romana e a embaixada portuguesa, no século XVI.

## D. Miguel da Silva em seu retorno a Portugal (1525-1539)

D. Miguel da Silva deixou Roma no início do mês de agosto de 1525, um tanto quanto desgostoso, mas trazendo consigo um Breve, expedido por Clemente VII, recomendando-o ao rei D. João III e fazendo-lhe grandes elogios. Ele foi então nomeado escrivão da puridade do rei, e como Bispo de Viseu, recebeu a comenda do priorado do Mosteiro de Landim, a abadia

17 Não sendo possível evitar a sua nomeação como Cardeal, D. João III publicou em 23 de janeiro de 1542 uma carta régia em que desnaturalizava D. Miguel e o destituía de todos os seus bens e prerrogativas em Portugal. Sabendo que o sobrinho, D. Jorge da Silva, se ocupava de negócios do tio mandou-o encarcerar e depois exilá-lo. D. Miguel respondeu com uma longa carta, que foi traduzida do italiano por Mons. José de Castro (*Portugal no Concílio de Trento,* 1.º vol., págs. 360-381).

18 "Os últimos anos de D. Miguel da Silva devem ter sido muito penosos, sem meios para ostentar o esplendor de outrora e achacado pela doença e as dificuldades. Veio a falecer em 5 de junho de 1556" in "D. Miguel da Silva, o 'Cardeal Viseu'" in CASTRO, José de – Dom Miguel da Silva: o "*Cardeal de Viseu*". Beira Alta, IV, fasc. IV (4º trimestre), (1945) e V, fasc. 1 (1º trimestre) (1946) (http://visoeu.blogspot.com/2005/04/dom-miguel-da-silva-o-cardeal-de- -viseu.html e http://visoeu.blogspot.com/2005/04/dom-miguel-da-silva-o-cardeal-de- -viseu-22.html acesso em 15/03/2015).

19 Em 23 de janeiro de 1542 o rei D. João III, em uma Carta Régia privou D. Miguel da Silva de seu oficio de Escrivão da Puridade e de todas as jurisdições, rendas, mantimentos, moradias, liberdades, honras e mandou que fosse riscado dos livros, sendo então desnaturalizado. PIMENTA, Alfredo, *D. João III*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1936, p.95.

do mosteiro beneditino de Santo Tirso e também o mosteiro de S. Pedro das Águias, da ordem cisterciense.

Por estar acostumado a frequentar ambientes luxuosos e elegantes, desde a época de sua embaixada em Roma, deve ter estranhado muito essa nova realidade portuguesa, o que nos faz concluir que, mais parecesse um estranho no ninho, e recebimento de tamanhas honrarias serviriam apenas para lhe conferir um certo ar de arrogância e de pompa desmedidas. Apesar disso, considera-se que tenha se acostumado rapidamente à nova vida, já que em uma carta enviada a Jacopo Salviati, datada de 21/04/1530, ele diz que levava uma vida que não era de "todo ruim"[20].

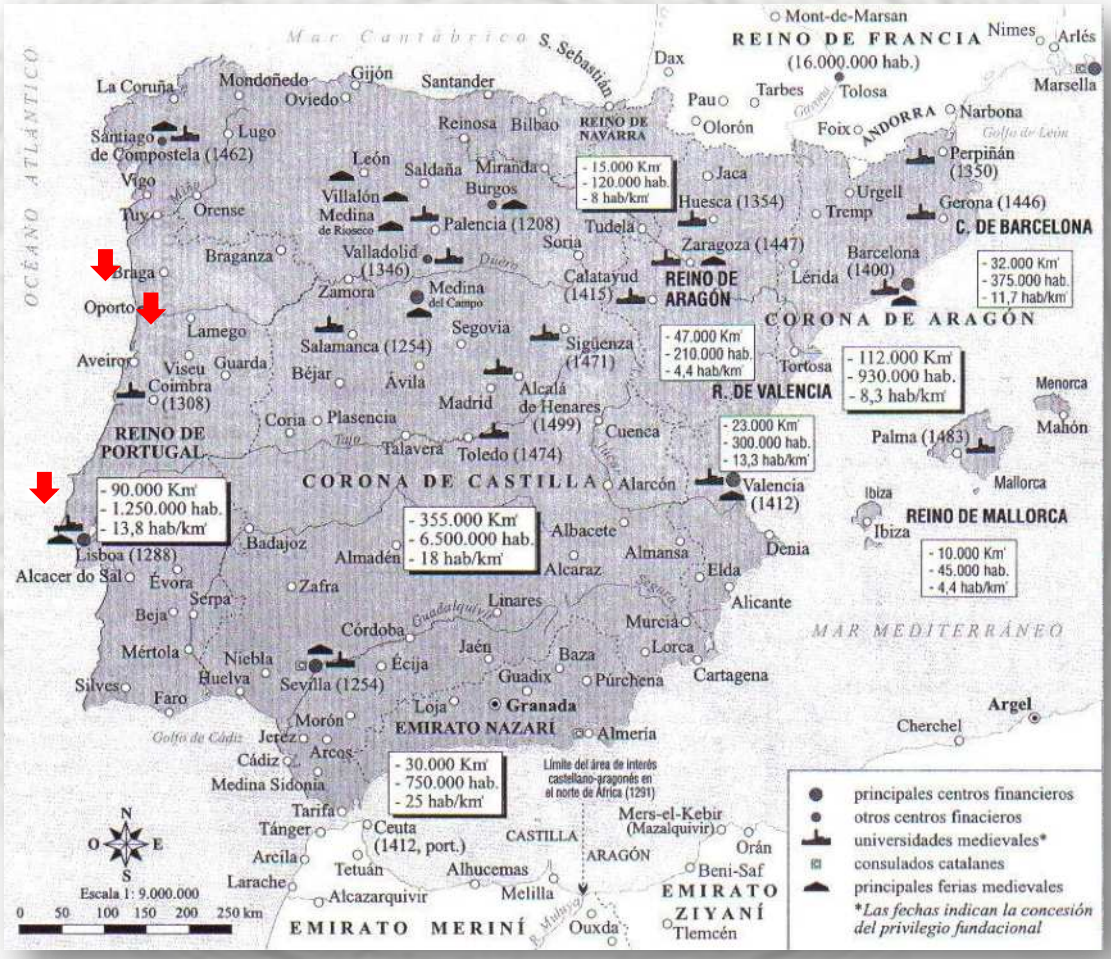



**Figura 6 -** Mapa de Portugal [21]

[20] PIMENTA, Alfredo, D. João III, Porto, Livraria Tavares Martins, 1936, p.93.

[21] Mapa de Portugal in *Atlas Histórico de España e Portugal desde o paleolítico hasta il siglo XX* – Júlio Lopes e Davallilo Larrea, Editorial Sínteses, Madrid, p. 119 - destaque para as áreas do Porto, Viseu e Lisboa.

De volta à terra natal, D. Miguel da Silva manifestou forte desejo de introduzir a rica experiência cultural italiana nos seus ambientes de convívio. Como bispo em Viseu e beneficiário de outros monastérios, adornou a sua *comenda,* o Monastério de Santo Tirso, com bustos antigos e com a ajuda do mestre italiano Francesco da Cremona (c. 1480 – c.1550) acrescentou um novo claustro à catedral de Viseu (1527) (**Figura 9**); mandou construir a igreja de São João da Foz e a capela de São Miguel-o-Anjo, na Foz do Douro (1528); criou um jardim repleto de fontes e viveiros no Palácio episcopal do Fontelo, do qual Antonio Cabedo mais tarde irá evocar as belezas, em um poema latino denominado Fontellum (1553)[22].

Em seu "*exilio dourado*"[23], tomará parte em debates arqueológicos e filológicos, junto aos humanistas na corte, ao lado de André de Resende, membro atuante das discussões nos famosos hortos literários. Com seu prestigio de poeta neolatino e seus conhecimentos literários, além da rica biblioteca, recheada de manuscritos famosos e de livros italianos contemporâneos, que deve ter mandado copiar durante a sua estadia em Roma, ele se tornou uma fonte excepcional de informações para os portugueses, na ocasião.

Desta maneira, nosso ilustre português será citado logo no início do tratado latino *De Plátano* (1527), de João Rodrigues de Sá de Meneses, e em um curto parágrafo do *Diálogo*, onde faz referência a um plátano do jardim dos Rucellai em Florença, de Jorge Coelho. Este corresponde à primeira forma dialógica utilizada em Portugal, que nos faz pensar numa possível influência de D. Miguel da Silva, como profundo conhecedor de textos italianos e a quem havia sido dedicado Il *Cortegiano*; sendo portanto um momento de afirmação da forma dialógica, tanto em latim (André de Resende, Jerônimo Osório) quanto em português, com as traduções de Cícero (obras de Duarte de Resende, João de Barros, Francisco de Holanda, Frei Heitor Pinto, etc.) onde a participação do bispo de Viseu se torna evidente, como outrora destacou Sylvie Deswarte[24].

---

22 Desde tempos muito antigos que alguns homens mais favorecidos pela fortuna se preocuparam em criar para si locais onde se pudessem recrear. O ordenamento de quintas, visando apenas funções recreativas ou, simultaneamente, de recreio e de produção de bens de consumo «constitui uma arte cuja história remonta às velhas civilizações neolíticas de tipo sedentário alicerçadas simultaneamente na caça, na pastorícia e na horticultura». Em Portugal, é a partir do século XVI que a arte das quintas de recreio adquire maior incremento, por influência dos jardins e criações paisagísticas italianas surgidas no século XV, cuja fama corre então por toda a Europa. A descrição da Quinta do Fontelo, propriedade que pertencera a D. Miguel da Silva aparece no poema *Fontellum* de Antonio de Cabedo, um jovem poeta e eclesiástico que visitou a propriedade em 1553, antes da chegada de D. Gonçalo Pinheiro. Sobre António de Cabedo e à sua obra literária, vide o nosso artigo «António de Cabedo —Poeta Novilatino», in Máthesis, 1, Visèii, (1992), pp. 192-219.

23 Termo utilizado por SERRÃO, Vitor, "História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo", Lisboa: Editorial Presença, p.57.

24 DESWARTE, Sylvie, *Il "Perfetto Cortegiano" D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni editore, 1989.

Como já mencionado, enquanto bispo em Viseu ele se dedicará à cura particular e aos melhoramentos de sua própria diocese, publicando, em 16 de outubro de 1527, novas "Constituições"[25]: "*Constituições feitas a mando do mui Reverendo Senhor Dom Miguel da Silva*", cujo frontispício ostenta as dignidades do bispo de Viseu, do Conselho do Rei e seu escrivão da puridade[26].

E para ornamentar a Capela da Quinta Episcopal do Fontelo recorreu ao pintor Vasco Fernandes[27]-"*um dos mais notáveis pintores portugueses do Renascimento*[28]"- patrocinando o artista e seu atelier, na produção de uma série de Palas de Altar monumentais: uma para a Capela de Santa Marta no Fontelo, onde aparece o retrato do bispo (**Figura 1**), outra para a Catedral da Sé em Viseu, com a famosa imagem de São Pedro, cujo santo apresenta-se sentado em um trono ornamentado aos moldes da Renascença, obra que se tornará um marco na carreira deste artista; além da série de 4 peças, cuja remanescente *Pentecostes* (c. 1534-c.1540) permanece atualmente na capela da portaria do Mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra. De modo geral, as imagens citadas revelam a sensibilidade e visão de mundo do artista, tendo sido trabalhadas na ótica de modelos clássicos e humanistas do Renascimento Italiano, cujos programas com alguma certeza devem ter sido estabelecidos por D. Miguel da Silva, mas com o desenho realizado pelas mãos de Vasco Fernandes e a colaboração de outros artistas[29].

Do que pudemos analisar, Vasco Fernandes ou Grão Vasco, como ficou conhecido em Portugal, manteve em Viseu um atelier por mais de quarenta anos (1501-1543), uma próspera oficina que atendia encomendas de ricos e poderosos mecenas, que seguindo o gosto

---

25 *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, (direção de Carlos Moreira AZEVEDO), Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, vol. II, verificamos que cabia portanto aos Bispos a promulgação das diretivas regulamentadoras da atividade dos pregadores nas dioceses. Neste sentido, encontra-se disposições tanto nas ditas Constituições diocesanas quanto nas provisões e cartas pastorais. Destacamos apenas que: "[As Constituições promulgadas durante a primeira metade de Quinhentos são quase omissas a propósito da pregação e dos pregadores, denunciando a escassa importância conferida pelo episcopado, nesta fase, à divulgação da palavra divina por via do sermão. Aquelas onde se descobrem espartanas menções ao assunto, como é o caso das da Guarda de 1500, Coimbra (1521), Viseu (1527) ou Lisboa (1536), limitam-se a proibir os designados «echacorvos», isto é, pregadores ambulantes, que difundiam indulgências e recolhiam esmolas, usualmente burlando os ouvintes, impondo-lhes a proibição de o fazerem sem apresentarem uma licença do bispo]"; in "Constituições diocesanas", de José Pedro PAIVA, p. 9-15.

26 Memorias da Academia Real das Sciências, Tomo XII, 1ª. Parte, página 215.

27 RODRIGUES, Dalila: *Vasco Fernandes, ou a contemporaneidade do diverso*, in *Grão Vasco, Catálogo da exposição da Ajuda,* Galeria de Pintura do Rei D. Luís, 17 de Março a 10 de Junho 1992.

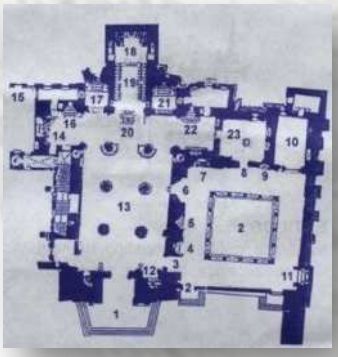
28 PEREIRA, Fernando A. Baptista, "*ARTE PORTUGUESA DA ÉPOCA DOS DESCOBRIMENTOS*", Lisboa: Tipografia Peres, 1996, p.149.

29 PEREIRA, Paulo in *História da Arte Portuguesa,* volume II - Do Renascimento ao Maneirismo (Séculos XVI – XVII), capitulo O PRIMEIRO MECENAS: D. MIGUEL DA SILVA E ARQUITECTURA NO NORTE, Lisboa, Temas e Debates, 1995, p.332-340.

da Corte, promoveram amplas reformas nas igrejas e conventos da região da Beira e do Alto Douro, realizando grandiosos retábulos[30].

Como sede de uma das mais antigas e importantes dioceses de Portugal, os diversos programas para renovação artística de Viseu, promovidos neste período se devem fundamentalmente ao mecenato de seus bispos e neste cenário, D. Miguel da Silva tornou-se um dos maiores responsáveis pela introdução da Renascença na arte portuguesa do século XVI. Seu programa construtivo para a Sé incluiu a construção de um belo claustro renascentista, do coro alto e do cadeiral (**Figuras 7, 8 e 9**)[31].

Ao redor da Sé e nos espaços a ela adjacentes, se percebe a marcante presença de reformas e de novas construções que irão se estender pelos séculos XVII e XVIII. A construção de uma nova fachada para a principal igreja da cidade, já que a antiga havia sido destruída por uma tempestade em 1635, o abobadamento do edifício e a aquisição de um grandioso retábulo, para a capela-mor contendo 14 painéis, marcaram uma fase imediatamente posterior. Entretanto coube ao bispo D. Miguel, a adesão em definitivo, às formas da Renascença, ao chamado "*modo de Itália*", promovido em Viseu principalmente pelo trabalho do arquiteto italiano Francesco da Cremona, responsável pela construção do claustro no interior da catedral, em 1532 (**Figuras 7, 8 e 9)**[32].



**7**



**8**

30 http://rotadascatedrais.com/pt/viseu-evolucao-historico-artistica, acesso 15/03/2015.

31 In: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5790, acesso 15/03/2015.

32 **Figura 7:** Planta da Igreja (no. 1= fachada principal e no. 2= claustro); **Figura 8:** fachada e **Figura 9:** Claustro c/ detalhe, disponível in http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70673/; acesso 15/03/2015.





**9**[33]

O vocabulário classicizante revela perfeito domínio da linguagem plástica do renascimento, nos remete ao gosto de seu mecenas e a presença do seu mestre-arquiteto na arte deste período**.** Destacamos também uma bela custodia em prata dourada, patrocinada pelo humanista D. Miguel da Silva, em 1533, que hoje se encontra no Museu de Arte Sacra da cidade, juntamente com algumas pinturas de Vasco Fernandes[34].

Outro campo no qual podemos intuir a presença e importante contribuição de D. Miguel compreende o desenvolvimento do gosto e a teorização do retrato. Já em meados do século XIV, apresentava certo interesse por este tipo de elaboração artística, ganhando novos contornos e passando a ser formulado de maneira consciente, entre os humanistas italianos dos quatrocentos, que se socorrem da cultura clássica como quadro legitimador de referências. A mudança de atitude em relação à morte – perante a convicção de que todos irão morrer – bem como o temor do momento do confronto individual e julgamento divino conduzem à compreensão da efemeridade da vida terrena, despertando o desejo pela sobrevivência através da memória, facultada pela representação dada através da forma artística.

Desta maneira, quer no campo das letras ou das artes, este novo ideal de eternização humana na Terra, se dará por meio da elaboração de biografias ou do aperfeiçoamento das diferentes práticas da retratística. O surgimento do retrato na pintura portuguesa, no século XV, constitui um dos primeiros indícios de que a nova cultura humanista começaria a ganhar

33 RODRIGUES, Dalila, *Patrimônio Arquitectonico de Viseu*, in: http://www.ipv.pt/millenium/Millenium22/22_6.htm.

34 DIAS, Pedro; *MANUELINO: À DESCOBERTA DA ARTE DO TEMPO DE D. MANUEL I*, Espanha: Electa, 2002, p.122-123.

raízes em solo luso, ainda que guardasse grande aproximação do formato dos retratos nórdicos[35].

Durante os séculos XV e XVI verificamos a existência de dois tipos diferentes de retratos: os que cumprem uma função essencialmente informativa, de uma pessoa ou do estatuto ao qual havia sido destinado, muito importante na prática de trocas diplomáticas ou finalidades matrimoniais (ex. retrato áulico); e aqueles que procuram atender ao propósito da *Veneração e do culto*, traduzindo-se em imagem simbólica, a missão para a qual a figura havia sido investida (exemplo: sacra conversão).

Será no reinado de D. Manuel I que a produção de retratos assume contornos de simbologia régia, eliminando-se da efígie traços do aparente, em relação ao simbólico, além de uma deliberada confusão entre os planos terrestre e divinos. As esposas e filhos dos reis serão objeto de grande admiração e interesse na retratística da Corte, além das obras de caráter votivo, onde verificamos representados também os patrocinadores. Mais tarde, no reinado de D. João III, (r. 1521-1557) e de D. Catarina de Áustria (1507-1578) se percebe a afirmação do retrato de corte em Portugal[36], que surge como uma tradição praticamente consolidada e que recebe decisiva contribuição do pintor Antônio Moro (1517-1575) , na década de cinquenta, além do artista teórico Francisco de Holanda (1517-1584), que concebe o célebre *Do tirar polo Natural* (1549)[37], considerado "*a primeira teoria do retrato da história da arte*" [38], obra que guarda estreita relação com o embaixador de Portugal, bispo em Viseu e cardeal da igreja católica romana, D. Miguel da Silva.

Holanda não apenas escreveu sobre a arte do retrato, mas também deixou retratos (em pequeno formato) na obra intitulada *Álbum dos Desenhos das Antigualhas:* do célebre Michelangelo, do Papa Paulo III - amigo de D. Miguel da Silva – e de Pedro Lando, duque em Veneza. Ele realizou além destes, também outros retratos: de D. João III (**Figura 3**), sua

35 PEREIRA, Fernando A. Baptista, "*ARTE PORTUGUESA DA ÉPOCA DOS DESCOBRIMENTOS*", Lisboa: Tipografia Peres, 1996, pp.179-196.

36 JORDAN, Annemarie, "*Retrato de Corte em Portugal – o legado de Antônio Moro (1552-1572)*", Lisboa: Quetzal Editores, 1994.

37 HOLANDA, Francisco de, "*Do tirar polo natural": organização, apresentação e comentários de Raphael Fonseca*, Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

38 Este tratado escrito por Francisco de Holanda compreende uma espécie de prolongamento de um texto anterior denominado *Da Pintura Antiga*. Ele aborda a arte de retratar ao vivo, tendo sido finalizado em 3 de janeiro de 1549, depois do artista ter passado por um estágio de formação em solo italiano e ter frequentado o círculo de amizades de D. Miguel da Silva. A pequena obra em forma de diálogo é constituída de um prólogo, onze capítulos e um apêndice onde verificamos uma carta enviada pelo papa Leão X ao pintor Rafael de Urbino, reconhecendo-o mestre e responsável pelos trabalhos de reforma na Basílica de S. Pedro em Roma (c.1515).

mulher D. Catarina, dos infantes D. Luís e D. Sebastião, da Infanta D. Maria, alguns desapareceram e outros podem ser encontrados em galerias italianas[39].

Retomando a questão sobre as intervenções construtivas promovidas por D. Miguel da Silva em Portugal, entre 1525-1540, é necessário recordar sua atuação enquanto bispo (quando recebeu em tutela o bispado de Viseu, de S. João da Foz e o mosteiro de Santo Tirso) época na qual procurou imprimir sua marca na cidade do Porto, mais precisamente na região da Barra do Douro[40].

Iniciou a construção de um amplo e complexo programa arquitetônico que incluía uma igreja (atualmente dentro da fortaleza de S. João Baptista, iniciada em 1570), uma Capela-farol de São Miguel-o-Anjo, uma guarita e uma ermida, além de colunas decoradas por capitéis, inscrições e uma estátua em homenagem a divindade protetora dos portos. O projeto pretendia recuperar o gosto que na época se impunha na Cúria papal, e alude à solução antiga adotada para o porto de Ostia, o principal porto do império romano, na foz do rio Tibre (**Figura 10)**.




**Figura 10** – Porto di Ostia nella Galleria vaticana delle Carte Geografiche[41].

39 FONSECA, Raphael do S., "*Francisco de Holanda: 'Do tirar pelo natural' e a retratística*", dissertação de mestrado, defendida em 2010 junto ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, Campinas, São Paulo, p.133-134.

40 Notícias deste grandioso projeto podem ser encontradas na literatura posterior, do século XVII: "[*Este Commendatario fez neste lugar cousas de muita consideração, como foi a Igreja de S. João cousa mui grandiosa, e tal que a ella encostarão o Castello e fortaleza... fez hum farol que ja não ha pera de noite mostrar a barra as Embarcasoes que quisessem entrar, fez huã guarita dentro na agoa que he como balisa a modo de padrão, pera se desviarem as embarcasoes do penedo que esta iunto a ella; fez na Cantareira hua Ermida de Nossa Sora obra reall grandiosa, de meã laranja, e em hum lenço della pera a parte do Rio pos hum letreiro...*]"in A.D.P. – Tombo da Igreja e Couto de S. João da Foz. Fundo do Convento de São João da Foz, Livro 0040. Fólio 2.

41 A cidade de Ostia foi retrata pelo pintor Rafael Sanzio (1514), nas famosas *Stanze Vaticanas* ou apartamentos do Papa Júlio II (c. 1508-1513).

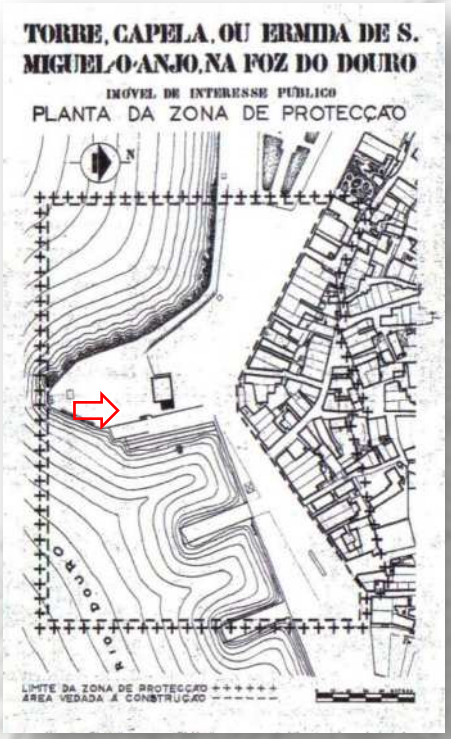
Buscava-se fazer a regularização desta área da barra do Douro e ao mesmo tempo, promovê-la em termos de organização e segurança, no acesso das embarcações e dos navegantes. Acostumado ao ambiente refinado dos papas, o comendatário de Santo Tirso, viu nesta empreita a grande oportunidade para transformar este porto fluvial e marítimo num espaço monumental[42].

Aos navegadores que viessem transpor a perigosa barra do Douro, D. Miguel e seu arquiteto Francisco da Cremona propuseram que fossem saudados com versos extraídos de Homero, que mandou gravar nas paredes da Capela Farol de S. Miguel-o-Anjo (**Figura 11 e 12**). Nos rochedos da barra fez erguer quatro colunas ornadas por capitéis para que servissem de orientação aos pilotos e no meio do rio, em um pequeno templete, inseriu a estátua de uma figura togada, *Portumnus* o deus protetor dos portos, cuja imagem com cerca de 1,30 m, se encontra atualmente no Museu do Carmo em Lisboa[43]. Esta área recoberta por um grande número de inscrições latinas, configura uma espécie de museu a céu aberto que invoca a proteção divina. O estudo[44] destas inscrições indica que a capela já havia sido finalizada em 1528, quando o bispo passou uma longa temporada no Porto, e que a construção dos outros edifícios havia sido finalizada em 1536.

42 QUEIRÓS Isabel, "*A reabilitação da barra do Douro no século XVI: um desafio urbanístico à talassocracia atlântica*", disponível in http://www.citcem.org/encontro/pdf/new_03/TEXTO%202%20-%20Isabel%20Queir%C3%B3s.pdf, acesso 15/03/2015.

43 "[*Depois de se estabelecer no norte do país, longe da corte e do rei D. João III, com quem entretanto se incompatibilizara, o Bispo iniciou uma série de grandiosas obras no território diocesano, todas entregues ao "seu" arquitecto romano. Para além das terras beirãs, D. Miguel da Silva escolheu a Foz do Douro para aí edificar um programa monumental, talvez no intuito de erigir "um monumento à sua própria glória", ao mesmo tempo que dava à cidade onde tanto gostava de se hospedar um porto seguro, que além da sua evidente utilidade recebia "um compêndio das maravilhas arquitectónicas do mundo romano]*"; (p.336) in MOREIRA, Rafael, Arquitectura: renascimento e classicismo", História da Arte Portuguesa, vol. II, 1995, p. 303-375".

44 BASTO, A. de Magalhães – *A propósito de um notável edifício quinhentista que existe na Foz do Douro*. In Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto. Vol. XII. Fascs. 3-4. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1949, pp. 253-261.







**Figuras 11 e 12 – Planta de Situação[45] e gravura de São Miguel o Anjo - Biblioteca Nacional**



**Figura 13** – Foto da Capela S. Miguel o Anjo - nas margens do Douro, hoje semi-entaipada por construções posteriores, apresenta secção oitava no interior.

45 Implantação geral fornecida pelo Inventário do Patrimônio Arquitetônico, IGESPAR. Designação: Torre e Capela/ Ermida de São Miguel – o – Anjo, Porto, Foz do Douro, junto ao Jardim do Passeio Alegre.

Na parede da capela pode-se ler: "[*Miguel da Silva, Bispo Eleito de Viseu, fez esta torre para governo da entrada dos navios e deu e consignou campos comprados com o seu dinheiro para que, do respectivo rendimento, se acendessem da torre fogos perpetuamente. Ano M. D. XXVIII*][46]".



**Figura 14-** Inscrições latinas na parede da Capela da Foz do Douro.

O projeto da "*Igreja Velha de São João da Foz* que fica no interior da fortaleza seiscentista[47]" **(Figuras 15 e 16)** e integra o "Projeto Silviano" situa-se próximo ao farol mencionado e se ergue sobre o ponto mais elevado do terreno, na chamada Ermida de Nossa Senhora da Luz (onde no século XVIII, ainda se viam "*as armas de D. Miguel, com o leão rampante dos Silvas",* dentro dos perigosos rochedos, no meio da barra[48].

Trata-se de uma insólita capela-mor em forma de hexágono, uma possível alusão a bacia hexagonal do Porto de Trajano, em Ostia, coberta por uma cúpula semicircular, como um pequeno Panteão que deveria estar visível ao longe. Essa construção atendia a dupla

46 Disponível no site do IGESPAR, in http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/74770; acesso em 15/03/2015.

47 Expressão usada por Rafael Moreira, idem 1995.

48 MOREIRA, Rafael – Um exemplo: São João da Foz, de igreja a fortaleza. In *A arquitectura militar na Expansão portuguesa.* Porto: Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994, p.336.

função[49]: sinalização aos navegantes e monumentalização da barra do Douro, rematando este conjunto arquitetônico, no local onde o rio encontra o mar e a violência das águas é ainda maior. O projeto é algo que não encontrará precedentes nem mesmo na própria Itália, uma invenção própria de um apaixonado pela epigrafia, como era D. Miguel da Silva que recolhe neste conjunto de inscrições lapidares, talhadas diretamente nas rochas e confere ao local uma atmosfera única, quase pagã, de um santuário marítimo.

No momento em que Portugal ocupava uma posição de importância mundial em virtude dos Descobrimentos, o embaixador se destacou no meio artístico cultural romano e em seu retorno ao seu pais, não mediu esforços para tentar reproduzir o modelo clássico apreendido.



50





51

**Figuras 15 e 16:** Planta e fotos da Igreja de São João da Foz (exterior e interior), Porto- PT.

49 "*Ha obra da igreja e muito nobre e bem acabada de todo ho que ate hagora he feito nela*."in I.A.N.T.T. – *Corpo Cronológico*, Parte I, maço 78, nº 27.

50 Reconstituição da Igreja de São João da Foz com uma capela-mor hexagonal ao fundo, coroando a estrutura Basilical de três naves, uma opção inédita para aquele período, *História de Portugal"* – vol. III - *No alvorecer da modernidade* com coordenação de Joaquim Romero Magalhães, Editorial Estampa, Lisboa, 1993, p.44.

51 CALLIXTO, Carlos Pereira. "*Os primeiros 250 anos de História da Fortaleza de São João da Foz do Douro (1570 – 1800)*", s/d.

Mais tarde, deixando seu país em 1540, D. Miguel da Silva, que já fora bispo de Viseu e que agora se tornara cardeal, contra a vontade do rei, encomendou um cadeiral[52] para o coro alto da "sua" Sé, finalizado em 1544, onde mandou colocar a seguinte inscrição: "MICHAEL SYLVIUS PROESBITER CARDINALIS TITULI BASILICAE SANCTORUM DUODECIM APOSTOLORUM ANNO 1544. EPISCOPUS VISENSIS. SEDENTE PAULO TERTIO PONTIFICE MAXIMO, ET REGE JOANNE TERTIO PORTUGALIAE".


53

**Figura 17-** Retrato de D. Miguel da Silva, no cadeiral do Coro alto da Sé, atualmente no Seminário Maior de Viseu.

Apesar dos esforços de D. João III em apagar os passos de D. Miguel da Silva, sobretudo a partir de 1542, muito se tem avançado, desde os estudos de Sylvie Deswarte (1989), Rafael Moreira (1994) e concomitante recuperação de notícias e documentos que informam sobre os projetos implementados por D. Miguel da Silva[54], seja para Viseu ou para monumentalização da área do Douro, na própria cidade do Porto. A perenidade de sua atuação, aos poucos, vem sendo recuperada quer nas letras - pelas dedicatorias recebidas - quer nas artes, através dos detalhes das pinturas, das inscrições encontradas em escavações arqueológicas, de detalhes do mobiliarios patrocinados por ele, como o seu retrato de Cardeal emoldurado por uma

52 "Nos fins do terceiro decênio do século XVI, quando começou a adotar-se em Portugal a pratica de instalar o coro em galeria sobreposta à entrada do templo, e se construiu a da Santa Cruz, logo para ali foi transferido o cadeiral, sendo disso encarregado 1531, um mestre francês, Francisco Lorete, ao qual conjuntamente fez o mosteiro encomendado acrescentando catorze cadeiras, por então maior o espaço disponível. Quanto a estas determinaram-se que fossem "oito grandes e seis pequenas, da obra e maneira das que estão feitas. Não assim, porém, uma estante de coro, simultaneamente encomendada, para a qual se estabelecia estilo renascentista, no gosto já então florescente em Coimbra"; in "Historia da Arte Portucalense", Editora Porto, 1948, p.456.

53 QUEIRÓS, Isabel, "*MICHAEL SYLVIUS PROESBITER CARDINALIS. O discurso simbólico da rinascitá ao serviço da exaltação do indivíduo*" in *Revista da Faculdade de Letras,* CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO, *Porto 2008-2009, I Série, Volume VII-VIII, pp. 339-350*.

54 D. Miguel da Silva renunciou formalmente ao governo da Sé de Viseu somente em 22 de abril de 1547.

cartela, talhado numa das misericórdias das cadeiras que integram atualmente o cadeiral do Seminário Maior de Viseu (**Figura 17**).

Muito se tem dito, nas últimas três décadas, sobre a figura de D. Miguel da Silva, embaixador de D. Manuel I na corte Pontifícia, bispo de Viseu sob D. João III, entre 1526-1547 e cardeal da Igreja de Roma, entre 1539 -1556. A retomada de velhos documentos, bem como a realização de novas e variadas investigações e estudos tem permitido melhor compreender esta figura, cujo papel pode ser considerado da maior relevância, seja na vida política, quanto na vida religiosa e diplomática portuguesas junto da Cúria romana. Sua ação mecenática em Portugal, sobretudo por ocasião de seu retorno, entre 1525-1539, denuncia o apreço pelo mundo humanista italiano[55], e pelas formas artísticas do Renascimento, afloradas quer no campo das artes quanto das letras.

55 Este artigo é resultado parcial de pesquisas realizadas para a elaboração da dissertação do mestrado (CNPQ - 2006) intitulada *A carta de Rafael Sanzio – Castiglione ao Papa Leão X e sua importância para o estudo da Arquitetura e do Urbanismo no período do Renascimento,* que teve entre seus objetivos verificar a permanência das ideias de Rafael em Portugal, através da atuação de figuras ilustres como foi o caso de D. Miguel da Silva, diplomata português que tendo frequentado importantes círculo*s* de humanistas italianos recebeu de Baldassare Castiglione a dedicatória do célebre *Il Cortegiano*, em 1528. Tendo vivido em Roma, entre 1515 e 1525, manteve contato com Rafael Sanzio, exatamente no período em que ele havia se tornado um dos principais artistas a serviço da Santa Sé e no momento em que Portugal ocupava uma posição de relevância mundial por conta dos Descobrimentos. Durante o doutorado (FAPESP - 2011) pudemos avançar um pouco mais, ao abordar a produção teórica de Francisco de Holanda, em especial *Da Fabrica que falece a cidade de Lisboa* (1571); verificamos que este artista-teórico é devedor do ambiente romano e das frequentações aos círculos italianos, caros a D. Miguel da Silva, sendo ele um dos responsáveis pelo interesse de Francisco de Holanda em conhecer a cidade eterna (1538-1540).

# El poema de retrato: un género del Renacimiento en América virreinal

# Poems about portraits: a Renaissance genre in Colonial America

**Sarissa Carneiro**[*]
Pontificia Universidad Católica de Chile

***Resumen***

Este artículo se centra en el género poema de retrato, composición poética que refiere a un retrato pictórico real o imaginario. Se trata de un género menor, vinculado a la tradición lírica y celebrativa, pero con una presencia notable y sostenida en la poesía de los siglos XV a XVII, tanto en Europa como en América virreinal. En este ensayo, presento algunos antecedentes fundamentales para la formación del género y analizo ejemplos virreinales de su vertiente lírica, principalmente de Nueva España, con énfasis en las variaciones que aportan a la cadena de imitaciones de la tradición italiana.

**Palabras clave:** Poesía y retrato; poesía italiana sobre retratos; *Flores de baria poesía* (1577); Agustín de Salazar y Torres (1636-1675); Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695).

***Abstract***

This article focuses on the genre of poems about portraits, poetic compositions that refer to real or imagined pictorial portraits. This is a minor genre linked to lyrical and festive traditions, yet it has a broad and sustained presence from the 15th to the 17th centuries in Europe as well as in Colonial America. In this essay, I introduce some fundamental models to the appearance of the genre and analyze several lyrical viceregal examples, mainly from Nueva España. I also emphasize the variations they contribute to the poetic Italian tradition's imitation sequence.

**Keywords:** Poetry and portrait; Italian portrait poetry; *Flores de baria poesía* (1577)*;* Agustín de Salazar y Torres (1636-1675); Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695).

● **Enviado em: 28/05/2015**
● **Aprovado em: 25/07/2015**

[*] Doctora en Literatura y Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad de Chile. Profesora Asociada de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Investigadora Responsable del Proyecto de Investigación FONDECYT Regular nº1141210, en el cual se inscribe este artículo. Correo electrónico: scarneir@uc.cl

## 1. La formación de un género: usos y tópicos.

El poema que refiere a un retrato pictórico individual es un género poético inseparable del contexto histórico-artístico que desemboca en la "gloria del retrato", es decir, el sostenido desarrollo de la representación de la figura humana desde el primer Renacimiento hasta su plena autonomía como género de la pintura en el siglo XVI[1]. Al mismo tiempo, se trata de un género que explora las fecundas relaciones que, desde antiguo, se establecieron entre la palabra y la imagen, la pintura y la poesía[2]. La creciente presencia, en los más diversos espacios, de retratos individuales que representaban a personas queridas, a personas poderosas (soberanos, príncipes, pontífices, nobles en general) o a los mismos dueños de los retratos, tuvo como correlato la prolífica imitación del género *poema de retrato*, en el seno de prácticas que hacían del arte pictórico y del arte poético dos caras de una sola moneda.

El retrato de la amada o del amado, llevado en el pecho en medallón o cuidadosamente guardado para su contemplación privada en momentos de ausencia, se complementaba con el poema que declinaba distintos tópicos de la poesía amorosa y reflexionaba sobre los límites de la representación pictórica. La conmemoración visual de personas poderosas en retratos de estado, en tablones de festejos públicos u otras formas artísticas, requerían la celebración poética a modo de encomio, con el indispensable panegírico moral. A su vez, el poeta admiraba la fiel captación de su fisonomía, celebraba el talento del artista o bien, en ocasiones, denunciaba la vanidad de hacerse retratar, empleando para ello antiguos tópicos de la poesía filosófico-moral.

---

1 Para este contexto y, en particular, para el problema de la búsqueda de la semejanza fisionómica en el retrato moderno, ver BURCKHARDT, J. "Das Porträt in der italienischen Malerei", 1895. El lector puede consultar la reciente edición en portugués de esta obra, *O retrato na pintura italiana do Renascimento*, Cássio FERNANDES (ed.), Campinas, Editora da Unicamp/ São Paulo, Fap-Unifesp, 2012. En la misma edición, se encuentran traducidos también otros textos de Burckhardt sobre retrato, como "As origens da retratística moderna" (1885) y "Rafael retratista" (1882), en que se destaca a Rafael como punto de convergencia de una nueva sensibilidad en dirección al ser humano y su papel en el mundo. Muchos historiadores del arte han retomado las ideas de Burckhardt al vincular el exponencial desarrollo del retrato en el Renacimiento al interés de la primera modernidad por el individuo. Para un estado de la discusión y otros asuntos relacionados con el retrato en el Renacimiento pueden consultarse también: CAMPBELL, L. *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries.* New Haven/ London, Yale University Press, 1990; CASTELNUOVO, E. *Retrato e sociedade na arte italiana. Ensaios de história social da arte*. Trad. Franklin de Mattos. São Paulo, Companhia das Letras, 2006; FALOMIR, M. (ed.), *El retrato del Renacimiento*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008; SCHNEIDER, N. *El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo, 1420-1670*. Madrid, Taschen, 2002.

2 El entrelazamiento entre retrato y poesía se nutre de la afición renacentista por el maridaje de las artes, en especial de la pintura y la poesía, con la consiguiente competencia entre las mismas. La pintura incorporará visualmente tópicos propios de la poesía y esta última, a su vez, extremará los recursos visualizantes del lenguaje. La poesía que refiere en particular a la pintura ha sido estudiada, en el caso italiano por CRASTON, J. *The Poetics of Portraiture in the Italian Renaissance*. Cambridge/ New York, Cambridge University, 2000; BOLZONI, L. *Poesia e ritratto nel Rinascimento*. Roma, Laterza, 2008; en el caso de España, por BERGMANN, E. L. *Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge, Harvard University Press, 1979; DAVIES, G. A. "'Pintura' Background and Sketch of a Spanish Seventeenth-Century Court Genre". In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1975, 38, pp. 288-313, entre muchos otros.

Algunos ejemplos podrían ilustrar cómo el poema de retrato se tuvo durante estos siglos por algo sin lo cual el retrato pictórico quedaba incompleto, sin el alma de las emociones, sin las circunstancias y los sentidos que lo rodeaban. Torquato Tasso escribe desde Roma, en 1591, a Virginio Orsini, duque de Bracciano (1572-1615), saldando por fin una deuda: el duque encargara al poeta un soneto sobre el retrato de la mujer amada que traía en el pecho en un medallón atado a una cadena de oro. El soneto, que Tasso envía con la carta, daba sentido poético al acto del duque de llevar el medallón colgado: esto era una "dulce venganza" que mantenía en la prisión de un "sordo esmalte" a quien le robara el corazón[3]. Ya a fines del siglo XV, el médico Ambrogio Leone comisionara al escultor Tommaso Malvito (muerto en 1524) un busto de su amada Beatrice de' Notari y para la ocasión promoviera una colección poética a varias voces para celebrarlo. La colección imaginada por Leone (el *Beatricium*) no fue finalmente elaborada, pero varios poetas colaboraron con composiciones sobre el busto y la retratada, entre ellos, Antonio Tebaldeo (1463-1537), con diez epigramas latinos y siete sonetos en lengua vernácula. El mismo Antonio Tebaldeo era autor de otro soneto sobre un retrato (suyo, en este caso), poema escrito para acompañar un retrato enviado al amigo Timoteo Bendedei (1447ca. -1522). El mismo poeta dice acompañar su *effigie* de unos dolidos versos de amor por Flavia, para que, con ambas cosas, el amigo pudiera suplir la ausencia y entender su estado. Estos ejemplos dan una pequeña muestra de prácticas que fueron muy comunes tanto en Europa como en los círculos eruditos de América colonial.

El origen moderno del género remonta a los dos sonetos compuestos por Petrarca (1304-1374) a propósito de un retrato de su amada Laura realizado por Simone Martini (1284-1344). Los dos sonetos, LXXVII y LXXVIII del *Canzoniere*, constituyen un díptico imitado y variado por tres siglos de poesía en latín y en lenguas vernáculas, mostrando esplendor tardío en el siglo XVII, en América virreinal.

El díptico refiere a un retrato de Laura encargado probablemente antes de 1336 (o al menos no después de 1343) y que se cree habría consistido en una miniatura, quizá un dibujo en acuarela. El primer soneto está centrado en la experiencia visual que procede a la ejecución del retrato, con la oposición entre un ver paradisiaco y un ver terrenal, frontera traspasada por el pintor en una empresa creativa excepcional que testimonia en la tierra lo visto en el cielo, renovando la idea de una Laura hecha y nacida en el paraíso[4]. El segundo soneto refiere a la reacción del poeta frente al retrato, una reacción que desemboca en el desengaño de lo que se muestra como una promesa no cumplida, debido a la imposibilidad del retrato de responder al deseo del poeta por carecer de voz tanto como de vida. Los textos, en la edición de Federica Pich[5], son los siguientes:

3 "E l'imagin mirate al collo appesa / d'aurea catena, e quando Amor v'assale, / dolce vendetta aggualia a fera offesa. / Ahi, non è pari il gioco o pari il male, / nè giusta legge in sì gentile impresa / far sordo smalto a vivo cuore eguale." TASSO, T. en BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, p.114.

4 BOLZONI, L. *Poesia e ritratto nel Rinascimento,* p. 77.

5 En BOLZONI, L. *Poesia e ritratto nel Rinascimento,* pp. 76-80.

LXXVII

Per mirar Policleto a prova fiso
con gli altri ch'ebber fama di quell'arte
mill'anni, non vedrian la minor parte
de la beltà cha m'aver il cor conquiso.

Ma certo il mio Simon fu in paradiso
onde questa gentil donna si parte:
ivi la vide, et 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'; né la potea far poi
che fu disceso a provar caldo e gielo,

et del mortal sentiron gli occhi suoi.

LXXVIII

Quando giunse a Simon l'alto concetto
ch'a mio nome gli pose in man lo stile,
s'avesse dato a l'opera gentile
colla figura voce ed intellecto,

di sospir' molti mi sgombrava il petto,
che ciò ch'altri à più caro, a me fan vile:
però che 'n vista ella si mostra humile
promettendomi pace ne l'aspetto.

Ma poi ch'i vengo a ragionar co llei,
benignamente assai par che m'ascolte,
se risponder savesse a' detti miei.

Pigmalïon, quanto lodar di dêi
de l'imagine tua, se mille volte
n'avesti quel ch'i' sol una vorrei.

En el Virreinato del Perú, al menos desde 1570, la poesía de Petrarca circulaba en castellano en las traducciones realizadas por Henrique Garcés. Nacido en Oporto pero radicado en América desde sus veinticinco años de edad (ca. 1550), Garcés fuera un hombre múltiple: minero, metalúrgico, recaudador de arbitrios, vendedor de libros y papelería, poeta, traductor y animador literario[6]. Publicó en 1591 las traducciones que lo habían ocupado por décadas: la obra poética de Petrarca, *Los Lusíadas* de Camões y *Del reino y de la institución del que ha de reinar* de Francesco Patrizzi (1529-1597)[7]. Su traducción del díptico de Petrarca al retrato de Laura sigue el principio vigente en la época de traducir con fidelidad a la idea más que a la literalidad:

*Per mirar Polycleto aprova fiso*

Aunque se desvelara Polycleto
mil y mil años con los de aquella arte,
no pudiera alcançar la menor parte
de la belleza a quien soy tan sujeto.

*Quando giunse Simon l'alto concetto*

Al tiempo qu'el concepto huuo llegado
a mi Simón guiándole la mano,
si fuera de poder tan soberano
que boz a la figura hubiera dado,

6 Para más información sobre Henrique Garcés, ver NÚÑEZ, E. "Henrique Garcés, múltiple hombre del Renacimiento". In *La tradición clásica en el Perú virreinal.* T. HAMPE MARTÍNEZ (ed.), Lima, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999, pp.129-144.

7 Como sostiene Núñez, la publicación en España, en 1591, seguramente se vio precedida de una circulación manuscrita de las traducciones poéticas entre los poetas del virreinato, lo que hace de Garcés figura central en la difusión de Petrarca y de la poesía italiana antes de la Academia Antártica. NÚÑEZ, E. "Henrique Garcés, múltiple hombre del Renacimiento", p.134.

En parayso estaua Simoneto
de donde esta gentil alma se parte,
allí la trasumptó parte por parte
por darnos fe de un rostro tan perfeto.

Obra es esta de aquellas qu'en el cielo
imaginarse pueden, no acá fuera
donde el alma los miembros hazen velo.

Y cortesía fue que no pudiera
usar después de ser baxado al suelo,
qu'el yelo y el calor se lo impidiera.

de tanto sospirar me hauia librado
que aquello que otros juzgan por muy sano
en se mostrar humilde dello gano
muy poco, es antes pena bien mirado.

Que quando a platicar vengo con ella,
da muestra de me oyr benignamente,
si a mis dichos respuesta alguna diesse.

Pudo Pigmaleón gozar de aquella
suya mil vezes sin inconveniente:
oh quien sola una vez tal por sí viesse[8].

Lina Bolzoni ha estudiado la poesía italiana de retrato y ha destacado el relieve del modelo petrarquista para los siguientes siglos de imitación y emulación del género en Italia. Algunos aspectos del díptico de Petrarca son especialmente importantes para el posterior juego de variaciones. Bolzoni destaca, entre otros: 1) la evocación de un retrato que, en general, se cancela a nuestra vista; el poema suele prescindir de la descripción del retrato, el que sirve más bien para variar y celebrar la escritura poética, aportando material que permite declinar en nuevo modo los *topoi* tradicionales del lenguaje amoroso; 2) el retrato se celebra como custodia de la imagen de la mujer amada, representa su presencia en el corazón del poeta, la obsesión de su deseo, pero al mismo tiempo denuncia su ausencia; la evocación del retrato da cuerpo al fantasma, es decir, a las imágenes entretejidas entre imaginación, sueño y memoria, activados en la soledad, una soledad que motiva la escritura; 3) el retrato evocado suscita la celebración generalmente triple: de la belleza divina de la mujer, del carácter extraordinario de la pintura (que comparte ese carácter divino) y del pintor cuyo arte dio cuerpo a tal belleza; indirectamente, la celebración incluye también al poeta, enamorado cantor de la retratada; 4) el retrato se realiza en una complicidad entre pintor y poeta ("mio Simon", que Garcés capta en su traducción "a mi Simón guiándole la mano"), 5) el modelo del díptico, retomado por muchos autores posteriores como Bembo, Della Casa, Gaspara Stampa; 6) el díptico refiere – en el paso del primero al segundo soneto– a una trágica tensión, a la irreparable fractura entre el "paraíso", donde se puede admirar la belleza perfecta y original de Laura, y el "aquí entre nosotros" en el que la representación de esta belleza deviene imposible; el segundo soneto se centra en la reacción del poeta, que pasa de la celebración al desengaño, pues la retratada se muestra humilde, promete paz en el aspecto, pero está muda, sin vida, y no puede responder; 7) este desengaño trae la referencia al mito de Pigmalión, motivo de envidia de parte del poeta; el mito estará frecuentemente presente en las imitaciones del género para referirse a la capacidad (mayor o menor) del retrato de responder al deseo amoroso del poeta; como

[8] GARCÉS, H. *Los sonetos y canciones del poeta Franscisco Petrarcha, que traduzia Henrique Garces de la lengua Toscana en Castellana*, Madrid, Casa de Guillermo Droy, 1591, pp. 41-41v.

tal, el mito de Pigmalión contiene múltiples posibilidades asociadas al tópico del poder o de los límites de la representación, así como al sueño de traspasar las fronteras entre representación y vida[9].

Este género menor, ubicado entre la tradición lírica y la celebrativa, tuvo una difusión extraordinaria desde los inaugurales sonetos de Petrarca, con cientos de imitadores en Italia, entre ellos, Lorenzo de' Medici, Pietro Bembo, Giovanni della Casa, Gaspara Stampa, Bernardino Tomitano, Torquato Tasso, Serafino Aquilano, Panfilo Sasso, Andrea Navagero y Giovan Battista Marino[10]. En su vertiente celebrativa, el poema de retrato se liga al género encomiástico, con el elogio ya sea del pintor ya sea del retratado. Cuando este último es un poderoso, los tópicos del género reciben una formulación política. En su otra vertiente, lírica, el género se presta para la apropiación renovada de tópicos de la poesía amorosa fundidos con el *ut pictura poesis* y otros tópicos de la emulación de las artes. A continuación me referiré en particular a esta vertiente lírica del género, con algunos ejemplos de América virreinal.

## 2. El retrato de la amada: el caso de *Flores de baria poesía*.

El género está presente en América virreinal desde fecha temprana. Una significativa muestra de ello se encuentra en el cancionero *Flores de baria poesía*[11]. Recopilado en la ciudad de México el año 1577, el cancionero recoge poemas que remontan al menos a 1545. Se cree que parte de esos poemas recopilados circularon en Nueva España desde la época en que Gutierre de Cetina vivió en el virreinato y que posiblemente pueda atribuirse a dicho poeta una primera compilación que habría ido en aumento durante los veinte años siguientes a su muerte ocurrida en 1557. Margarita Peña supone que esa compilación inicial fue conservada por los familiares de Cetina en Nueva España hasta haber sido entregada a un compilador que le dio forma final[12].

Este se ha considerado el cancionero más completo de poesía española de tendencia italianizante recopilado en tierra americana. En el manuscrito figuran composiciones que circularon profusamente por España durante la época en que fueron escritas, las que aparecen en diversos códices con variantes y que, sin duda, también debieron ser leídas en los círculos cultos de la Colonia .

El cancionero contiene 359 composiciones, 249 firmadas y 110 anónimas. Los autores compilados son tanto peninsulares como criollos: poetas españoles (como Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña, Pedro de Guzmán, Jerónimo de Urrea, Francisco de Figueroa, Fernando de Herrera, Baltasar del

9 BOLZONI, L. *Poesia e ritratto nel Rinascimento,* pp.10-25.

10 En BOLZONI, L. *Poesia e ritratto nel Rinascimento,* el lector puede encontrar una antología comentada de autores italianos que incursionaron en el género. Los textos están cuidadosamente editados por Federica Pich. No hay un estudio similar de la poesía de retrato en el contexto virreinal. Este ensayo es parte del proyecto ya mencionado, el que tiene como objetivo la identificación de un *corpus* amplio del género en cuestión y su correspondiente estudio.

11 El manuscrito se encuentra muy deteriorado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Sección Manuscritos, número 2973) pero cuenta con la reciente edición de Margarita Peña, *Flores de baria poesía, cancionero novohispano.* PEÑA (ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

12 Ese compilador final podría haber sido el también poeta Juan de la Cueva. PEÑA, en *Flores de baria poesía*, p.32.

Alcázar, Gregorio Silvestre), algunos que estuvieron en Nueva España (como Juan de la Cueva y Juan Luis de Rivera), otros que se avecindaron en el virreinato (como Hernán González de Eslava y Gutierre de Cetina), además de los poetas criollos Francisco de Terrazas, Martín Cortés y Carlos de Sámano. Así, la compilación integra a los autores con independencia de su origen (criollo o peninsular), dando cuenta más bien de las relaciones de amistad y de los vínculos poéticos entre los que se inscriben en una misma poesía, vale decir, la poesía en lengua española de tipo petrarquista en moldes métricos italianos.

Entre estas composiciones, siete son poemas de retrato: un soneto de Diego Hurtado de Mendoza (Granada, 1503-Madrid, 1575) acompañado de una octava, tres sonetos de Gutierre de Cetina (Sevilla, 1520-Nueva España, ca. 1557), un soneto de Francisco de Figueroa (Alcalá de Henares 1540- ca. 1588) y un soneto de Juan de Vergara (¿1540?- ¿?). Los tres primeros autores tienen en común el paso por Italia, con la consiguiente familiaridad con la poesía italiana de la época y el cumplimiento del ideal del cortesano que fusiona el ejercicio de las armas y las letras. Mendoza y Cetina fueron, además, amigos, como queda atestiguado por una epístola de este último que incluye la curiosa petición a Mendoza de un cuadro de Tiziano con la pintura de la Primavera[13].

Estos siete poemas de retrato se inscriben en la tradición lírica de declinación de los tópicos de la poesía amorosa, celebración de la belleza divina de la amada y problematización de los límites de la representación pictórica, bajo el alero de las imitaciones del modelo forjado por Petrarca. Es posible, sin embargo, distinguir dos grupos: uno marcado por la presencia del tópico de la figura interior y su superioridad respecto de cualquier representación pictórica; y otro grupo –el de los sonetos de Cetina– que celebra el arte del retrato y se centra más bien en las reacciones (del pintor, de la retratada y del poeta amante) frente a la pintura, materia que permite la variación de tópicos de la poesía amorosa tal como en la tradición italiana del género.

### 2.1 "Amor guió el pinzel" : figura interior y retrato

En los poemas de Hurtado de Mendoza (soneto y octava) y en los sonetos de Figueroa y Vergara se advierte la presencia del tópico, corriente en la poesía amorosa de la época, de la imagen interior de la persona amada, una figura que se dice pintada por Amor o Cupido, como resultado del enamoramiento, imagen que se guarda escondida en el corazón.

El *topos* tiene una larga tradición estudiada, entre otros, por Eric Jager en *The Book of the Heart* (2000), Maria Luisa Meneghetti en "Il ritratto in cuore: peripezie di un tema medievale tra il profano e il sacro" (2005) y Lina Bolzoni en *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento* (2010). La figura interior como retrato pintado en el pecho se vincula a otro tópico, el del

[13] "Olvidado me había de pediros / una cosa que mucho he codiciado, / y he pensado mil veces escribiros, / y es que de ver gran tiempo he deseado / del famoso Ticiano una pintura, / a quien yo he sido siempre aficionado / entre flores y rosas y verdura / deseo ver pintada primavera / con cuando de beldad le dio natura", CETINA, en DE CASTRO, A. (ed.), *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII.* Tomo primero. Madrid, Ribadeneyra Editor, 1854, pp. 44-45.

libro del corazón. Como explica Bolzoni, ambas metáforas han sido utilizadas en la lírica y la literatura religiosa para dar cuenta de mecanismos interiores, es decir, para dar cuerpo a los fantasmas que habitan el alma, para hacer visible y representable lo que no es visible[14]. Y ambas metáforas se vinculan con concepciones muy antiguas que conciben las imágenes interiores en términos espaciales, como lo hace, por ejemplo, la mnemotécnica, con sus metáforas del edificio y del libro, las que proyectan la memoria en un espacio donde se disponen las imágenes que provienen de los sentidos, reelaboradas por la fantasía y la imaginación[15].

En el caso específico de la imagen pintada en el corazón, la metáfora se encuentra en el seno de una concepción occidental de amor que supone que el sentimiento amoroso surge de la visión de un objeto que suscita el deseo, visión que imprime en el corazón la imagen de la persona amada, la cual se transforma en un "fantasma" con fuerza vital, con una consistencia cuasi física y material[16].

Bolzoni comenta ejemplos muy tempranos, ya mencionados por Jager, como los textos de Folchetto di Marsigli (1160-1231) presentes en un manuscrito ilustrado que contiene una antología de trovadores[17]. Folchetto dice a su amada que lleva dentro del corazón su imagen y pide que lo cuide del ardor, puesto que dentro del corazón (el que a su vez está dentro de ella) está su imagen[18]. En el códice de la Morgan Library (59r) se representa visualmente la metáfora, tomándola al pie de la letra: una miniatura muestra el poeta con el retrato de su amada en el corazón, ocupando gran parte del pecho[19]. Folchetto inspira, a su vez, la *canzonetta* de Giacomo da Lentini, funcionario de la corte imperial de Federico II cuya actividad se documenta hacia 1240. La canzonetta *Meravigliosa-mente* retoma la idea de la imagen de la amada pintada en el corazón, acercándola a la experiencia de la pintura y del retrato ("…che 'nfra lo core meo/ porto la tua figura. / In cor par ch'eo vi porti/ pinta como parete,/ e non pare di fore")[20]. Junto con darle esa consistencia pictórica a la imagen interior de la amada, Giacomo da Lentini subraya su condición secreta,

14 "Questo significa prendere in considerazione le metafore che sono usate, nella lirica e nella letteratura religiosa ad esempio, per esprimere i meccanismi interiori, per dar corpo ai fantasma che abitano l'anima, per rendere visibile ed esprimibile quel che visibile non è", BOLZONI, L. *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento,* Torino, Giulio Einaudi Editore, 2010, p. 309.

15 BOLZONI, L. *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento,* p. 311.

16 Bolzoni aclara que parte de la crítica ha destacado las relaciones entre esta concepción y la tradición médica y filosófica de la "malattia d'amore". La autora rescata, asimismo, la idea de Agamben de que el fantasma de la persona amada es uno de esos casos en que "il desiderio nega e, insieme, afferma il suo oggetto e, in questo modo, riesce a entrare in rapporto con qualcosa che non avrebbe potuto altrimenti essere né appropriato né goduto", AGAMBEM cit. en BOLZONI, *Il cuore di cristallo,* p. 311.

17 Manuscrito conservado en The Morgan Library de Nueva York, cod. M.819.
JAGER, Eric. *The Book of the Heart* . Chicago, University of Chicago Press, 2000.

18 "Per cui è vero e ben manifesto che porto dentro al cuore, signora, la vostra immagine che mi ammonisce a non rivolgere altrove il mio discorso" (vv.8-10) y "E poiché Amore mi vuol fare tanto onore da farmi portare voi in cuore, vi prego di grazia che vi guardate dall'ardore, perché ho più paura per voi che per me stesso; e poichè il mio cuore, signora, vi tiene dentro di sé, se gliene viene danno, giacché siete dentro, voi lo dovete soffrire; e perciò fate del corpo ciò che vi piacerà e proteggete il cuore come vostra dimora" (vv.11-20), cit. en BOLZONI, *Il cuore di cristallo,* p. 313.

19 BOLZONI, *Il cuore di cristallo,* p. 315-316.

20 Cito más en extenso: "Meravigliosa-mente / un amor mi distringe / e soven ad ogn'ora. / Com'om che ten mente / in altro exemplo pinge / la simile pintura, / così, bella, facc'eo / che 'nfra lo core meo/ porto la tua figura. / In cor par ch'eo vi porti / pinta como parete, / e non pare di fore" (vv.8-12), cit. en BOLZONI, *Il cuore di cristallo,* p. 317.

que deviene en una dificultad de probar o comunicar el amor, y, al mismo tiempo le concede una especie de culto religioso a la imagen: "Avendo gran disio, / dipinsi una pintura, / bella, voi simigliante / e quando voi non vio / guardo'n quella figura / e par ch'eo v'aggia avante: / sí com'om che si crede / salvare per sua fede, ancor non via davant" (vv. 19-27)[21].

Estas metáforas asociadas al tópico se complejizan en la poesía italiana del Renacimiento. Como ya quedó señalado, el díptico de Petrarca contrasta la imagen "verdadera" de Laura, su imagen ideal, accesible solo en el paraíso, con aquella de su visión en la tierra, la que provoca la decepción de una imagen que carece de vida. La imitación del género va a variar el tópico produciendo lo que Bolzoni llamó un "corto circuito" entre retrato interior y retrato pictórico: esto ocurre, por ejemplo, en el soneto de Berardino Rota (1508-1574), "O per mano d'Amor dipinta imago", donde los versos iniciales parecieran remitir a la imagen interior pero se concluye al final del poema que se trata de un retrato pictórico[22].

En los poemas de Diego Hurtado de Mendoza podemos apreciar una interesante dinámica de imitación y variación de los aspectos señalados hasta aquí. Transcribo los textos de acuerdo a la edición de Margarita Peña:

*Soneto de don Diego de Mendoza a un retrato*

Tu gracia, tu valor, tu hermosura,
muestra de todo el cielo retirada
como cosa que está sobre natura,
ni pudiera ser uista ni pensada.

Pero yo, que en el alma tu figura
tengo en humana forma abreuiada,
tal hize retratarte de pintura
qual Amor te dexó en ella estampada.

No por soberuia uana, o por memoria
de ti, ni para publicar mis males,
ni por uerte más ueces que te veo;

mas por sólo gozar de tanta gloria,
señora, con los ojos corporales,
como con los del alma y del deseo[23].

*Octava del mesmo al mesmo retrato*

Quando fuiste, señora, retraída,
Amor guió el pinzel, la arte la mano,
porque no puede ser comprehendida
celestial hermosura en seso humano.
Y yo en el alma te guardé escondida,
porque cosa diuina, de profano
no deue de ser uista ni tocada,
sino por fe creída y adorada[24].

21 Cit. en BOLZONI, *Il cuore di cristallo,* p. 318. Como explica Bolzoni, esta comparación con la experiencia religiosa nos lleva al ámbito de otras conexiones, por ejemplo, con la tradición de la leyenda de Verónica y el rostro de Cristo impreso en un paño. Ver para este asunto BOLZONI, *Il cuore di cristallo* pp. 318-320 y MENEGHETTI, M. L. "Il ritratto in cuore: peripezie di un tema medievale tra il profano e il sacro", In M.G. Cammarota (ed.), *Riscrittura del texto medievale: dialogo tra culture e tradizioni,* Mergam,: Edizioni Sestante, 2005, pp. 73-85.

22 Ver para este asunto: BOLZONI, *Il cuore di cristallo,* p.321 y *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, pp. 110-112.

23 En la edición de Peña dice "como son los del alma y el deseo". He cambiado el texto pues me parece preferible la variante "como con los del alma y del deseo", tal como registrado en Évora, fol.63, apud. Lee-Askins, 97, ver nota 87 de la edición de Peña para la transcripción completa. A diferencia de la otra

La unidad observable entre los dos poemas hace de estos un díptico, tal como sucede en los sonetos de Petrarca sobre el retrato de Laura. Tiene claros ecos petrarquistas también la insistencia del poeta en el carácter divino de la belleza de la mujer, muestra "del cielo retirada", "cosa que está sobre natura", imposible de "ser vista ni pensada" o "pintada" (como en la variante), versos que recuerdan la visión de Simone Martini en el paraíso. Sin embargo, a diferencia del modelo forjado por Petrarca, en el soneto de Mendoza no es una visión celestial del pintor la que sirve a la representación pictórica sino la figura interior, "forma humana abreviada" que el poeta tiene de la amada estampada en el pecho por Amor la que modela el retrato. Pero tanto la visión paradisíaca de Simone Martini como la figura interior del poeta en el soneto de Mendoza encarecen la misma idea, la de que la pintura se ha realizado no a partir de la mera percepción visual sino de una imagen que es la idea misma, el concepto ideal, de la belleza divina de la amada.

Los tercetos culminan el soneto de Hurtado de Mendoza con las razones del retrato. Este, se dice, no fue realizado para vanagloriarse por la belleza de la mujer amada, ni para sustituir su presencia ("verte más veces que te veo") ni para recordar su ausencia ("publicar mis males"), sino para llevar a los ojos corporales el gozo de la gloria experimentada por el alma y el deseo en la figuración ideal (imagen interior). El final, a pesar de las variaciones, no puede sino recordarnos la "cortesía" de Simone Martini de traer (re-traer) del cielo a la tierra la imagen de Laura.

Ahora bien, a diferencia del díptico de Petrarca, en que el segundo soneto destacaba la desilusión frente al retrato sin vida (lo que motivaba la recordación del mito de Pigmalión), la octava de Hurtado de Mendoza refuerza la preeminencia de la imagen interior y traza un movimiento circular: el retrato es celebrado ("Amor guió el pincel, la arte la mano") por su capacidad de representar la hermosura celestial, pero la celebración deriva en el acto de esconder el retrato, como escondida está la imagen interior en el pecho, como "cosa divina" que no "debe ser vista ni tocada", connotación religiosa que nos recuerda la *canzonetta* de Giacomo da Lentini. Así, el díptico de Hurtado de Mendoza logra una circularidad que va de la figura interior al retrato y luego de la ocultación del retrato a la imagen interior nuevamente.

A pesar de las diferencias, podríamos preguntarnos si la conclusión de ambos dípticos no apunta a una misma idea, es decir, la de los límites de la representación pictórica (límites denunciados por la hermana poesía a quien tradicionalmente se reservaba la interioridad). Si así fuera, habría que advertir, de todos modos, que las soluciones previstas para esa limitación de la pintura difieren en los dos casos: Petrarca envidia a Pigmalión cuya escultura pudo cobrar vida, Mendoza se refugia en la contemplación de la imagen interior.

Ahora bien, los poemas de Mendoza deben ser leídos a la luz de la composición poética que él mismo solicitara a Pietro Aretino (1492-1556). Con particular bizarría, según testimonia Aretino, Mendoza

---

variante ("ny pudiera ser vista ny pintada"), la del último verso carece de sentido y pienso que podría tratarse de un error de copista.

24 *Flores de baria poesía,* PEÑA (ed.), pp. 231-232.

custodiaba un retrato de una querida suya realizado por Tiziano sin mostrárselo a nadie. Al parecer ni siquiera el pintor habría tenido a la vista a la modelo y, cuando Mendoza encarga a Aretino la composición de un poema sobre dicho retrato, le habría mostrado solamente la cubierta de seda que lo protegía, como a una reliquia, según refiere el mismo Aretino[25]. Esta aura de misterio incita el siguiente soneto del poeta italiano:

> Furtivamente Tiziano e Amore,
> presi a gara i pennelli e le quadrella,
> duo essempi han fatto d'una Donna bella
> e sacrati al Mendozza, aureo Signore.
>
> Onde'egli altier di sì divin favore,
> per seguir cotal Dea come sua Stella,
> con ceremonia apartenenti a quella,
> l'uno in camera tien, l'altro nel core.
>
> E mentre quella effigie e questa imago
> dentro a sé scopre e fuor cela ad altrui,
> in ciò che più desia, meno appar vago,
>
> vanta il secreto che s'asconde in lui;
> ché, s'ognun è del foco suo presago,
> ardendo poi non sa verun di cui[26].

El soneto de Aretino sobre el retrato de la amada de Mendoza ya presentaba una interrelación entre la *imago* (figura interior) y la *effigie* (el retrato de la dama): los dos están escondidos de las miradas ajenas, a las que resulta evidente el ardor amoroso de Mendoza pero no la identidad de quien lo suscita. Asimismo, ya en el soneto de Aretino la dama era objeto de sacralización, al devenir una Estrella a la que se consagra culto en dos espacios reservados, el del corazón y el del cuarto. Estos dos aspectos permanecen en el díptico de Mendoza, como vimos, con sus propias variaciones.

Otro poema de retrato incluido en *Flores de baria poesía* es el soneto de Francisco de Figueroa. Al igual que el díptico de Mendoza, este soneto establece una contraposición entre figura interior y retrato. Figueroa afirma ser imposible la representación pictórica de ese "milagro de natura" que es la amada, y metaforiza esa imposibilidad como "deslumbramiento" del pintor producido por los celos de Amor que "no consiente que os enajene" siquiera en una pintura. Los tercetos declaran la preferencia por la imagen interior, la única capaz de preservar la pureza de "imagen tan divina" y de hacerla perdurar "después de muchos siglos".

25 ARETINO cit. por BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, p. 176.
26 ARETINO en BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, pp. 176-177.

*Soneto de Figueroa*

Alma real, milagro de natura,
honor y gloria de la edad presente,
nido de amor en cuia vista siente
el fuego que a sus súbditos procura.

Si sólo en retratar vuestra figura,
se deslumbra el pintor más excelente,
es porque amor de zelos no consiente
que os enagene aun so la pintura.

Ni es bien que imagen tan diuina sea
sino de amor, ni que se pinte o escriua
en tabla o lienço en él siempre pura.

En las almas se escriua allí se uea
y allí después de muchos siglos quede
qual es agora, tan perfecta y uiua[27].

Esta particular variante del género parece haber tenido fortuna en América virreinal. En el Perú, el tópico del retrato interior es empleado por Diego D'Ávalos y Figueroa (Écija, España, ¿1554? – La Paz, Virreinato del Perú, después de 1608) en su *Miscelánea Austral* (1602). En el coloquio XXXIX, un soneto defiende el retrato interior como "eficaz antídoto" para soportar la ausencia de la amada. Tal defensa contrasta con las habituales prácticas de contemplar retratos o miniaturas de las personas queridas ausentes, con su consiguiente correlato poético que celebraba la representación pictórica o lamentaba su insuficiencia. Aquí, el único retrato necesario parece ser el del "costado", "triunfo y palma" del "amoroso estado":

El firme amante, que lamenta ausencia
de su norte juzgándose apartado,
ofensa haze al amoroso estado,
y a su inmenso valor y preheminencia:

que siempre el amador está en presencia
del bien que adora, pues en el costado
debe tenerlo al vivo retratado;
antídoto eficaz de esta dolencia.

Así podrá valerse y aun quexarse,
y gozar su beldad con los del alma,
ya que no puedan corporales ojos.

Y quien de esto supiere aprovecharse,
alcançará de ausencia triumpho y palma,
y de celos, do vidas son despojos[28].

27 *Flores de baria poesía,* PEÑA (ed.), pp. 440-441.

Otro ejemplo de variación del tópico del retrato interior en el seno de un poema de retrato es el soneto de Juan de Vergara, también incluido en el cancionero novohispano *Flores de baria poesía*. El soneto está lamentablemente mutilado por daños irreparables en el manuscrito, pero logra rescatarse algo de su sentido:

*Soneto de Vergara*

Saber de mí y aún trasladar pintura
con nuevo ingenio Apelles…
el rostro de mi Al…ua… milagroso
por la gloria inmortal de tal postura.

Píntala, dixe, un risco o piedra dura,
un tigre, un basilisco ponçonoso
o el más crudo león fiero y rauioso,
que éste es el natural a su hechura.

No el pecho, dixe, quiero en quien…
la braua… fiera, cruda…
la imagen sí, que tal el cielo…

Aquesa es imposible ¡ay! dixe…
porque es diuina, angélica belleza
mas si te atreues, uesla aquí en mi pecho[29].

El soneto parece dar indicaciones a un pintor para la realización de un retrato de su amada. Las indicaciones culminan con la declaración de la imposibilidad de lograr la representación de la belleza angélica y divina. La declaración incluye un suspiro de lamento ("…imposible ¡ay! dixe…") pero sobre todo la sorprendente (o también imposible) exhibición del retrato interior como reto al artista ("mas si te atreves, vesla aquí en mi pecho").

El soneto de Vergara se emparienta, así, no solo a los poemas ya mencionados que enlazan el retrato poético con la imagen interior (declarando la superioridad de esta última), sino también a una particular variación del género que incluye indicaciones a los artistas que van a retratar a una persona amada, como lo hace la poetisa italiana Gapara Stampa (1523-1554). En los sonetos LV y LVI, Gaspara Stampa da (o finge dar) indicaciones precisas para la representación pictórica de un retrato doble, de su amado y de ella misma. En el primer soneto, la poetisa llama a todos los artistas para que, usando todas las técnicas y materiales al alcance, retraten a quien dice ser el hombre más bello creado por Dios. Esa representación debería incluir no solo el aspecto físico

28 D'AVALOS Y FIGUEROA, D. *Primera parte de la Miscelánea Austral, en varios coloquios. Interlocutores, Delio y Cilena. Con la Defensa de Damas.* Lima, Antonio Ricardo, 1602, p.187v.

29 *Flores de baria poesía,* PEÑA (ed.), p. 441.

sino también el espiritual. Este último se haría visible gracias a la transposición pictórica de un tópico de la poesía amorosa, el del robo del corazón: "Ritraggete il mio conte, e sìavi a mente / qual è dentro ritrarlo, e qual è fore; / sì che a tanta opra non manchi nïente. / Fategli solamente doppio il core, / como vedrete ch'egli ha veramente / il suo e 'l mio, che gli ha donato Amore" (vv.9-14)[30].

En el retrato que le sirve de espejo, según indicaciones de la poetisa, se ha de representar a ella misma, privada de corazón y con un doble semblante: "Ed avertite che sia 'l mio sembiante / da la parte sinistra afflitto e mesto, / e da la destra allegro e trionfante" (vv.9-11). Esa representación de la poetisa, sin corazón y con un rostro doble, alegre y afligido, implicaría la aplicación figurativa de tópicos poéticos que metaforizan la interioridad. Como destaca Bolzoni, Gaspara Stampa disfruta de ese "corto circuito" entre tradición literaria y producción artística moderna, creando un díptico que es al mismo tiempo poético y figurativo pues lleva a la poesía el género pictórico del retrato de los cónyuges pero, a su vez, pide a la pintura la visualización de metáforas poéticas[31].

Algo similar ocurre en el soneto de Vergara incluido en *Flores de baria poesía*. A pesar de las lagunas del texto, es posible advertir que el poeta requiere del pintor un retrato de la mujer que lleve al ámbito figurativo metáforas propiamente poéticas que, en el dominio de la concepción amorosa petrarquista, destaca la crueldad y dureza de la mujer: "píntala", "un risco o piedra dura", "un tigre", un basilisco ponzoñoso, un crudo "león fiero y rabioso", todo ello representa su "natural" condición ("éste es el natural a su hechura"). Al parecer, Vergara también pide –como hiciera Gaspara Stampa– que pinten a la mujer sin pecho, pero aquí la ausencia no remite al tópico del corazón robado sino que refuerza la imagen cruel de la que, sin embargo, es una divina belleza estampada en el pecho del mismo poeta. En suma, las tradicionales paradojas y antítesis de la poesía amorosa llevadas al género poema de retrato como espacio que permite nuevas variaciones de esos tópicos a la luz de las imbricaciones entre palabra e imagen.

### 2.2 "Retrato tan al natural": los efectos de la pintura en los sonetos de Cetina

Los tres sonetos de Gutierre de Cetina recogidos en *Flores de baria poesía* presentan variaciones del género centradas en las reacciones ante el retrato: en el número 145 de la compilación, se apunta a la reacción del pintor en el acto de pintar; en el número 171, reacción de la dama retratada, de otra damas y del mismo poeta frente a la "imperfección" del retrato; y en el

30 BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, pp. 101-103.
31 BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, p. 18.

número 214, reacción del poeta frente al retrato "tan bien sacado", en términos de una reformulación negativa del mito de Pigmalión. En los tres sonetos se advierten interesantes variaciones de la tradición del género, sobre todo de autores italianos.

El soneto 145 (en la numeración de *Flores de baria poesía)* parte con la celebración de la pintura, del arte y del ingenio del pintor, "pincel divino, venturosa mano", habilidad "única y rara", capaz de engañar a los sentidos al representar la belleza de la mujer amada con la claridad que el cielo la mostrara, es decir, como ese "concepto alto", nueva variación del motivo que en Petrarca se formulara como la "visión en el paraíso" de Simone Martini.

Los tercetos dan un giro al elogio de la pintura: si el "arte soberano" llega a engañar al ojo, ¿cómo es posible que pintor, pincel y tabla, no se incendien en llama amorosa frente a la contemplación de beldad "tan clara"?

*Soneto de Cetina*

Pinzel divino, venturosa mano,
perfecta abilidad, única y rara,
concepto alto, do la enuidia auara,
si te piensa emendar preesume en uano.

Delicado matiz, que el ser humano
nos muestra qual el cielo lo mostrara;
beldad cuia beldad se ue tan clara,
que al ojo engaña el arte soberano.

Artífice ingenioso, ¿qué sentiste
quando tan cuerdamente contemplauas
el sugeto que muestran tus colores?

Dime si, como yo la ui, la uiste,
el pinzel y la tabla en que pintauas,
y tú, ¿cómo no ardéis, qual yo, de amores?[32]

Como en otros poemas del género, el poeta interpela aquí al pintor ("qué sentiste…", "dime si…"), dirigiendo la atención al efecto producido en el artífice, como proyección del sentimiento amoroso del poeta que aplica al acto de retratar las metáforas tradicionales de la poesía amorosa, en este caso, la de la pasión como ardor o incendio. Numerosos son los poemas de retrato que varían ingeniosamente esta metáfora a partir de su relación con la materia del retrato, en especial con el leño, soporte del retrato que sufre lo que Bolzoni llama una "reificación" de la metáfora del ardor[33]. En el soneto *O imagine mia celeste e pura* de Pietro Bembo se presentaba este juego con la

[32] *Flores de baria poesía,* PEÑA (ed.), pp. 314-315.
[33] BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, p. 28.

materia del retrato –frío esmalte, como la amante indiferente, que provoca ardor, sin embargo, cuando se lo mira (vv.5-8):

> credo che 'l mio Bellin con la figura
> t'abbia dato il costume anco di lei,
> che m'ardi, s'io ti miro, e per te sei
> freddo smalto, a cui giunse alta ventura[34]

Pero los tercetos finales del soneto de Cetina recuerdan también el soneto 17 de Serafino Aquilano (1466-1600). Sus rimas, publicadas en 1502, gozaron de extraordinaria fama, con cuarenta ediciones hasta mediados del siglo XVI. En ellas, había una serie continua (los sonetos 15 al 18) sobre un retrato del poeta, al parecer realizado por Pinturicchio. La serie renovaba el modelo pues dejaba la referencia explícita al retrato de la amada para centrarse en el autorretrato como medio para la declinación de la tópica amorosa. En el 17, el Aquilano se dirige al pintor para excusarlo del escaso parecido entre el retrato y el original: "Se l'opra tua di me non ha già molto, / non da te, Bernardin, vien da colei / che l'imagine mia porta con lei, / l'aspecto mio non è donde m'hai tolto" (vv.1-4)[35]. Dado que su propio semblante se ha transformado en una sombra (soneto 15), la única posibilidad de que el pintor accediera a su verdadera imagen sería a través de la de amada ("prima te converria retrar costei / e poi robbarmi intorno al suo bel volto", vv.7-8). Esto conlleva el riesgo enunciado como pregunta: "Ma come la torrei che tu non ardi/ al far degli occhi, e lei quelli volgendo?" (vv.9-10). El mismo poeta responde con una solución: guardarse de los ojos de la mujer, activadores del incendio amoroso, retratándola dormida, "Sola una via per tuo scampo comprendo: / pinger serrati i perigliosi sguardi, / ritrare el resto e dire ch'era dormendo" (vv.12-14)[36].

La interpelación dirigida al pintor y hecha extensible a sus objetos, pincel y tabla, en el soneto de Cetina ("¿cómo no ardéis, cual yo, de amores?" v.14) varía proponiendo una síntesis de las imágenes ya presentes en los sonetos de Bembo y el Aquilano.

La vinculación de los sonetos de Cetina con los referidos poemas de Serafino Aquilano podría extenderse incluso a un nivel más amplio. La serie continua de los sonetos 15 a 18 del Aquilano se caracteriza por alternar los destinatarios internos de los poemas: en ellos, el poeta se dirige al pintor, al retrato, al pintor nuevamente y por fin a la dama. En el caso de Cetina, como hemos señalado más arriba, los tres sonetos refieren a distintas reacciones frente al retrato (la reacción del pintor, de la dama y otras damas, y la del mismo poeta), pero sus destinatarios

34 BEMBO en BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, p. 87.
35 AQUILANO en BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, p. 125.
36 AQUILANO en BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento,* p. 126.

internos son, al igual que en el Aquilano, la dama, el pintor y el retrato. En ambos autores, además, al dirigirse a estos distintos destinatarios internos, se enfoca desde distintos ángulos lo que confluye en un solo centro, la pasión amorosa del poeta. Pero si en el Aquilano, el poeta retratado se muestra infeliz, condenado a la ausencia y a los celos, en el caso de Cetina (sobre todo en los sonetos 171 y 214 en la numeración de *Flores de baria poesía*) se varía ingeniosamente la tópica al presentar las "bondades" de un retrato imperfecto o sin vida. En el 171, se destaca que un retrato incapaz de captar la belleza completa de la dama evita la envidia de otras "menos que vos bellas" (v.13). En el 214, el mismo poeta se consuela de que el retrato no cobre vida –como le ocurriera a Pigmalión– al imaginarse que cobrarían vida no solo la hermosura sino también las "mañas" de su amada. En ambos casos, entonces, se abandona el tono serio con que otros autores habían tratado la desilusión provocada por el retrato y se asume la limitación de la pintura con ingenio más bien festivo:

*Soneto de Cetina*

Si el celeste pintor no se estremara
en hazeros estremo de hermosura,
si quanto puede dar beldad Natura
tan al natural en vos no se mostrara;

ni el retrato imperfecto se juzgara,
ni me quexara yo de mi uentura,
porque correspondiera la pintura,
al vivo original do se sacara.

Pero damos [*sic*], pues ya no uiue Phidia,
ni humano genio basta a retrataros
sin que quede confusa o falsa el arte;

deuéis –para que no mueran de inuidia
las menos que vos bellas–, contentaros
con uer de lo que sois sola esa parte[37].

*Soneto de Cetina*

Si de una piedra fría enamorado
pudo Pigmalión mouer el cielo;
si pudo a tanto ardor poner consuelo,
falso espíritu en ella transformado,

siendo retrato uos tan bien sacado
de la mayor beldad que ay en el suelo
y, siendo ante mi ardor el suyo un yelo,

[37] *Flores de baria poesía,* PEÑA (ed.), pp. 354-355.

¿por qué no me ha el amor a mí engañado?

¡Ay de mí!, ¿para qué, qué es lo que pido?
Si espíritu tuuiese esta pintura,
¿podría mexorarse mi partido?

No, porque en caso tal, ¿quién me asegura,
si os huuiese en las mañas parecido
tanto como os parece en hermosura?[38]

## 3. El retrato del poeta como donación a la persona amada

Como señalamos al comienzo de este ensayo, el género poema de retrato podía referir tanto al retrato de la amada o del amado como al de personas ilustres, amigos, familiares y – no menos importante– al retrato del mismo poeta. De este último tipo tenemos ejemplos muy significativos en la poesía virreinal. Destacaré aquí algunos que se inscriben en la modalidad del autorretrato como donación a la persona querida.

### 3.1 "A tus manos me traslada la que mi original es"

La tradición italiana del retrato del poeta como donación ha sido analizada por Lina Bolzoni como nueva declinación de la tópica con un cambio de perspectiva: en estos poemas, aclara Bolzoni, el retrato está en posesión del que escribe y no (o al menos no todavía) de la persona querida o amada[39]. Este cambio de perspectiva en la enunciación poética permite la variación ingeniosa de los tópicos tradicionalmente empleados por el género. En el caso del retrato que se destina a la contemplación y custodia privadas del amado o la amada, Bolzoni destaca el empleo del *topos* del corazón robado, el que permite una serie de variaciones que devienen en un "juego paradojal" que desemboca en atribuir al retrato una vitalidad superior a la del mismo retratado[40]. Si en Petrarca se denunciaba la desilusión provocada por un retrato carente de vida, en estos poemas de donación amorosa del retrato propio, se invierte el *topos* para resaltar el sufrimiento del poeta amante: el poeta se identifica con el retrato, tan sin vida como él mismo (puesto que su espíritu vive en la persona amada) o con menos vida incluso, puesto que el retrato estará luego en manos del que posee su alma y su corazón. Es posible identificar aquí, según observa Bolzoni, una variante particular del mito de Pigmalión[41].

38 *Flores de baria poesía,* PEÑA (ed.), p. 401.
39 BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, p. 30.
40 BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, p. 33.
41 BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, p. 33.

Serafino Aquilano, poeta que, como quedó dicho más arriba, contó con una excepcional divulgación en el siglo XVI, tiene un poema de este tipo:

O ritracto dal ver, tu sei pur divo,
ché in poter de madonna oggi ne vai;
non te doler del spirto che non hai,
ché a mezzo del tuo segno io non arrivo.

Io son pur, come tu, d'anima privo
e pato e sento, onde quel tu non fai;
ma per la effigie equal chi scerne mai
qual un de doi chiamar se possa vivo?

Più presto tu, ché avendo lei desio,
come fe' già di me, che canti o parli,
già ch'ella el tien darrati el spirto mio;

chè, come leva i pirti, ache può darli,
onde tucto el mio ardor che non posso io
potrai tu solo alor manifestarli[42].

El poema se dirige al retrato, que estará "hoy" en poder de la dama. Esta expectativa hace que, al ponderarse la suerte del retrato y la del retratado, el primero se tenga por más dichoso. El poeta increpa al retrato a no lamentarse por carecer de espíritu, advirtiendo que él tampoco tiene alma aunque sufre y siente. La actualización del tópico del corazón o del espíritu robado por la persona amada llega a invertirse a partir de lo que Bolzoni llamó de "juego paradojal": el tradicional binomio retrato mudo vs. original vivo y elocuente del modelo petrarquesco se trueca en un retrato que podrá incluso cantar y hablar si la dama le cede el espíritu que habita en ella, el del mismo poeta.

De Andrea Navagero (1483-1529) es otro ejemplo del mismo tipo de composición, un epigrama de sus *Lusus* (publicados póstumamente por iniciativa de Girolamo Fracastoro en Venecia, 1530). El epigrama debió acompañar un retrato del poeta, como nota o parte de una carta[43]:

Epigrama 28

Quam tibi nunc Iani donamus, Hyella, calendis,
exprimit haec vultus parva tabella meos.
Nulla fuit cuiquam similis mage: pallet imago,
assiduus nostro pallor in ore sedet.
Est excors, sine corde et ego, quod pectore nostro

42 AQUILANO en BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, pp. 122-124.
43 Ver BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, p.132.

ipse Amor ereptum sub tua iura dedit.
Non loquitur, mihi sic tua cum datur ora tueri,
torpet nescio qui lingua retenta metu.
Unum dissimile est nobis, felicior uno est:
tam saeva quod non uritur illa face.
Quod si etiam uretur —tuo enim sub lumine quicquam
illaesum flammis non licet ire tuis—,
non, ut ego, assiduo infelix torrebitur igne:
in cinerem primo corruet illa foco[44].

Como en el soneto del Aquilano, es la comparación entre el retrato y el retratado lo que permite la declinación de los tópicos de la poesía amorosa. A diferencia de otros poemas de retrato, no se acusa falta de parecido sino total semejanza entre el retrato y el "original". Pero la semejanza fisionómica es sobre todo correlato de la espiritual que deviene de la pasión y los padecimientos a ella asociados. La palidez, la ausencia de corazón, la mudez… no son desventajas del retrato sino fiel testimonio del ser del retratado. El epigrama concluye con la paradojal conclusión de que el retrato es más afortunado pues no arde en el fuego impetuoso y duradero del amor, o, de quemarse, desaparecería con las primeras llamas.

Las conocidas décimas de Sor Juana Inés de la Cruz se inscriben plenamente en esta tradición:

*Dezimas que acompañaron un retrato embiado a una persona*

A tus manos me traslada
la que mi original es,
que aunque copiada la ves,
no la verás retractada:
en mí toda transformada,
te da de su amor la Palma,
y no te admire la calma
y silencio que ay en mí,
pues mi original por ti,
pienso que está más sin alma.

De mi venida embidioso
queda en mi fortuna viendo
que él es infeliz sintiendo,

[44] NAVAGERO, *Lusus, in carmina quinque illustrium poetarum*, epigrama 28. Se podría traducir de la siguiente manera: La pequeña pintura que te obsequio ahora en las calendas de enero, Hyella, representa mi rostro. Nadie ha tenido retrato más semejante. La imagen es pálida, la palidez es constante en mi cara. No tiene corazón, sin corazón también estoy yo, porque Amor en persona lo sacó de mi pecho y lo puso en tu poder. No habla; del mismo modo, cuando me es dado contemplar tu rostro, mi lengua se paraliza, retenida por no sé qué temor. Solo una cosa es distinta de mí, solo por una cosa es ella más afortunada: porque no arde en fuego tan violento. Y si llega a arder —pues a nada le está permitido caer ileso bajo tu mirada a causa de tus flamas—, no se quemará, como yo, en fuego duradero: a cenizas la reducirán las primeras llamas.

y yo sin sentir dichoso.
En signo más venturoso,
estrella más oportuna
me asiste sin duda alguna;
pues que de un pincel nacida
tuve ser con menos vida,
pero con mejor fortuna.

Mas si por dicha trocada
mi suerte, tú me ofendieres,
por no ver que no me quieres,
quiero estar inanimada:
porque el de ser desamada
será lance tan violento,
que la fuerça del tormento
llegue, aun pintada, a sentir;
que el dolor sabe infundir
almas para el sentimiento.

Y si te es, faltarte aquí
el alma, cosa importuna,
me puedes tú infundir una
de tantas como ay en ti:
que como el alma te di,
y tuyo mi ser se nombra,
aunque mirarme te asombra
en tan insensible calma,
de este cuerpo eres el alma
y eres cuerpo de esta sombra[45].

Las décimas de Sor Juana recogen los principales tópicos de este tipo de poema de retrato: la retratada envidia la fortuna del retrato, pues estará junto a la persona amada; asimismo, la calma y el silencio del retrato se proponen como fiel reflejo de una amante privada de alma. Dentro de ese modelo, Sor Juana presenta variaciones interesantes: no es la retratada sino el retrato mismo el que habla, lo que se hace posible gracias a esa "transformación", renovación del mito de Pigmalión que hace del retrato la poetisa misma, "en mí toda transformada" (v.5)[46]. Esa transformación hace que el retrato piense ("pienso que está más sin alma") y quiera ("quiero estar inanimada"), en la expectativa de la reacción que ejercerá en la persona que lo recibe. El

[45] JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Inundación Castálida*, Madrid, Juan García Infanzón, 1589, p.219.

[46] Difiero, por lo tanto, de la interpretación de Méndez Plancarte recogida por O. Paz de que *no retractada* signifique *no arrepentida* de su afecto. Pienso que se trata más bien de una renovación del mito de Pigmalión, no retractada, es decir no retraída, sino transformada. Rescato, no obstante, las lúcidas afirmaciones de Paz en torno a este y otros poemas eróticos: "Desde Petrarca la poesía erótica ha sido, tanto o más que la expresión del deseo, el movimiento introspectivo de la reflexión. Examen interior: el poeta, al ver a su amada, se ve también a sí mismo viéndola. Al verse, ve en su interior, grabada en su pecho, la imagen de su dama: el amor es fantasmal. Esto Juana Inés lo sintió y lo dijo como muy pocos poetas lo han sentido y lo han dicho. Su poesía gira –alternativamente exaltada y reflexiva, con asombro y con terror– en torno a la incesante metamorfosis: el cuerpo deseado se vuelve fantasma, el fantasma encarna en presencia intocable". PAZ, O. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe.* México, FCE, 1990, p.303.

"juego paradojal" concluye con la solución para la insensibilidad auto-buscada: "me puedes tú infundir una" (alma), pues "de este cuerpo eres el alma / y eres cuerpo de esta sombra" (vv.39-40), solución prevista por la retratada y anunciada por el retrato pero que depende finalmente de la decisión de quien recibe la pintura, imprevisible como la correspondencia amorosa, tema tan caro a Sor Juana Inés de la Cruz.

Martha Lilia Tenorio llamó la atención a la cercanía de estas décimas con una composición del poeta español León Marchante, "Un galán embía a su dama un retrato, dudoso de su amor"[47]. Es posible que este sea un antecedente para las décimas sorjuaninas, aunque, como hemos visto, los principales tópicos de este específico tipo de poema remontan a la tradición italiana. De todos modos, en una cadena de imitaciones, los distintos modelos suelen ser complementarios con miras a la nueva variación.

### 3.2 "En dos retratos muy buenos verás"

El retrato del poeta como donación admitía también su versión burlesca. Es particularmente interesante la que propone Agustín de Salazar y Torres (1636-1675) en unas redondillas cuya epígrafe reza "Pidió a don Agustín una dama le diese un retrato suyo, y él se lo envió, incluyendo en él el de la misma dama*".*

Nacido en España, Salazar y Torres pasó a México antes de los nueve años de edad, junto a su tío Marcos de Torres, obispo de Yucatán y luego virrey de Nueva España. En el virreinato cursó sus estudios, publicó sus primeras obras (como la *Descripción en verso castellano de la entrada pública en México del Sr. Duque de Albuquerque, su virrey,* México, Hipólito Ribera, 1653) y participó en certámenes literarios. Regresó a España en 1660, para dirigirse luego a Alemania, junto a la emperatriz esposa de Leopoldo, y a Italia, con el duque de Alburquerque, antes virrey de Nueva España, quien llegaría a nombrarlo sargento mayor de Agrigento y capitán de armas. Murió en 1675, a los 39 años, y sus obras dramáticas y líricas fueron publicadas póstumamente por su amigo Juan de Vera Tassis (C*ýthara de Apolo, varias poesías divinas y humanas que escribió D. Agustín de Salazar y Torres*, Madrid, 1677-1681 y C*ýthara de Apolo… Primera parte*, Madrid, 1694, C*ýthara de Apolo… Segunda Parte*, Madrid, 1694)[48].

---

47 TENORIO, M. L. "Sor Juana y León Marchante". In *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 2002, vol. L, núm. 2, pp. 543-561. La referencia a las décimas en cuestión se encuentra en la p. 560.

48 Cito siempre la edición de 1694 de C*ýthara de Apolo… Primera parte*. Para más antecedentes sobre Agustín de Salazar y Torres, su gongorismo y su impacto en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz puede consultarse TENORIO, M. L. "Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de Sor Juana". In *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 2010, vol. LVIII, núm. 1, pp. 159-189.

En las mencionadas redondillas, el poeta se ciñe al modelo pictórico y poético del retrato de cónyuges (ya empleado por la poetisa italiana Gaspara Stampa, como dijimos más arriba). La dama pide un retrato del poeta y este se lo envía incluyendo en él el de la misma dama. Enfrentados los dos retratos, ella como "espejo" en que él se mira, el retrato se presenta como donación y declaración de los sentimientos amorosos, aunque el efecto es burlesco:

*Pidió a Don Agustín una Dama le diese un retrato suyo,*
*y él se lo embió, incluyendo en él el de la misma Dama.*

En dos retratos mui buenos
aora, Cintia, verás
que eres linda por lo más;
que soy feo, por lo menos.
Primero tu rostro admiro
para pintarme fiel,
no es mucho, pues eres el
espejo en que yo me miro.
Tu belleza delicada,
con intrépida osadía
empiezo, porque la mía
es una cosa acabada.
Tu cabeça en bellos riços
con el color más estraño,
el pelo tienes castaño
y yo tengo el pelo erizos.
Tu frente blanca y serena
entre todas se señala,
pero que la mía es mala
digo, y, sobre esto, morena.
Yo no dudo que es hermosa
tu nariz, por aguileña,
por graciosa, por pequeña,
más la mía es mucha cosa.
Las mías y tus mexillas
son en el color trocadas,
pues las tuyas son rosadas
y las mías amarillas.
Tus ojos me han igualado
con las saetas que tiras,
pues tú atravesando miras,
y yo miro atravesado.
En tu boca, por que mates,
perlas en sartas se ven,
yo ensarto perlas también,
pero ensarto disparates.
Temiendo de ojo molestia,
con tu mano celestial,
traes una higa de cristal
yo uña de la gran bestia.
Con cintura delicada,
se ajusta a todo tu talle,

al mío no ay que tocalle,
porque él no se ajusta a nada.
Tu pie pulido y galante
tiene de breve barruntos,
pero más de siete puntos
le he de echar el pie adelante.
Sólo en eso a tu retrato
a la oposición no huyo,
porque cien pies como el tuyo
los meteré en un zapato.
El aseo en tu hermosura
incentivo es del deseo,
yo también tengo mi aseo,
pero callo, que es vasura.
Para los descansos y ocios
allá dentro en lo demás
tú tus negocios tendrás,
y yo tengo mis negocios.
Ya estás pintada, tal qual,
mas así me dé Dios vida,
que eres bella y entendida,
pero yo hermoso animal[49].

La relación especular provocada por la compenetración amorosa sufre aquí un tratamiento burlesco ya que las redondillas no destacan el parecido sino el contraste entre la hermosura tópica de la mujer y la fealdad jocosa del poeta. El retrato paralelo y enfrentado de ambos se hace desde el antiguo modelo de la *ékphrasis*, retrato vertical de la cabeza a los pies. La dama tiene todos los componentes tópicos de la belleza femenina renacentista: bellos rizos, frente blanca y serena, nariz pequeña y graciosa, mejillas rosadas, ojos penetrantes, dientes blancos, cintura delicada, pie mínimo. Con antítesis y variados juegos de palabras, el poeta enfrenta a este canon su propia fealdad: pelo erizos, frente y nariz grandes, color amarillo, ojos atravesados, talle deforme, pie gigante. Es el canon el que facilita y promueve el *contrafactum*: lo sintetizan los versos que parten de una de las metáforas más gastadas de la poesía amorosa, la de los dientes como perlas, para referirse a los disparates que "ensarta" el poeta con su boca ("En tu boca, por que mates, / perlas en sartas se ven, / yo ensarto perlas también, / pero ensarto disparates"). En suma, a su retrato burlesco une la modestia afectada o quizás la autoironía para hablar de su propia escritura poética.

Ya Martha Lilia Tenorio llamó la atención a la autoparodia frecuente en Agustín de Salazar y Torres, algo que, según la autora, procede de Luis de Góngora. Salazar y Torres se burla del lenguaje y de los recursos estilísticos empleados en tono serio en otras composiciones, de tópicos

49 SALAZAR Y TORRES, C*ýthara de Apolo… Primera parte,* pp. 105-106. Cito por la edición de 1694.

y metáforas empleadas antes por él mismo o por otros, manteniendo, sin embargo, un equilibrio o una tensión entre "burla y auténtico lirismo"[50].

En el caso de su propia imagen, es recurrente en Agustín de Salazar y Torres emplear la deformación burlesca para construir un retrato de sí mismo que, a su vez, trace un retrato de la dama que lo ha solicitado. Entre otros ejemplos, está este soneto también incluido en C*ýthara de Apolo*:

*Da noticias de sus gracias, para que de ellas infieran las de su dama.*

Si de alguna taberna en los tapizes
vistes al Cid sin calça o pedorrera;
si al Moro Abindarraez de Antequera,
sin marlota, turbante, ni terlizes:

si visteis a Catón (con más narizes)
colgado de un figón en la espetera;
visteis, Cintia, la efigie verdadera
de mi cara, colores y matizes.

Demás de esto, soy tonto un tanto quanto,
y tan puerco, que puedo ser Poeta;
y ay, con todo esto, quien por mí se muere.

De insulso, a nadie quiero, sin ser Santo;
siendo yo tal, juzgad como discreta,
que tal debe de ser la que me quiere[51].

La deformación burlesca de la propia imagen genera una "efigie" desde retratos degenerados en tapices de tabernas; la imagen física deformada desde la imaginación de otros retratos se complementa con la autoironía respecto de la propia actividad ("tan puerco que puedo ser poeta"), todo lo cual busca proporcionar elementos para juzgar a la dama que lo quiere. Inversión burlesca del género que hemos abordado aquí, estos poemas de Salazar y Torres muestran la vitalidad de la cadena de imitaciones y variaciones a fines del XVII, cuando los tópicos asociados al género muestran signos de agotamiento, imponiendo a los autores la necesidad de extremar los recursos ingeniosos para hablar del retrato, siglos después de los sonetos de Petrarca.

*  *  *

50 TENORIO, "Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de Sor Juana", pp. 176-177.
51 SALAZAR Y TORRES, *Cítara de Apolo… Primera parte,* p. 63.

En suma, sea en el marcado énfasis en la figura interior de los poemas de retrato de *Flores de baria poesía*, sea en el tono festivo que un poeta como Gutierre de Cetina otorga al problema de los límites de la representación pictórica, sea en la transformación poética del retrato en "original" en Sor Juana Inés de la Cruz, sea en la deformación autoirónica de la propia imagen en Salazar y Torres, las variaciones de un género particular como el poema de retrato nos arroja luces sobre los modos como la escritura poética virreinal buscó la emulación ingeniosa partiendo de determinados modelos renacentistas. En el caso de un género como este, de fuerte tradición italiana, la imitación y emulación de poetas como los señalados en este ensayo es parte indispensable de una escritura que aspira a ser parte de una cadena, como tributo, como variación ingeniosa, como activación de un diálogo que palpita también en la lectura y que asegura el placer del reconocimiento de otras voces en la propia.

Como en otros contextos, esta poesía disfrutó el desvanecimiento de las fronteras entre lo pictórico y lo poético, pero salvaguardó, en última instancia, la palabra como vehículo privilegiado para dar cuenta de problemas tales como los límites de la representación, las dificultades para la representación y la comunicación de la interioridad, el abismo de la contemplación de la propia imagen, activadora del antiguo mito de Narciso, el sueño de transformar la representación en vida, como en Pigmalión.

# *Unico eloquente*: sobre a produção de controvérsias na França seiscentista[*]

# *Unico eloquente*: on the production of controversies in seventeenth century France

**Luiz César de Sá Júnior**[**]
Doutorando em História
Universidade Federal do Rio de Janeiro

***Resumo***

O presente artigo apresenta uma breve análise de duas controvérsias francesas ocorridas no século XVII. Ao fazê-lo, sugere que elas possibilitaram a constituição de um tipo de emulação que girava em torno do modelo do *unico eloquente*, inaugurado por Jean-Louis Guez de Balzac e retomado na assim chamada "querela dos antigos e dos modernos". Esse modelo era pautado pelo emprego sistemático de técnicas retóricas de amplificação, visando à conquista de suas audiências e à expectativa de alcançar a posteridade por meio de sua constante reatualização como *auctor*/*auctoritas*.

**Palavras-chave:** Jean-Louis Guez de Balzac; François de Callières; emulação; *unico eloquente*; *auctoritas*.

***Abstract***

This article presents a brief analysis of two French controversies occurred in the seventeenth century France. In doing so, it will suggest that they created a kind of emulation that revolved around the model of the *unico eloquente*, inaugurated by Jean-Louis Guez de Balzac and largely used by scholars throughout the so-called "quarrel between the ancient and the modern." This model was guided by systematic use of rhetorical amplification techniques, aiming at the persuasion of its audience and the expectation of reaching posterity through its constant reactualization as *auctor*/*auctoritas*.

**Keywords:** Jean-Louis Guez de Balzac ; François de Callières; emulation ; *unico eloquente* ; *auctoritas*.

● **Enviado em: 09/12/2014**
● **Aprovado em: 11/08/2015**

[*] Gostaria de agradecer aos pareceristas anônimos pelas sugestões, aos funcionários da biblioteca de obras raras da Princeton University pelo criterioso aconselhamento que me auxiliou a recolher os materiais apresentados aqui e, muito especialmente, a Fernando Nicolazzi, que generosamente me convidou a discutir o texto no GT de Teoria da História e Historiografia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2014, e a Rodrigo Turin, que tornou esse encontro possível. A pesquisa conta com o financiamento da CAPES.

[**] Doutorando em História Social. Esta pesquisa conta com financiamento da CAPES.

Eu estava rígido e frio, era uma ponte, estendido sobre um abismo.

Kafka, *A ponte*.

## I

**1**. "É comportamento próprio de um homem imprudente lançar-se de um precipício para provar-se bom saltador". Este era um insulto absolutamente decisivo nas práticas letradas seiscentistas, pois negar a alguém a qualidade da prudência equivalia a acusar sua inabilidade retórica e deficiência ética[1], razão pela qual a declaração teve repercussões duradouras, e foi o último golpe em uma amizade que até então mantivera-se firme.

O responsável pelo vitupério é Guez de Balzac, usualmente reconhecido como o protagonista da primeira grande "querela" francesa do século XVII[2]. Ela teria começado em 1624, quando Balzac publicou suas *Lettres*, que conquistaram rapidamente a atenção de muitos letrados graças às estratégias editoriais adotadas e ao manejo seguro de um conjunto preciso de técnicas retóricas.

Toussaint du Bray, cuja área de atuação recobria obras mundanas, isto é, ficções diversas, poesia, filosofia vulgarizada, assim como *recueils* especializados em determinado gênero[3] foi o editor responsável por preparar as *Lettres*. Em seu "advis de l'imprimeur au lecteur", lemos os parâmetros que vieram a pautar as leituras e comentários ao livro nos anos subsequentes:

> Eis as primeiras obras do senhor de BALZAC, que afortunadamente caíram em minhas mãos. Conhecendo sua excelência através do testemunho de tantos bons espíritos que as admiraram antes de mim, eu seria um ingrato se não as remetesse ao público para que se aproveitem delas; mas, uma vez que há algumas pessoas que pensam poder questionar todas as coisas, e que não poupam nem mesmo Horácio e Virgílio de suas Censuras, eu te advirto (Leitor) a não ficar com a opinião deles, a não ser que queiras ser acusado de fraqueza, e de não tomar-lhes imediatamente aquilo que encontrarás acima do alcance de teu espírito. Este estilo é tão belo, tão forte e tão limpo, que supera o julgamento dos de maior juízo, a eloquência dos séculos, e se tu te esforçares para encontrar ali defeitos, não serás digno de ser considerado delicado; dir-se-á que tu és inepto.[4].

1 TEIXEIRA, Felipe Charbel. *Timoneiros*: retórica, prudência e história em Maquiavel e Guicciardini. Campinas: UNICAMP, 2010. P. 56.
2 BOMBART, Mathilde. *Guez de Balzac et la querelle des Lettres*. Paris: Honoré Champion, 2007.
3 JOUHAUD, Christian. *Les pouvoirs de la littérature*: histoire d'un paradoxe. Paris: Gallimard, 2000. P. 29.
4 "Voicy les premières ouures de Monsieur de BALZAC, qui me sont heureusement tombées entre les mains. Cognoissant leur excellence par le tesmoignage de tant de bons esprits qui les ont admirées deuant moy, ie serois vn ingrat si ie ne les donnois au public pour en profiter; mais parce qu'il y a

Este aviso ao leitor, além de uma ode de Boisrobert, letrado com quem se correspondia há anos e que pode ter introduzido Balzac a du Bray, acompanhava uma declaração sem autoria:

Al Vnico Eloquente: El Señor de BALZAC

Francia, precias
Sin razon
Muchos por ser Eloquentes:
Callad pues ellos non son
Sino solò pretendientes.

Buscan la immortalidad:
Pero no tienen por suerte,
Imperio sobre la Edad,
Ni fuero sobre la Muerte.

BALZAC, a esta immunidad
Solo con razon se atreue:
Y por este effeto escriue
Cartas à la Eternidad[5].

Guez de Balzac e du Bray tinham propósitos claros ao enaltecer diretamente as *Lettres* por meio de elogios que poderiam colocar em jogo um princípio elementar do decoro, a afetação da modéstia. Em vez de narrar as circunstâncias da publicação, o aviso ao leitor destinava-se à produção de uma controvérsia. Afinal, nem os "tantos bons espíritos" de que fala du Bray, nem tampouco aqueles detratores que, incapazes de perdoar até mesmo os melhores dentre os antigos, haveriam de rechaçar as cartas de Guez de Balzac[6], eram capazes de atingir sua excelência. A isso acrescentava-se a apresentação ao estilo limpo, belo e preciso de Balzac unida a um elogio de sua eloquência[7], tratada como único caminho seguro para a imortalidade.

---

quelques personnes qui trouuent à redire en toutes choses, & qui n'exemptent pas mesme Horace & Virgile de leurs Censures, ie t'aduertis (Lecteur) de ne t'arrester pas à leur opinion, si tu ne veux qu'on t'accuse de foiblesse, & de ne reprendre pas auec eux incontinent, ce que tu trouueras au dessus de la portée de ton esprit. Ce stile est si beau, si fort, & si net, qu'il surpasse au iugement des mieux sensez, l'eloquence de tous les siecles, & si tu t'efforces d'y chercher des defauts, tu ne seras pas quitte pour estre estimé delicat, on dira que tu es desgouté." BALZAC, Guez. *Lettres*. P. i-ii.

5 BALZAC, Guez. *Lettres*... P. v-vi.

6 JOUHAUD, Christian. *Les pouvoirs de la littérature*... P. 31.

7 Sigo aqui a nomenclatura das fontes analisadas, notando, contudo, que o termo "eloquente" será progressivamente remetido à oratória nas práticas letradas francesas do século XVII, cabendo à escrita o termo "elegante". A própria "querelle des Lettres" o exemplifica, na medida em que uma das críticas apresentadas a Balzac ia nesse sentido. Jean-Pierre Camus proporá que a pena de Balzac só poderia lhe valer o título de "elegante" (termo para "autheurs"), mas não de "eloquente" (termo para "orateurs"), o que teria servido para indicar sua ignorância técnica. BOMBART, Mathilde. Les "Querelles de

A astúcia editorial exaltava o *autheur* Balzac em detrimento de qualquer impresso que o justificasse. Antes mesmo de serem lidas[8], as *Lettres* eram admiradas, criticadas e polemizadas por um *public* intuído, anterior a outro, esperado, sobre o qual ficou imposta de saída a ameaça de inaptidão. As figuras do editor e dos letrados que compuseram as apresentações às cartas deveriam impedir que esse dispositivo fizesse com que o livro fosse taxado de vulgar, uma vez que as definições de *honnête homme* e de *galanterie*, espinha dorsal daquelas práticas, impeliam ao discurso que "não se vangloria de nada", que simula nada falar de si, atribuindo a outrem essa tarefa[9].

Mas dois passos decisivos, o poema e a ausência de dedicatória a algum dignatário, forçavam esta prescrição ao reservar a eloquência exclusivamente ao nome "Guez de Balzac", fechando o circuito aristocrático[10] da urbanidade e dos elogios mútuos que então eram o eixo em torno do qual gravitavam *la court et la ville*[11]. É por essa razão que Balzac será chamado de "Narciso" em diversas reações às *Lettres*.

Portanto, esses escritos investem numa forma de *disputatio* que afetava uma distância entre o letrado e seus modelos e rivais. Essa decisão acarretava o risco, prescrito por Quintiliano (*Institutio oratoria*, X, 1, 24-25), do *indulgere* (*in*)*genio suo*[12], deixar-se levar pelo próprio engenho, ou seja, desobrigar-se das restrições impostas pela técnica, pela matéria, pela audiência e, catolicamente, pela *humilitas*[13]. Com essa expressão, Quintiliano sinalizava o

---

l'Éloquence": Art oratoire et conscience scripturaire au XVIIe siècle. In: JOURDE, Michel; MONFERRAN, Jean-Charles. *Le lexique métalittéraire français*. Genève: Droz, 2006. P. 58.

8 Evidentemente, a ausência de leituras prévias a que se fez menção não diz respeito ao desconhecimento absoluto das cartas de Guez de Balzac, mas a um dispositivo de ocultamento de uma circulação que certamente ocorreu em manuscritos para amplificar as virtudes do letrado, como veremos. JOUHAUD, Christian. *Les pouvoirs de la littérature*... P. 28.

9 VIALA, Alain. A eloquência galante. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso*. São Paulo: Contexto, 2013. P. 171.

10 Importa salientar que o modelo aristocrático funcionava genericamente, "até mesmo entre os autores que de forma alguma são aristocratas." CHARTIER, Roger. *O que é um autor*? Revisão de uma genealogia. São Carlos: UFSCAR, 2012. P. 67.

11 Auerbach percebeu bem a antiga relação semântica entre os termo *ville* e *urbanitas*: "O caráter elitista da palavra *ville*, cuja evolução é muito semelhante àquela das palavras latinas *urbs*, *urbanus*, *urbanitas*, já se evidencia em testemunhos mais antigos que a combinação *la cour et la ville*. AUERBACH, Eric. La cour et la ville. In: *Ensaios de literatura ocidental*. São Paulo: 34, 2007. P. 215.

12 LECOINTE, Jean. *L'Idéal et la différence*: la perception de la personnalité littéraire à la Renaissance. Genève: Droz, 1993. P. 61.

13 O decoro da diminuição do *auctor* no exercício retórico também tem a ver com o substrato cristão inerente ao sermo humilis, frequente, por exemplo, em Agostinho. Nesse caso, a *auctoritas* deriva de um humillimo genere loquendi, que afetava a clareza para todos os que não eram *leves corde*, levianos de coração, como lemos nas *Confissões* (VI, 5, 8): "Sua autoridade pareceu-me tanto mais venerável e digna de sacrossanta fé, quanto mais era disponível para a leitura de todos e reservava a dignidade de seu mistério à intelecção mais profunda, oferecendo-se a todos com as palavras mais claras e com o mais simples estilo de discurso, despertando o interesse daqueles que não são levianos de coração, para receber a todos em seu seio comum e pela porta estreita transportar a Ti uns poucos, mas muito mais numerosos do que se ela estivesse no elevado cume da autoridade e não atraísse multidões ao regaço de santa humildade". [eoque mihi illa venerabilior et sacrosancta fide dignior apparebat auctoritas, quo et

perigo de deixar-se levar pelo próprio engenho, desobrigando-se das restrições impostas pela técnica, pela matéria e pela audiência. No tempo em que viveu Guez de Balzac, a escrita dependia fortemente da comparação com aqueles escritos que superaram as provas do tempo. Nenhuma escrita a partir de circunstâncias empíricas, como era suposta a das cartas, prescindia da comparação com outros argumentos aparentados em gênero e propósito, razão pela qual situavam-se no âmbito de funções e práticas fortemente codificadas; se superar toda instância de comparação poderia significar a conquista de uma posteridade duradoura, um lugar entre as *auctoritates* da eloquência, porque produtora de uma "novidade" nesse regime, pesava sobre essa conduta a possibilidade de a recepção solapar o texto, por julgá-lo fingimento inepto, originalidade vulgar. Signo de vaidade, a ausência da *humilitas* recendia a *vanitas*, ação imponderada e desmedida que poderia apagar o combustível da posteridade. Ainda assim, como dito, seus ganhos haveriam de ser seriam ser significativos na medida em que, se o procedimento fosse bem sucedido, Guez de Balzac poderia se tornar uma referência numa técnica quase inexplorada, promovendo um rearranjo de tópicas e conceitos digno de ser emulado. Bem ponderados os cálculos dessa ação, Du Bray e Guez de Balzac eram, na feliz definição de Christian Jouhaud, muito mais provocadores que profetas[14].

**2**. As *Lettres* foram reeditadas sucessivamente a partir de 1624. Tornaram-se, do ponto de vista da retórica, uma espécie de eixo da *auctoritas* de Balzac. A *auctoritas* era um dispositivo técnico de representação cujo objetivo principal era produzir a presença de hierarquias. Como explica João Adolfo Hansen, as tipologias retoricamente inventadas *pela* representação pressupunham uma topologia das relações sociais refletida *como* representação[15]. Assim, a publicação das *Lettres* fundava um *espaço* emulativo, que postulava não somente a concorrência com os demais letrados, submetidos ao poder do "único eloquente", mas também com as *auctoritates* greco-latinas. Situando-se acima de todos e, ao mesmo tempo, nos quadros de certa previsibilidade discursiva – os discursos somente funcionavam porque seus mecanismos eram compreendidos de antemão pelos destinatários – , propiciava o aparecimento de outros textos, gerando a expectativa de respostas que deveriam elogiar ou vituperar sua posição.

---

omnibus ad legendum esset in promptu et secreti sui dignitatem in intellectu profundiore servaret, verbis apertissimis et humillimo genere loquendi se cunctis praebens et exercens intentionem eorum qui non sunt leves corde, ut exciperet omnes populari sinu et per angusta foramina paucos ad te traiceret, multo tamen plures quam si nec tanto apice auctoritatis emineret nec turbas gremio sanctae humilitatis hauriret]. Para um estudo abrangente desta questão, cf. AUERBACH, Eric. Sermo humilis. In: *Ensaios de literatura ocidental*... P. 55. A citação foi traduzida por João Ângelo Oliva Neto.

14 JOUHAUD, Christian. *Les pouvoirs de la littérature*... P. 33.

15 HANSEN, João Adolfo. Autoria, obra e público na poesia colonial luso-brasileira atribuída a Gregório de Matos e Guerra. *Ellipsis*, Vol. 12, 2014.. P. 100.

Mais de trinta escritos cumpriram este papel entre a publicação das *Lettres* e o momento de arrefecimento da controvérsia, em 1630. Aquele que "encerrou" a polêmica, *Conférence académique sur le différend des Belles Lettres de Narcisse et de Phyllarque*, escrito por Jean-Pierre Camus, propõe a organização de seus episódios e protagonistas a partir de um sentido unitário que de algum modo recapitula a trajetória estipulada pelo aviso ao leitor de du Bray. A *Conférence* apresenta um narrador, seis debatedores e um moderador de seus diálogos, em que parlamentavam de modo hostil ou amigável frente a Guez de Balzac[16].

A trajetória editorial das *Lettres* é típica no sentido do acompanhamento de alguns princípios do decoro de *honnête homme* caracterizado pelas defesas que acompanham os estratagemas de controvérsia de que lançou mão. Era singular no sentido do modo como a emulação se dava, orientando-se por meio de uma comparação com os demais concorrentes antigos e modernos, e que resultava na figura do *auctor* Guez de Balzac.

**3**. Théophile de Viau provavelmente conheceu Guez de Balzac por volta de 1613, e é certo que estiveram juntos em Leiden em 1615, quando seguiram alguns cursos na universidade. No regresso a Paris, este introduziu de Viau ao conde de Candale e ao duque de Épernon, ambos ligados à coroa[17]. A notoriedade conquistada por Théophile de Viau a partir da aliança com poderosos homens de corte foi simbolizada pela publicação de suas *Oeuvres* em 1621. A carta ao leitor, escrita sob o nome "Théophile de Viau", expressava o sucesso de sua atuação ao mesmo tempo em que procurava se defender das críticas que recebia. A polêmica é assumida, mais uma vez, como ponto de partida da publicação:

> Porque minha conversação é pública, e porque meu nome não pode se esconder, apraz-me publicar meus escritos, que se encontram assaz conformes à minha vida, e muito distantes do ruído que fizeram correr a meu respeito. Eu bem sei que na cega confusão de uma reputação ignorante falaram de mim como homem merecedor de perecer como exemplo, sem que jamais a Igreja nem a Corte[18] tenham repreendido nem meu discurso, nem minhas ações[19].

16 JOUHAUD, Christian. *Les pouvoirs de la littérature*... P. 36.
17 JOUHAUD, Christian. *Les pouvoirs de la littérature*... P. 40.
18 A presença do privilégio real e a organização do texto por editores conhecidos – instalados que estavam na rue S. Jacques, localização das casas editoriais mais relevantes daquela Paris, o confirma. DE VIAU, Théophile. *Les Oeuvres du Sieur Théophile*. Paris: Jacques Quesnel, 1621. P. xix.
19 "Puisque ma conuersation est publique, & que mon nom ne se peut cacher; ie suis bienaise de faire publier mês escrits, qui se trouueront assez conformes à ma vie, & tres esloignez du bruict qu'on a faict courir de moy: Ie sçay bien que dans l'aueugle confusion d'vne reputation ignorante on a parlé de moy comme d'vn homme à perir pour exemple, sans que iamais l'Eglise ny le Palais ayent reprins ny mon discours, ny mes actions." DE VIAU, Théophile. *Les Oeuvres du Sieur Théophile*... P. i-ii.

Tendo se passado através da figura do *auctor*[20], a comunicação das fórmulas de *humilitas* foram evidenciadas com maior intensidade do que aquela envergada por du Bray ao falar de Guez de Balzac. De Viau assume que as críticas contrárias à sua imagem junto ao público originavam-se daqueles que não eram nem seus amigos nem conhecidos, e seriam, portanto, incapazes de afetar alguém que portava virtude tão perfeita que só poderia mesmo despertar o seu contrário[21]. As afrontas dos desconhecidos associam-se, em seu argumento, a um estado de depreciação de todas as gentes do país, num raciocínio de tipo analógico que transformava as críticas em metonímias de uma condição experimentada pelo corpo do Estado. De Viau não se apresentava como o único eloquente; preferia, antes, o *ethos* do único virtuoso:

> Os espíritos dos homens são frágeis e diversos por toda a parte, principalmente na Corte, onde as amizades só se forjam no interesse ou na fantasia; o mérito não se julga senão pela prosperidade, e a virtude não brilha senão nos ornamentos do vício. A eloquência só faz persuadir a liberdade e os maus costumes [...] e ser hábil é de fato trair. A razão é desconhecida, a Religião ainda mais. O Rei está cercado por revoltas, Deus só ouve impiedades, tão maldito é o século no Céu e na terra. Os homens de letras nada sabem, a maior parte dos juízes é de criminosos [...]. Nesta tormenta de todas as coisas, [...] eu não mudarei meu nome, nem meus pensamentos; desejo sair sem máscaras diante dos maiores censores [...][22].

Sair sem máscaras. De Viau empregou uma tópica fundamental nessa passagem, formulando aquilo que viria a estar no centro da construção de *ethos*. Uma vez que, como é bem sabido, o modelo do discreto previa precisamente a tomada de "máscaras" em todas as

---

20 Há um aviso ao leitor por parte dos editores, que alertam não ter sido possível ordenar o texto porque não puderam contar com de Viau nesta etapa do processo de publicação. Eles salientam que uma segunda edição viria com as correções e ajustes necessários: "En l'absence de l'Autheur nous auons imprim[e ce que nous auons peu recueillir de ses Oeuvres, vous ne sçauriez y trouuer de l'ordre iusques à la seconde Edition où nous esperons qu'il prendra la peine de les renger & de les corriger." DE VIAU, Théophile. *Les Oeuvres du Sieur Théophile*... P. xx.

21 "Tous ceux qui parlent mal de moy ne sont ny de ma conuersation, ny de ma cognoissance. Ie me puis vanter d'avuoir assez de vertu pour imputer à l'enuie les mesdisances qui m'ont persecuté." DE VIAU, Théophile. *Les Oeuvres du Sieur Théophile*... P. ii.

22 "Les esprits des hommes sont foibles & diuers par tout, principalement à la Cour, où les amitiez ne sont que d'interest ou de fantasie: le merite ne se iuge que par la prosperité, & la vertu n'a point d'esclat que dans les ornemens du vice: l'eloquence n'a plus de grace qu'à persuader la liberté, & les mauuaises moeurs: la pointe & la facilité de l'esprit ne paroist plus qu'à mesdire ; estre habile c'est bien trahir: la raison est incongneuë , la Religion encore plus; le Roy ne void que des reuoltes: Dieu n'entend que des impietez, tant le siecle est maudit du Ciel & de la terra: les gens de lettre ne sçauent rien: la plus-part des luges sont criminels, passer pour honneste homme c'est ne l'estre point. Dans ce rebours de toutes choses, I'ay de l'obligation à mes infamies, qui au vray sens se doiuent expliquer des faueurs de la renommee. Sur cette foy ie ne changeray ny mon nom, ny mes pensees; & veux sortir sans masque deuant les plus censeurs des escholes les plus Chestiennes." DE VIAU, Théophile. *Les Oeuvres du Sieur Théophile*... P. i-iii.

situações do *decorum*, a *auctoritas* de de Viau afetava um lugar especial do "eu" no discurso[23]. Se, no bem formulado juízo de Hobbes, fora de máscara não há nada senão o "caos de desejos disformes que precisam ser dominados para assegurar a sobrevivência", a identidade só era possível como máscara construída e assumida ostensivamente[24]. Quando abandonada por de Viau em prol da "verdade" e da "sinceridade", que aqui são tópicas, permite-lhe envergar o estatuto do *honestum*, relegando a posição de *turpe* a seus detratores.

As semelhanças técnicas aproximam as invenções associadas aos nomes de Viau e Balzac. Ambos manejavam os livros com editores que tratavam a escrita como uma forma política que desencadeava ações e reações, que persuadiam retoricamente para alcançar prestígio e salvaguardar posições já conquistadas. Tornavam-se, desse modo, especialistas numa "política da escrita". Ambos escreviam "na perspectiva de um uso político e no âmbito – e no serviço – de uma ação"[25]. A política da escrita previa algo além da *auctoritas* voltada à representação de hierarquias. Suas condições de satisfação[26] também incidiam sobre mudanças no juízo da recepção dos leitores letrados e na corte, que premiava a emulação e o decoro mais bem sucedidos com a oportunidade de elogiar a monarquia. Seu respectivo "isolamento" em técnicas retóricas que afetavam antirretóricas partilhavam um fundamento também comum, e que viria a se tornar decisivo em todas as práticas de emulação vinculadas a controvérsias na França do século XVII: a *amplificatio*[27].

**4**. De Viau e Guez de Balzac não eram os únicos capazes de empregar as técnicas retóricas numa política da escrita, e tiveram suas amplificações contestadas. Já vimos como

---

23 HANSEN, João Adolfo. A civilização pela palavra. In: LOPES, Eliane M. T.; FARIA FILHO, Luciano M.; VEIGA, Cynthia G (orgs.). *500 Anos de Educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. P. 34.

24 Stephen Greenblatt sintetizou este aspecto com precisão: "But for Hobbes there is no person, no coherent, enduring identity, beneath the mask; strip away the theatrical role and you reach either a caos of unformed desire that must be tamed to ensure survival or a dangerous assembly of free thoughts ('because thought is free', 3.37.478) that must – again to ensure survival – remain unspoken. Identity is only possible as a mask, something constructed and assumed […]."GREENBLATT, Stephen. Psychoanalysis and Renaissance culture. In: *Learning to curse*: essays in early modern culture. New York: Routledge, 1990. P. 143.

25 A leitura de Jouhaud apresentada aqui dizia respeito somente a Balzac. Penso que ela pode ser estendida a de Viau. JOUHAUD, Christian. *Les pouvoirs de la littérature*... P. 39.

26 Empresto a noção de "condições de satisfação" da obra de John Searle. Para ele, "[…] o objetivo da intenção não é representar as coisas como são (ou seja, do mesmo modo pelo qual se supõe que as crenças representem como as coisas são), mas produzir mudanças no mundo para que este, mais especificamente, o comportamento de alguém, se adapte ou se torne adequado ao conteúdo da intenção." SEARLE, John R. *Consciência e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. P. 236.

27 A *amplificatio* é reconhecida desde o mundo antigo como uma das ferramentas mais notáveis da retórica. Isócrates, em seu *Panegyricus*, elogiava a amplificatio por sua elasticidade (tornar o antigo novo, o novo antigo, imbuir o pequeno de grandeza); sendo possível falar de diversas maneiras do mesmo assunto, era ela quem possibilitava a vital superação dos discursos passados. Seus preceitos foram codificados por diversos retores, podendo ser achados em Aristóteles, Cícero, Menandro, Quintiliano, etc. MONTEFUSCO, Lucia Calboli. Stylistic and Argumentative Function of Rhetorical "Amplificatio". *Hermes*, Nº 132, 2004. P. 69-81.

Balzac teve de interagir com dezenas de textos que procuraram se encaixar nas cercanias de sua *auctoritas*. Com de Viau se passou algo diferente.

Em novembro de 1622, edita-se em Paris uma coletânea de versos satíricos intitulada *Le Parnasse satyrique des poètes de ce temps*. O livro diferia de outras coletâneas semelhantes, como o *Cabinet Satyrique*, de 1618, por não contar com privilégio real. O texto foi inicialmente atribuído ao editor Antoine de Sommaville, mas pertencia de fato à oficina de Antoine Estoc, livreiro e impressor desde 1611[28].

O frontispício apresenta apenas o título, sem mencionar o editor e o local da impressão[29]. Esses elementos e o conteúdo do livro apontam para uma edição clandestina. A escrita em versos satíricos não era tida como abuso passível de punição, uma vez que obscenidades e maledicência faziam parte dos preceitos retóricos, calcados especificamente nas regras dos gêneros baixos e destinadas à recepção de juízos discretos[30], de modo que as críticas e despudores do texto não deveriam gerar transtornos a alguma "autoria"[31]. Afinal, a sátira seiscentista não se formava contra a moral, mas a favor de sua explicitação. Como lembra João Adolfo Hansen, a "obscenidade produz monstros que ilustram a normatividade da Lei"[32].

Sob essa ótica, o nome "Théophile de Viau" poderia ter sido escolhido como o mais autorizado para respaldar o conteúdo apresentado, em processo de apropriação absolutamente comum nos usos da sátira[33]. Contudo, na qualidade de papéis avulsos tornados impresso espúrio, *Le Parnasse satyrique* também poderia funcionar como instrumento de

28 LACHÈVRE, Frédéric. *Le procès du poète Théophile de Viau*: 11 juillet 1623 - Ier septembre 1625. Tome Premier. Genève: Slatkine Reprints, 1968. P. 113-114.

29 ANÔNIMO. *Le Parnasse Satyrique des poètes de ce temps*. Paris: s/ed., 1622.

30 "A dupla funcionalidade constitui dois tipos de destinatários textuais, discretos e vulgares, figurados como tipos intelectuais conhecedores dos preceitos aplicados (discretos) e ignorantes dos mesmos (vulgares). Na maior ou menor congruência semântica das sinédoques e metáforas que compõem os retratos dos tipos satirizados, as agudezas ridículas ou maledicentes dos estilos especificam a superioridade do juízo do destinatário discreto, capaz de refazer na recepção as distinções dialético-retóricas aplicadas pela enunciação aos conceitos encenados. Sinônimo do sujeito de enunciação, o destinatário discreto recebe a representação duplamente, como tipo apto a entender a significação engenhosa das deformações cômicas dos temas e a perícia técnica do artifício aplicado à invenção. Quanto ao destinatário vulgar, a sátira é composta contra ele, acusando-o de falta de virtudes ortodoxas, para a qual prescreve a correção das normas institucionais que regulam as ações, e para ele, divertindo-o com vulgaridades sem regras aparentes do juízo." HANSEN, João Adolfo. Pedra e cal: freiráticos na sátira luso-brasileira do século XVII. *Revista USP*, São Paulo, Nº 57, março/maio 2003. P. 70.

31 Como sugere João Adolfo Hansen, a autoria é, nesses casos, "[...] produzida pela unificação que se torna produtiva *a posteriori*". Trata-se de uma "etiqueta ou um dispositivo discursivo, unidade imaginária e cambiante nos discurso que o compõem contraditoriamente [...]. Não-substancial, é efeito ou produto da leitura [...], não sua causa ou origem." HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. Campinas: Ateliê Editorial/UNICAMP, 2004. P. 31.

32 HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*… P. 58.

33 "É pressuposto reiterado neste trabalho que a forma mista da sátira implica apropriação, interpolação, alteração, falsa atribuição etc. Nela, a emulação hoje entendida anacronicamente como 'plágio' é estrutural." HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*… P. 71.

ataque, pois, se fosse imputado a outro letrado, poderia resultar em consequências desastrosas. Lendo o texto desse modo, é lícito pensar que a atribuição a Théophile de Viau constituía mais uma estratégia de uma política da escrita.

Ainda que possamos igualmente especular que Théophile e outros poetas citados tenham se envolvido com a publicação na expectativa de que o gênero escolhido os protegesse contra potenciais investidas eclesiásticas, essa opção deixou de existir no momento em que o jesuíta François Garasse, próximo do cardeal de La Rochefoucauld, decidiu[34] polemizar contra o livro. No início do ano seguinte, ele obteve privilégio real para vituperar o *Parnasse satyrique*. Quanto a de Viau, imediatamente procurou se afastar da publicação. A terceira edição de suas *Oeuvres* presta esse testemunho com a adição de um prefácio em que o "único virtuoso" nega com veemência ter se envolvido com o *Parnasse satyrique* e sustenta aquele se tratar de um projeto contra seu nome e autoridade[35]. Para defender-se, Théophile de Viau mantém-se no *ethos* do virtuoso, assegurando que poderia ter imposto severas punições aos impressores responsáveis pelo *Parnasse*, embora tenha decidido perdoá-los por sua "ignorância":

> Subornaram Impressores para divulgar, em meu nome, Versos sujos e profanos, que nada têm de meu estilo nem de meu temperamento. Quisera eu a Justiça soubesse quem foi o Autor para puni-lo. Mas os livreiros dizem não conhecê-lo, nem seu nome, nem sua aparência, e encontram-se castigados por este impostor. Os Juízes quiseram tratá-los com toda a severidade que meu bom direito lhes requer; mas o poder que me foi concedido para vingar-me retirou minha vontade. E, como eu não quis contestá-los judicialmente para fazer o mal, mas sim para evitá-lo, eu perdoei os ignorantes, que somente abusaram de meu nome para o proveito da venda de seus livros, e me contentei em fazer com que eles eliminassem os exemplares, com a interdição de reimprimi-los[36].

No fim de 1623, Théophile de Viau tentou fugir e foi capturado. Preso e aguardando julgamento, nada pôde fazer para deter as muitas passagens que começaram a circular por Paris contendo críticas diretas e admoestações para que os demais letrados não se

34 JOUHAUD, Christian. *Les pouvoirs de la littérature*... P. 41.
35 JOUHAUD, Christian. *Les pouvoirs de la littérature*... P. 42.
36 "On a suborné des Imprimeurs pour mettre au jours, en mon nom, des Vers sales et profanes, qui n'ont rien de mon style ny de mon humeur. J'ay voulu que la Justice en sçeut l'autheur pour le punir. Mais les libraires n'en cognoissent à ce qu'ils disent, ny le nom, ny le visage, et se trouvent eux-mesmes en la peine d'estre chatiez pour cest imposteur. Les Juges les ont voulu traicter avec toute la sévérité que mon bon droict leur a demandée; mais le pouvoir que j'ay eu de me vanger m'en a osté l'envie. Et, comme je n'ay point plaidé pour faire du mal, mais pour en éviter, j'ay pardonné à des ignorans, qui n'ont abuzé de mon nom que pour l'utilité de la vente de leurs Livres, et me suis contenté d'en faire supprimer les exemplaires, avec la deffense de les r'imprimer." *APUD* LACHÈVRE, Frédéric. *Le procès du poète Théophile de Viau*... P. 119.

esquecessem do decoro cortesão e da prudência que estavam no centro de quaisquer práticas declaradas não libertinas. Duas cartas de Balzac que, embora datadas de antes da prisão, podem ter sido escritas depois e alteradas[37], servem de indício da difícil situação de de Viau. Foi então que o "único eloquente" referiu-se, pela última vez, ao "único virtuoso":

> Ele julgou, talvez, que devesse buscar um outro caminho para receber a deferência da corte, e que, de poeta medíocre, ele pudesse se tornar grande Legislador. Muito embora se diga em todas as partes que, após ter atormentado numerosos espíritos e ter andado longamente em meio à turba ignorante, ele agiu, no fim, como um homem que se lançaria de um precipício para provar-se bom saltador[38].

Guez de Balzac jogou com a posição de "único", tornando a virtude em vício. O isolamento pretendido por de Viau transforma-se em armadilha a partir da associação da *vanitas* de um pretensioso eloquente que era de fato "poeta medíocre" e alguém que anda em meio ao "povo", categoria de alteridade que funcionava por oposição ao par *la cour et la ville*, ao horror da imprudência, representada discursivamente pela analogia com a queda intencional. Todos os atributos da *auctoritas* estabelecidos ao longo dos quase dez anos desde o retorno a Paris foram invertidos no ataque de Balzac, exceto um. A manutenção da posição do "um/único" e seu corolário, a predicação de que quaisquer pontos de vista eram inapropriados a um discurso resolvido numa amplificação pétrea.

Não muito tempo depois, tendo sua efígie queimada em praça pública e seus demais escritos devassados como exemplos de que sua falta de decoro poderia se vinculada a cada uma de suas linhas, Théophile de Viau faleceu. Guez de Balzac, apesar das polêmicas discretas em torno de sua "querela", conquistou muito prestígio nos anos subsequentes, vindo a integrar o corpo da *Académie française* na época em que seu lema – "À l'immortalité" – era criado.

Reler Guez de Balzac nestes termos confere um sentido forte ao gesto eficaz de estender o corpo de De Viau sobre o labirinto letrado que desembocava nos favores da corte e servia de ponte sobre o abismo que o separava da imortalidade das letras.

---

37 JOUHAUD, Christian. *Les pouvoirs de la littérature*... P. 43.

38 "Il a jugé, peut-être, qu'il devoit chercher un autre chemin pour se mettre em crédit à la cour, et que de Poète médiocre, il pourroit devenir grand Législateur. Si bien qu'on dit partout qu'après avoir renversé quantité de faibles esprits, et paru longtemps au milieu d'une multitude ignorante, il a fait à la fin comme un homme qui se jetteroit dans un précipice pour acquérir la réputation de bien sauter." JOUHAUD, Christian. *Les pouvoirs de la littérature*... P. 44.

## II

**1**. A chamada "querela dos antigos e dos modernos" é a disposição histórica, por certo monumentalizada desde a serialização proposta pelo livro do abbé Irailh[39], de uma série de controvérsias publicadas na França entre os séculos XVII e XVIII. A mais célebre dentre elas foi aquela iniciada por Charles Perrault. Perrault, geralmente alocado na linhagem de "modernos" que teria sido inaugurada na França por Richelieu[40], fez ler um poema de sua autoria intitulado *Le siècle de Louis le grand* em sessão extraordinária da *Académie* em 27 de janeiro de 1687. Elogiava as conquistas de Luís XIV, recentemente recuperado de um problema de saúde, e vituperava os conhecimentos antigos, especialmente os gregos, reduzidos à qualidade de *fábulas*[41] por meio da tópica da "Grécia mentirosa", encontrada, dentre outros, nas reciclagens de Tácito a partir do século XVI (*De oratoribus*, III, 4). Quanto aos romanos, eram considerados dignos dos franceses apenas na medida em que serviriam de modelo adequado para superação, conforme podemos ler na declaração inicial:

> A bela Antiguidade fora sempre venerável,
> Mas eu nunca acreditei que ela tivesse sido adorável.
> Vejo os Antigos sem dobrar os joelhos,
> Eles são grandes, é verdade, mas homens como nós;
> E pode-se comparar sem temor de ser injusto,
> O século de LUÍS ao belo Século de Augusto[42].

39 LILTI, Antoine. Querelles et controverses: les formes du désaccord intellectuel à l'époque moderne. *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, No 25, 2007/01. P. 14. O livro de Irailh intitula-se *Querelles littéraires, ou Mémoires pour servir à l'histoire des révolutions de la république des lettres, depuis Homère jusqu'à nos jours*, e foi publicado em 1761.

40 "Autour de Richelieu, on avait déjà vu se dessiner les premiers linéaments de la doctrine des 'Modernes'. L'un des 'écrivains du Cardinal', l'abbé de Boisrobert, prononce devant l'Académie française en 1637 un *Discours contre les anciens*. Un autre zélote de Richelieu, l'abbé d'Aubignac, opposait à Corneille une poétique rationalisée qui anticipe celles des Modernes du règne suivant. Ce même abbé avait écrit des '*Conjectures académiques ou dissertations sur l'Iliade*', qui ne furent publiées qu'en 1715, en pleine Querelle d'Homère elles mettaient en doute l'identité même d'Homère, et cherchaient à ruiner toute admiration pour son art. L'un des plus proches collaborateurs littéraires de Richelieu, Jean Desmarets de Saint-Sorlin, sera le chef du parti des Modernes sous Louis XIV, avant de passer le flambeau à Charles Perrault. La supériorité absolue demandée pour le 'siècle de Richelieu' découlait logiquement pour ses thuriféraires de la transcendence politique de ce prince moderne. La doctrine du poème de Perrault, dédié à Louis XIV au sommet de sa puissance, a été amorcée par l'entourage du Cardinal." FUMAROLI, Marc. La querelle des Anciens et des Modernes – xvii-xviiie siècles. Paris: Gallimard, 2001. P. 81-82.

41 "La Grèce toujours veine est encor sur ce point / Fabuleuse à l'excès et ne se dément point."

42 La belle Antiquité fut toujours venerable, /Mais je ne crus jamais qu'elle fust adorable. / Je voy les Anciens sans ployer les genoux, / Ils sont grans, il est vray, mais hommes comme nous; / Et l'on peut comparer sans craindre d'estre injuste, / Le Siecle de LOUIS au beau Siecle d'Auguste." PERRAULT, Charles. Le Siècle de Louis le Grand: poème. Par M. Perrault de l'Academie Françoise. A Paris, chez Jean Baptiste Coignard, Imprimeur & Libraire ordinaire du Roy, rüe S. Jacques, à la Bible d'or, 1687. P. 3.

Foi na sequência da publicação do poema de Perrault que surgiram diversas reações a seu favor, em contrário e também posições ditas medianas, cujos discursos afirmavam ver qualidades em ambos os "partidos"; é dentre eles que encontramos o texto que nos interessa particularmente, a *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes*, escrita por François de Callières em 1688 e traduzida para o inglês em 1705.

Callières nasceu em família abastada, tendo recebido uma formação condizente com os negócios diplomáticos e o ócio letrado que o levaram à indicação para posto na *Académie française* em dezembro de 1688, quando a *Histoire*, assim como os panegíricos que endereçou a Luís XIV[43] já estavam em circulação. No discurso que proferiu quando de sua ascensão à *Académie*, aludiu às afinidades com aqueles viria a acompanhar no enaltecimento do rei por meio de uma ação conciliatória, isto é, que atribuía elogios a antigos *e* modernos, procedimento decoroso em se tratando de uma instituição que abrigava membros de ambos os "partidos".

Ao saudar a *Académie*, Callières recorreu a lugares-comuns da *auctoritas* constituída pelos acadêmicos desde 1635. Chamou seus colegas e a si mesmo de "famille des Muses", e equiparou aquele grêmio ao Parnaso dos "primeiros homens do Estado e sublimes gênios de nosso século". Dispôs a *Académie* como o lugar de aperfeiçoamento da eloquência e da poesia francesa, pois antes de sua instituição só teria havido lugar para "rudeza e o mau gosto dos séculos precedentes", época em que proliferavam "discursos inflados por figuras ultrajantes e por termos tirados das línguas mortas que os lançavam na escuridão. Mas, se a *Académie* prosperava com a luz tirada da *paragone* com as trevas antigas, eram estas que os guiavam contra outros modernos, os letrados de "Nações vizinhas"; pois era a partir dos conselhos antigos, "o modelo desses grandes originais da antiguidade", que os franceses puderam depurar sua língua de solecismos, barbarismos e vulgaridades, a tornando "simples, natural, fácil e no entanto viva, nobre e elevada em sua simplicidade", apta a "agradar e persuadir"[44].

Callières conciliou o passado e o presente para postular o futuro da *Académie* na posteridade, objetivo cumprido com a escolha de tópica estabelecida por Cícero em sua oração pela defesa de Árquias[45] (*Oratio pro Archia poeta*), a qual, não tendo sido citada, deve ter sido facilmente reconhecida pela audiência a que visava o discurso no seu momento original de enunciação. Discorrendo sobre a força da poesia, cuja persuasão era tamanha a

43 NÉDELEC, Claudine. Penser l'héritage dans *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes* de François de Callières (1688). *Littérature classique*, No 75, 2011/2. P. 184.

44 CALLIÈRES, François de. *Discours prononcé le 7 février 1689*, par Mr. DE CALLIERES, lorsqu'il fut reçû à la place de seu Mr. Quinault. Paris: Académie Française, 1690. P. 1

45 Sobre esta oração e a *auctoritas* da posteridade ciceroniana, veja-se DE SÁ JÚNIOR. Uma leitura do *Pro Archia* de Cícero. *Anais do XVIII Encontro regional da ANPUH-MG*, 2012. P. 1-8.

ponto de nublar a visão dos antigos na direção da crença em falsos deuses, Callières também fez notar seu lado positivo, a saber, a capacidade de imortalizar as ações dos heróis, "perpetuadas na memória dos homens". E, elaborando engenhosamente seu *ethos*, defendeu que estes heróis perpetuados não o seriam sem aqueles que transmutassem seus feitos em papel e tinta: "O que fez Alexandre lamentar por não ter um Homero que imortalizasse sua glória da mesma forma que Homero imortalizara a de Aquiles"[46].

O passo final de Callières consistiu em juntar a glória pessoal dos cronistas aos feitos dos heróis, neste caso, o maior deles, Luís XIV, pelo fio condutor da instituição que era a *Académie*. O termo *instituição* era central para a formulação dos argumentos de Callières em seu discurso, uma vez que a *Académie* era, para ele, tanto *instituída* pelo "gênio sublime de Richelieu", orientado no sentido da glória do estado e da sua própria, quanto *instituía* letrados aptos a perseguir essas mesmas glórias para seus próprios nomes. A *Académie* seria, portanto, uma máquina de posteridade – "à l'immortalité" era, como vimos, o lema chancelado por seus estatutos –, pronta a recompensar suas melhores engrenagens:

> Ele [Richelieu] acreditava, a exemplo do grande Alexandre, que não bastava fazer ações dignas de uma eterna memória se ele não formasse gentes capazes de as fazer falar à Posteridade, de modo que trabalhou com sucesso para formar Homeros e Demóstenes ao criar a *Académie*[47].

Essa perspectiva postulava, em síntese, a inoperância dos feitos sem seus relatos. Ela nos mostra, acima de tudo, que o propósito geral das atividades letradas dos envolvidos com a "querela" voltava-se a um sentido comum, assim como os dispositivos por eles empregados. Ele poderia ser reduzido a dois pontos: apenas os letrados podem conservar as memórias dos heróis; para haver heróis, é preciso haver guerra.

**2**. O texto da *Histoire poétique* alegoriza o confronto entre antigos e modernos que teria sido iniciado por Perrault. A força do poema teria apartado todos os acadêmicos, que acabaram divididos em dois grupos. Enquanto discutiam acaloradamente os rumos daquela controvérsia, *Fama*, tendo assistido à leitura do poema, voou em direção ao Parnaso para

---

46 CALLIÈRES, François de. *Discours prononcé le 7 février 1689*... P. 2. A tópica de que Callières beneficiou deriva desta passagem: "Quantos cronistas dos seus feitos esse grande Alexandre não teve consigo, segundo se conta! E, contudo, ao passar no Sigeu, à beira do túmulo de Aquiles, exclamou: 'venturoso jovem, que encontraste em Homero o pregoeiro da tua virtude!' E com razão: se não tivesse existido a famosa *Ilíada*, o mesmo túmulo que lhe cobrira o corpo ter-lhe-ia também sepultado o nome." (*Pro Archia*, X, 24).

47 "Il a creu à l'exemple du grand Alexandre qu'il ne suffisoit pas de fair des actions dignes d'une éternelle memoire, s'il ne formoit des esprits capables de les faire parler à la Posterité, il a travaillé avec succez à former des Homeres & des Demosthenes, en créant l'Académie." CALLIÈRES, François de. *Discours prononcé le 7 février 1689*... P. 2.

informar Apolo. Nesse meio tempo, um terceiro partido estava em formação, abrangendo aqueles que defendiam que nem Antigos nem Modernos teriam a vitória em todos os aspectos. Fica aberto, desde logo, o espaço da *paragone*. Esta transforma-se em guerra quando um dos letrados, "Monsieur --------", sonha com a visita da *Fama*, que o informa dos resultados de seu relato no Parnaso. Segundo ela, o efeito da disputa foi o mesmo suscitado pelo pomo outrora lançado por Éris[48]. É por isso que o poema de Perrault teria ficado conhecido, no Parnaso, como o "poema da discórdia"[49].

A técnica alegórica de Callières escolhe a guerra de Tróia como ponto de partida para narrar a disputa por *auctoritas* entre antigos e modernos. Desse modo, empregava os motivos graves da epopeia no burlesco próprio do gênero da comédia, propondo um *divertissement* para seus leitores calcado naquilo que chamou de "espécie de poema em prosa de nova invenção", derivado da poesia épica[50]. A epopeia em prosa, típica das práticas letradas no século XVII, embora pouco organizada em termos preceptísticos[51], apontava para a similitude entre as posições defendidas no texto e as circunstâncias técnicas que as comunicavam.

O enredo da fase inicial da guerra ajuda-nos a enxergar isso, e pode ser resumido assim. A princípio, o que se postulava era a constituição de dois exércitos com posições idênticas a serem preenchidas por antigos e modernos. As discussões em torno da eleição dos generais, lugares-tenentes e outros postos consome a primeira parte da *Histoire Poétique*. Se, pelo lado dos antigos, a escolha de Homero como "generalissimo" detentor de poderes idênticos aos de Agamenon é imediata[52], os modernos têm dificuldades em eleger seu líder. Como Callières explica, no partido dos modernos todos desejavam "falar ao mesmo tempo"; analogamente, "ninguém estava disposto a ceder a preferencia a outrem, cada qual externando a melhor opinião de si mesmo"[53]. Callières representa aqui atitudes indecorosas, o que, é claro, era decoroso dentro da escrita baixa, talvez refratando os comentários conhecidíssimos do jesuíta René Rapin sobre o assunto:

---

48 O texto, neste ponto, abre uma nota para explicar que Éris era a "Goddess of Discord", indicando o seu caráter vulgarizador. Ele não se destinava aos leitores cultos da universidade, considerados "pedantes", mas aos *honnêtes hommes* ou *honnêtes gens*, leitores discretos da "court et la ville".

49 CALLIÈRES, Monsieur de. *Characters and criticisms, upon the ancient and modern*: orators, poets, painters, musicians, statuaries and other Arts & Sciences. Together with a POEM (In Blank Verse) INTITLED: The Age of LEWIS the Great. Made English from the French Original, Written by the Bishop of Cambray (Author of Telemachus). London: Printed, and Sold by John Nutt, near Stationers-Hall, 1705. P. 3-4

50 NÉDELEC, Claudine. Penser l'héritage... P. 186.

51 MUHANA, Adma. *A epopeia em prosa seiscentista*. São Paulo: UNESP, 1997. P. 15.

52 CALLIÈRES, Monsieur de. *Characters and criticisms, upon the ancient and modern*… P. 4.

53 CALLIÈRES, Monsieur de. *Characters and criticisms, upon the ancient and modern*… P. 14.

> Época feliz, quando os poetas eram tão modestos, oxalá veremos estes dias novamente! Nada é mais pernicioso que um escriba preocupado com seu próprio mérito. Ele cansa todo o mundo ao propagar eternamente seus labores: e tão logo ele consiga por uma rima ao fim de uma linha, espera que todo o mundo reconheça seu talento, enquanto os grandes homens sofrem com seus labores que tentam engenhosamente ocultar[54].

Após considerar – e rejeitar – diversas proposições, o exército moderno escolhe Corneille como seu general, pois este, além de ser o príncipe do gênero dramático, teria contraído amizade com o antigo Luciano, conhecendo, assim, algo das estratégias inimigas[55]. Feitos os inúmeros acordos que terminaram por apaziguar os descontentes, Corneille propõe que todos façam juramento sob seu comando nos seguintes termos:

**I** – As tropas não deveriam agir direta ou indiretamente contra os interesses de seu Partido.
**II** – As tropas não deveriam restituir os Antigos de qualquer dos roubos contra eles realizados.
**III** – As tropas não deveriam em nenhuma hipótese mostrar-se em dívida com os Antigos por nada.
**IV** – As tropas deveriam lutar contra os Antigos com implacável malícia e ódio[56].

Diversos combates sucedem a partir de então e, como nenhum partido alcança a supremacia necessária para encerrar a guerra, embora ao fim estejam cada qual unidos como "um corpo" homogêneo[57], Clio sugere enviar um mensageiro a Apolo para este ponha um fim às hostilidades. Ela indica Calíope, sua irmã que preside os versos heroicos, para cantar o poema que deu início ao conflito. Apolo ordena que ela convoque todos para dar-lhes audiência e por fim à querela. Ambos os exércitos obedeceram prontamente, abandonando as formações estabelecidas para a batalha[58]. Tendo ouvido as posições dos generais e de outros combatentes, Apolo pondera as razões de todos e os convoca para comunicar-lhes suas deliberações, lidas por Clio na forma de "decretos"[59]. Os decretos fazem justiça a ambos os partidos, destacando a excelência de modernos como Corneille, batizado de "Sófocles da França", e a necessidade de manter a chama dos antigos acesa, por meio do estudo do latim e

54 RAPIN, René. Reflections on Aristotle's treatise of poesie, containing the Necessary, Rational, and Universal RULES for Epick, Dramatick, and the other sorts of Poetry. With reflections on the works of the ancient and modern poets, and their faults noted. London. Printed by T. N. for H. Herringman, at the Anchor in the Lower Walk of the New Exchange, 1674. P. 8.
55 CALLIÈRES, Monsieur de. *Characters and criticisms, upon the ancient and modern*... P. 18.
56 CALLIÈRES, Monsieur de. *Characters and criticisms, upon the ancient and modern*... P. 22.
57 CALLIÈRES, Monsieur de. *Characters and criticisms, upon the ancient and modern*... P. 33.
58 CALLIÈRES, Monsieur de. *Characters and criticisms, upon the ancient and modern*... P. 112-115.
59 CALLIÈRES, Monsieur de. *Characters and criticisms, upon the ancient and modern*... P. 136.

do grego[60]. Dispensados com o fim da fala de Apolo, os exércitos retornam a suas casas, mas dois letrados permanecem na sala, Racine e Boileau. Apolo os saúda pela elevação do nome da França, e diz que eles ganharão uma glória toda nova quando terminarem a "grande tarefa" que seria escrever a história do rei. Afirma, então, que "Eu, que conheço bem o futuro, sei que ambos irão adquirir glórias imortais"[61]. Para que o elogio cumpra o objetivo de imortalizar o herói, Apolo afirma ser necessário não apenas escrever sobre os feitos passados, mas iluminar as glórias futuras do rei por meio da profecia que lhes confere. Diz-se, então, que:

> Ambos os Modernos, encantados com o relato da Glória imortal destinada a seus trabalhos, endereçaram seus melhores agradecimentos a ele [Apolo]: a seguir, ele ascendeu rumo ao céu, cercado por Luz, para continuar abençoando o Mundo: tendo seus raios mais límpidos os atingido e iluminado os espíritos desses dois excelentes Autores, eles retornaram aos viventes na plenitude desse Deus[62].

O conteúdo dessa profecia não nos surpreende se lido dentro dos quadros da instituição retórica. Mas, indo além, poderíamos sondar essas declarações na medida da identificação do exercício político que ela contempla. A guerra poética de Callières foi, como vimos, um texto escrito com um propósito claro: alcançar uma posição na *Académie*. Ao adensarmos a análise do texto, poderemos notar como todo a guerra remete de maneira densa a esta instituição.

A guerra poética, epiditicamente *encenada* a partir do costume ciceroniano colhido no *Pro Archia*, reduz os pontos de vista dos vários "antigos" e "modernos", silenciados pela palavra definitiva de Apolo, que, além de ponderar os pesos dos passados e dos viventes, também prescreve o futuro. A figura alegórica de Apolo remeteria, nessa situação, a um personagem específico, a saber, o cardeal Richelieu, e também a um momento específico, a fundação da *Académie* Française em 1635. Os partidos seriam alegorias dos debates que ocorreram no Parlamento em torno da criação da instituição, enquanto que os Decretos de Apolo seriam figuras dos estatutos da *Académie*. A união dos "exércitos" antigos e modernos equivaleria à união dos letrados cinquenta anos antes num "corpo" comum tipificado como categoria de Antigo Regime. Para alcançar a imortalidade, os letrados da *Académie* eram, assim, unificados, tornando-se parte de uma só e mesma *auctoritas*. Suas políticas da escrita os tornavam *unico eloquente*.

60 CALLIÈRES, Monsieur de. *Characters and criticisms, upon the ancient and modern*... P. 167-168.
61 CALLIÈRES, Monsieur de. *Characters and criticisms, upon the ancient and modern*... P. 178.
62 CALLIÈRES, Monsieur de. *Characters and criticisms, upon the ancient and modern*... P. 180.

# *L'Antirinascimento* e vanguarda no percurso crítico de Eugenio Battisti*

# *L'Antirinascimento* and vanguard in Eugenio Battisti's critical thinking

**Fernanda Marinho****
Pós-Doutoranda
Universidade Federal de São Paulo

***Resumo***

Eugenio Battisti, nascido em Turim em 1924 e falecido em Roma em 1989, deixou-nos um extenso legado de obras, entre livros publicados e manuscritos inéditos, que merecem especial atenção no campo da história da arte atual. *L'Antirinascimento*, publicado pela primeira vez em 1962, é a sua obra mais conhecida e mais extensa. Dedicado às manifestações populares e às expressões artísticas não oficiais, o autor investiga o revés do Renascimento áulico questionando as bases classicistas da nossa crítica e história da arte. Este artigo pretende apresentar um breve panorama do percurso crítico de Battisti, focalizado em duas fases: a juventude turinense e o seu envolvimento com as produções teatrais e com os movimentos antifascistas; e a sua mudança para Roma, em 1950, com a inserção no campo da história da arte junto à escola de Lionello Venturi. Analisaremos como a experiência teatral instigou-lhe reflexões dialéticas como tragédia *x* comédia, clássico *x* anticlássico e como, posteriormente em Roma, tais reflexões se inseriram no âmbito da crítica de arte, culminando com a problemática renascimento *x* antirrenascimento.

***Abstract***

Eugenio Battisti (Turin 1924 - Rome 1989) left a great amount of works, among which we find books and unpublished manuscripts, that deserve special attention in the context of nowadays art history. *L'Antirinascimento*, published for the first time in 1962, is his greatest and more famous work. Dedicated to the popular culture and the non-official artistic expressions, the book inquires the opposite of the classical Renaissance, questioning the classical bases of our critic and history of art. This paper intends to present a short panorama of Battisti's critical thinking, focusing on two periods of his life: his youth in Turin, his engagement with theatre and the antifascists movements; and his move to Rome, in 1950, when he approached the art history field, following Lionello Venturi thinking. We will analyze how the theatre experiences brought him to dialectical analyses as tragedy *x* comedy, classical *x* anticlassical and how, subsequently in Rome, those analyses appeared in his critical thinking, culminating with *rinascimento x antirinascimento*. Finally, we will consider *L'Antirinascimento* as a vanguard manifest committed to criticize the problems of the critic

* Este artigo é fruto da pesquisa de doutorado, defendido em 2013 pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, com apoio do CNPq e da CAPES.

** Pós-doutoranda junto à Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da UNIFESP (FAPESP), Fernanda Marinho atualmente dedica-se às correntes modernas do início do século XX: a historiografia artística alternativa italiana e o modernismo brasileiro. Defendeu seu doutorado em 2013, junto ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, onde também adquiriu o título de mestre (2009). Cursou um ano de doutorado-sanduiche (2012) na Scuola Normale Superiore di Pisa. Desde a sua graduação, concluída em 2007 no Instituto de Artes da UERJ, dedica-se à cultura do Renascimento italiano. Lecionou no IART-UERJ, no IFCH-UNICAMP, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e trabalhou na Fundação Eva Klabin e no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Consideraremos, por fim, *L'Antirinascimento* como um manifesto vanguardista engajado em criticar os problemas da crítica e história da arte, adquirindo o tom de militância política antifascista em prol da reelaboração da identidade nacional italiana.

**Palavras-chave:** *L'Antirinascimento*, Eugenio Battisti, Historiografia

and history of art, demonstrating an antifascist militancy in favor of the reconstruction of the Italian national identity.

**Keywords:** *L'Antirinascimento*, Eugenio Battisti, Historiography

● **Enviado em: 15/04/2015**
● **Aprovado em: 26/06/2015**

Eugenio Battisti, nascido em Turim em 1924 e falecido em Roma em 1989, ainda ocupa no presente cenário da historiografia artística italiana um espaço alternativo, para não dizermos marginal. Aluno de Lionello Venturi afiliou-se à metodologia da história da crítica de arte e fez da revisão do conhecimento a sua principal batalha historiográfica, incomodando importantes pilares da história da arte italiana e europeia. A sua obra mais extensa - *L'Antirinascimento* - propõe uma visão do Renascimento pouco tradicional, uma vez que se interessa menos pelas suas expressões áulicas e mais pela cultura popular e pelo lado não oficial das produções artísticas. Battisti foca-se nas expressões de oposição e contrastes, considera toda manifestação artística enquanto força ativa no tecido cultural da sociedade e aplica uma metodologia de caráter desconstrutivo. O livro, publicado pela primeira vez em 1962 e nunca traduzido para outra língua a não ser o romeno, é divido em doze capítulos: 1. *Maneirismo ou antirrenascimento?*; 2. *Por um mapa do antirrenascimento figurativo*; 3. *As raízes arqueológicas das fábulas*; 4. *A fábula no Renascimento*; 5. *O nascimento da bruxa*; 6. *A magia dos elementos*; 7. *Do totem à alegoria*; 8. *Por uma iconologia dos autômatos*; 9. *A ilustração científica na Itália*; 10. *Do 'cômico' ao 'gênero'*; 11. *Astrologia, utopia, razão*; 12. *Anticlassicismo e romantismo*.

Apesar do difícil percurso acadêmico enfrentado pelo autor e do sucesso duvidoso da sua obra – como declarado por ele mesmo, três anos após sua publicação apenas 52 cópias haviam sido vendidas – podemos dizer que as propostas e ideias de Battisti podem hoje encontrar um terreno muito mais fértil. Pretende-se, portanto, neste artigo apresentar o percurso crítico do autor a partir da sua juventude na cidade natal de Turim, até o ano da

primeira publicação de *L'Antirinascimento*, 1962, quando o autor já se encontrava em Roma, emergido na polêmica estabelecida entre a escola de Lionello Venturi e Roberto Longhi. Consideraremos a escrita de *L'Antirinascimento* como o ápice do seu percurso crítico dialético embrionado nas experiências teatrais e vanguardistas de Turim e desenvolvido com a polêmica vivida entre a escola da pura visualidade longhiana e a da crítica venturiana.

**O jovem Battisti turinense**

Nascido em 14 de dezembro de 1924, na Turim do período entreguerras, Battisti, desde a sua infância, acompanhou dentro de casa os movimentos de resistência. Seu pai, Luigi Battisti, que era um engenheiro mecânico do Trento, formou-se na Alemanha e trabalhou na Rússia. Retornando ao Piemonte, conseguiu abrir uma indústria de cerâmica, falida com a crise de '29. Recusando-se a aderir ao fascismo, procurou trabalhos independentes, insistindo ainda, sem sucesso, em reimplantar sua indústria em Palermo. O primo de seu pai, Cesare Battisti, nascido em 1875 no Trento (quando este ainda era um território do império austro-húngaro), ficou famoso por lutar pelo Irredentismo italiano e, capturado pelos austríacos, foi executado em 1916. Os primeiros passos de Eugenio Battisti em direção a sua maturidade intelectual já o inspiravam às tendências de resistência que encontrava dentro de casa.

Somado às razões familiares, cabe ressaltar que a cidade de Turim apresenta-se como um prelúdio da biografia de Battisti, constantemente empenhado com a reformulação do *status quo*. Entre a instauração do fascismo, que no âmbito artístico-cultural afirmava-se principalmente a partir do propósito de uma identidade nacional, e as perspectivas mais liberais manifestas nas entusiasmadas promoções às artes, Turim inspirava suas gerações a um comprometimento cultural sem paralelos na Itália daqueles anos.

A abertura de galerias privadas promoveu o crescimento de um novo mercado de arte que, no segundo pós-guerra, veio a fornecer maior liberdade à burguesia mercantil e a delinear o papel do crítico de arte operante como mediador entre o artista e o colecionador. A *Galleria Guglielmi* sedia, em 1929, a primeira mostra de um dos grupos mais importantes deste momento – *Sei pittori di Torino*. Apesar de constituírem um grupo, suas pinturas apontavam para diversas direções: entre as simples e desastradas figuras de Menzio e os diálogos das formas de Carlo Levi com o modelo impressionista, para exemplificar brevemente, o resultado deste encontro apontava para uma expansão de fronteiras voltada mais aos fundamentos de uma arte europeia do que propriamente a uma identidade nacional italiana, mirava mais a ingenuidade da forma do que o refinamento das soluções clássicas e a

ortodoxia Novecentista. Igualmente importantes foram as produções teatrais, tendo como seu maior expoente a inauguração do *Teatro di Torino*, em 1925, sediado no antigo Scribe, a partir da iniciativa de Riccardo Gualino. Nas empreitadas teatrais registrava-se o crescimento de um repertório estrangeiro, e, sobretudo, daquele vetado pelo fascismo.

Deste cenário cultural do período entreguerras surge uma figura essencial que infundirá novos direcionamentos às reflexões artísticas italianas, cujos alcances chegarão ao panorama do pós-guerra, constituindo importantes referências no percurso crítico de Eugenio Battisti. Estamos tratando de Lionello Venturi, docente na *Università di Torino* que exerceu fundamental importância seja no âmbito acadêmico, ao qual introduziu as reflexões suscitadas pelo Impressionismo; no apoio às artes, através da curadoria da coleção de Riccardo Gualino; na participação e inspiração a Edoardo Persico na criação do *Sei*, ou na colaboração à fundação do *Teatro de Torino*.

Venturi engajava-se assim com os propósitos da modernização italiana, cujo leme condutor consistia, no âmbito artístico, no Impressionismo francês que propunha a reformulação e problematização do modelo artístico e se afirmava mais amplamente com o empenho político de defesa da abertura das fronteiras culturais, posicionando-se contra as tendências fascistas. De acordo com tais perspectivas, o grupo *Sei pittori di Torino*, apesar da sua vida curta de apenas três anos, simboliza na trajetória de Lionello Venturi, e mesmo da Turim de então, a proposta dos novos confins à arte italiana.

Saltemos agora da Turim do entreguerras para a Turim da década de 1940, com o propósito de acompanharmos a trajetória da ativa juventude de Eugenio Battisti. Já no início desta década, Battisti, que antes estava entre Viareggio e Genova [1], retorna à sua cidade natal, e se inscreve na *Università di Torino*, que, diferentemente das escolas primárias e secundárias, não exigia a carteira do fascismo, começando no curso de Física, mas logo se transferindo para o de Letras. Envolveu-se então com os ecos das formações dos grupos de resistência antifascista. Giuseppa Saccaro del Buffa, no texto biográfico dedicado ao marido, assinala a sua participação em grupos como o *Gobetti* [2], *Giustizia e Libertà* [3] e o *Movimento dei Cattolici*

1 Até 1943 Battisti viveu em Gênova onde publicava no *Corriere Mercantile* e onde se encontrava no 8 de setembro de 1943, transferindo-se então para o Palazzo Vercellese e depois para Turim.

2 Piero Gobetti (1901-1926) foi uma figura importante, de posicionamento antifascista, para a Turim do entreguerras. Apesar da sua morte precoce, o pensamento gobettiano se perpetuou a partir de suas publicações, principalmente na revista por ele fundada *La Rivoluzione liberale*. Os objetivos de sua política são resumidos no ensaio de 1924, onde aponta as duas grandes carências da sociedade italiana: a falta de uma reforma religiosa que possibilitasse o fundamento ético à educação política; e a falta de uma revolução social e política autônoma, como a francesa. Seu objetivo primordial, portanto, resumia-se à formação de uma consciência das tradições históricas de modo que toda a população pudesse participar de forma crítica da vida política e social do país. Consistia, assim, em um programa de formação liberal, de criação de uma nova classe política, mais consciente e, portanto, mais ativa. /

*Comunisti* [4]. Sobre estas atividades existe um arquivo de Battisti doado pela Saccaro del Buffa ao *Istituto Piemontese per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea*, em Turim que, no entanto, consiste majoritariamente de publicações anônimas em periódicos clandestinos, como o *Libertà* (órgão da *F.I.S.I – Federazione Italiana Studenti Intellettuali*), o *Voce del Lavoratore* (órgão do *Movimento dei Cattolici Comunisti*), *L'Italia Libera* (órgão do *Partito d'Azione*), *Il Partigiano Alpino* (órgão do *Giustizia e Libertà*), entre outros.

No âmbito cultural, Battisti dedicou-se principalmente às atividades teatrais. Das suas contribuições mais importantes, podemos citar: diretor e cenógrafo, em 1943, no *Teatro Comunale di Casale Monferrato*; em 1945 dirigiu a montagem de *Páscoa*, de Strindberg; em 1946, organizou a primeira mostra de filmes históricos no Salone Margherita, promovida pela *Unione Culturale*; colaborou na montagem de *Woizeck*, de Büchner; trabalhou como iluminador de *Amor de Dom Perlimpim com Belisa em seu jardim*, de Federico Garcia Lorca, no Teatro Gobetti, e como técnico de movimento de luzes, em *Bodas de Sangue*, também de Garcia Lorca; em 1947, assumiu a direção dos *Concerti di presentazione della UDI* (*Unione Donne Italiane*) e dirigiu duas peças de Pergolesi, até decidir, neste mesmo ano, abandonar a direção do grupo e a militância teatral.

O teatro, porém, não foi apenas uma experiência prática para Battisti, mas o meio que o inseriu nas artes e um constante estímulo na sua trajetória reflexiva, inspirando a sua concepção de crítica e de arte como expressões abertas, livres, experimentais e comunicativas. Durante a juventude turinense, Battisti percebeu no teatro a sua forte capacidade panfletária

---

Referência: CABELLA, Alberto. "Il pensiero politico di Piero Gobetti". In: *Gobetti tra Riforma e rivoluzione*. A cura di Alberto Cabella e Oscar Mazzoleni. Centro Studi Piero Gobetti. Milano: Franco Angeli, 1999.

3 Movimento político revolucionário fundado em Paris em 1929 pelos antifascistas exilados e liderado por Carlo Rosselli. Tinham como objetivo a preparação das condições para uma revolução antifascista italiana, pretendendo instaurar a democracia avançada. Em *Giustizia e Libertà in Italia: storia di una cospirazione antifascista, 1929-1937*. Torino: Bolatti Boringhieri, 2005, o autor Mauro Giovanna compara a formação jovem do grupo turinense, cujas idades dos componentes variam entre 20 e 28 anos, com a milanesa, cujos componentes tinham entre 33 e 43. A diferença de idade denuncia que o primeiro grupo não viveu as experiências da guerra, os debates do posguerra, a batalha do "Quarto Stato" e do "Caffè", no entanto, observa que seu engajamento político não é por isso menos potente, pois possui as influências do pensamento de Gobetti, "*in cui l'esperienza dell'*'Ordine Nuovo' *di Gramsci ha tocato profondamente strati avanzati della classe lavoratrice e dell'intellettualità progressiva, e dove il regime non riesce a far breccia nelle roccaforti operai delle fabbriche e delle barriere cittadine, per di più scosse, nel volgere dei primi anni trenta, dagli effetti della crise economica mondiale che si riverbera sul'Italia*". (p. 264) / "para o qual a experiência do '*Ordine Nuovo*' de Gramsci tocou profundamente estratos avançados na classe trabalhadora e da intelectualidade progressiva, e onde o regime não consegue interferir nas fortalezas operárias das fábricas e das barreiras citadinas, mesmo que rompidas, ao longo dos primeiros anos 30, dos efeitos da crise econômica mundial que se reverbera na Itália".

4 O movimento nasceu em Roma entre 1939 e 1940 a partir da iniciativa de jovens antifascistas da *Azione cattolica*. Manteve fortes laços com outros movimentos de cunho antifascista, especialmente o *Partito Cristiano Comunista Italiano* (PCI). Depois o 8 de setembro de 1943 o grupo se configura de forma mais estável na luta clandestina e passa a publicar em Roma o 'Voce operaia'. Alguns dos seus membros foram Franco Rodano, Antonio Tatò, Maria Lisa Cinciari, Fedele D'Amico, Felice Balbo, Franco Rodano.

e educativa. Entre os textos publicados postumamente em *Arte, Teatro e Società* encontramos um *Manifesto del Teatro d'Arte di Torino* [5], no qual o autor aponta três fundamentos para a sua constituição: 1) "*le uniche ragione e leggi siano le ragione e leggi dell'Arte*" [6]; 2) "*ognuno abbia parità di doveri e di diritti*" [7]*; 3) "assoluta in ogni campo sia la libera collaborazione*" [8]. Considerando o momento histórico da Segunda Guerra, as razões destes fundamentos vão além das suas dimensões puramente artísticas. A autonomia da arte, a igualdade dos membros que constituíam o grupo e suas liberdades criativas deveriam ser encaradas, portanto, como uma resposta antifascista às forças oficiais e suas tendências culturais. Giuseppa Saccaro del Buffa e Francesco Maria Battisti, informam que tal manifesto coincide também com o *Programma* da Federação fundado em 1943, em Gênova que logo se difundiu por outras cidades da Itália. Além disso, ele havia sido publicado em *Libertà* [9], um noticiário clandestino antifascista, causando a perseguição pela polícia dos membros do grupo.

Data do verão de 1945, uma de suas contribuições de maior repercussão, a montagem de *Páscoa*, de Strindberg, no pátio do edifício onde morava na via Montebello 22, próximo à sede da Radio e em frente à Mole Antonelliana. A locação do cenário desta montagem sugere diversos simbolismos: a "bandeira branca", a liberdade, conotada pelo ambiente ao ar livre do pátio; o retorno ao prédio onde poucos meses antes, em abril, reuniam-se os membros que invadiram a EIAR (*L'Ente Italiano per le audizioni radiofoniche*), a partir de uma passagem

5 Tal manifesto foi publicado pela primeira vez em "Libertà", Organo per Il Piemonte della Federazione Italiana Studenti Intellettuali, Anno II, n. 4, 28 febbraio 1945.

6 BATTISTI, E. *Arte, Teatro e Società*, *op.cit*, 2008, p. 14. / "as únicas razões e leis sejam as razões e leis da Arte".

7 Ibidem, 2008, p. 14. / "todos tenham igualdade de deveres e direitos".

8 Idibem, 2008, p. 14. / "absoluta em todos os campos seja a livre colaboração".

9 Em *Arte, Teatro e Società*, [Ibidem, pp. 19 e 20], lemos um texto inédito datado de 1946, sem autoria, que comenta as atividades de Battisti e a publicação do manifesto: "*Un primo tentativo di iniziare un'attività teatrale rigorosamente artística della completa inerzia degli ultmi anni, venne compiuto da um giovane regista, Battisti Eugenio, subito dopo l'occupazione tedesca. Interrompendo la sua attività in província, egli cercò di adunare in comune ideale di arte e di resistenza, i migliori e più preparati giovani attori torinesi, nell'intento di svolgere attraverso un repertorio di opere classiche e moderne una propaganda sociale e liberale, in rappresentazioni rivolte ad un vasto pubblico. Benché non si sia potuto costruire una campagnia stabile con un normale susseguirsi di spettacoli, questo primo gruppo ebbe importanza costitutiva, attraverso molteplici vicende: venne ricercato dalla polizia fascista in seguito alla pubblicazione in un foglio clandestino – 'Libertà' – del suo programma artistico, quasi tutti i suoi elementi parteciparono eroicamente alla Liberazione, ed alcuni si distinsero particolarmente nell'occupazione della stazione Radio* [...]" / "Uma primeira tentativa de iniciar uma atividade teatral rigorosamente artística da completa inércia dos últimos anos foi exercida por um jovem diretor, Battisti Eugenio, logo após a ocupação alemã. Interrompendo a sua atividade na província, ele procurou reunir em comuns ideais de arte e resistência, os melhores e mais preparados jovens atores turinenses, com a intenção de desenvolver, através de um repertório de obras clássicas e modernas, uma propaganda social e liberal, em representações voltadas ao grande público. Embora não tenha conseguido construir uma companhia estável com uma sucessão normal de espetáculos, este primeiro grupo teve constitutiva importância dada por muitas atividades: foram procurados pela polícia fascista depois da publicação em um jornal clandestino – 'Libertà' – do seu programa artístico, quase todos os seus elementos participaram heroicamente da Libertação, e alguns se destacam particularmente na ocupação da estação Rádio. [...]".

secreta e com a ajuda de membros clandestinos da própria rádio, faz da "cena do crime" a locação da redenção, sem, no entanto, modificar os seus propósitos de liberdade. O pátio do prédio de Battisti mostrava assim um paralelo poético com a própria peça encenada, principalmente através da figura de Eleonora, que trazia à casa triste a verdade mística, assim como naquele "novo" cenário seus atores se preparavam a uma nova realidade a ser construída.

Encarado tanto como proposta de resistência político-cultural quanto de reestruturação social, o teatro, nas concepções e práticas de Battisti, viria a adquirir um outro propósito: o incentivo às reflexões e definições da modernidade na nova estrutura cultural que despontava com o pós-guerra.

Experimentando o teatro prática e criticamente, Battisti refletia sobre os limites e as funções da própria arte, dentro de uma sociedade fragilizada pela guerra e pela necessidade de uma renovação dos seus setores socioculturais. A modernidade por ele sentida, cujas raízes remontavam ao Oitocentos [10], se reestabelecia sob a proposta de estruturação de uma identidade que não se limitasse aos muros italianos, mas que se expandisse para além das definições internas, englobando as demais identidades nacionais na construção das suas experiências.

Em 1950, Battisti publica no periódico *Recreazione* o texto *Spontaneità recreativa del teatro – Commedia e Tragedia*, no qual o autor questiona a respeito das diferenciações entre estas formas teatrais, concebidas a partir de uma suposta oposição de valores: a forma culta trágica, da seriedade como o veículo da verdade; em detrimento da forma cômica, relegada à mera fruição e de caráter nada distinto. A sua análise é direcionada à crítica pós-romântica, especialmente italiana, que, como afirma, ao ignorar os problemas do "sublime ao cômico" não faz jus às particularidades da história do teatro, que por si só já sofre das dificuldades de documentação, principalmente por consistir em uma forma de arte efêmera.

Apesar do seu incômodo com a contínua afirmação da incompatibilidade entre tragédia e comédia, Battisti também as diferencia, partindo, no entanto, de características que invertem a interpretação corrente: a instabilidade da tragédia contra a estabilidade da comédia. Por ser profundamente ancorada no verossímil, a tragédia deve se renovar constantemente, antes que a realidade histórica e seus princípios de caráter e verdade desatualizem-se. Está, portanto, ligada apenas a uma geração e deve ser autodestrutiva, ou

[10] No manuscrito *Poetica del teatro moderno*, datado de 25 de fevereiro de 1946, publicado postumamente em *Arte, Teatro e Società* (2008) Battisti faz uma análise, deve-se assinalar, muito ampla, das tendências da modernidade desde o Oitocentos, destacando a constituição de uma arte como força constitutiva da vida civil e não apenas patrimônio de poucos.

seja, capaz de transformar constantemente a sua poética e estrutura. Já a comédia, por ser sustentada pelo fantástico e inverossímil, configura-se como um gênero eterno, intimamente atrelada às imutáveis exigências humanas. Sua linguagem se transforma, mas a sua estrutura se mantém universal, como no exemplo das máscaras existentes nas comédias gregas e latinas, na *commedia dell'arte*, na Índia, no Japão, na China e nas populações primitivas. A comédia serve-se do ridículo, a tragédia o teme: "*la Duse, la Bernhardt dei rari documenti cinematografici suscitano ormai l'ilarità delle platee, cosi come gli autori d'oggi susciteranno quella dei nostri figli*" [11].

Assim sendo, a interpretação de Battisti não resulta menos que provocativa ao abalar a suposta superioridade da tragédia no alcance do verossímil, devido à seriedade de seu discurso, concebendo a comédia como uma forma teatral embrionária, mais próxima às origens fundantes, e a tragédia, como uma reação a ela.

> *[...] separando teoricamente le due forme, la commedia apparirebbe quale una cristallina ed elementare forma di teatro, la tragedia invece quale una sua derivazione, od un ritorno ad essa, attraverso un complicato processo di intellettualizzazione.*
>
> [...] separando teoricamente as duas formas, a comédia pareceria uma cristalina e elementar forma de teatro, a tragédia, no entanto, uma derivação sua, ou um retorno a ela, através de um complicado processo de intelectualização. [12]

Ao concluirmos a leitura do texto de 1950, o que percebemos é uma sugestiva interpretação de Battisti acerca da tragédia e da comédia para além de suas oposições, mas como formas teatrais reativas uma à outra. E concebê-las como reagentes constantes significa, também, defini-las não a partir de suas bases fixas ou de suas características estanques, mas sim de seus potenciais de transformação, de suas capacidades, ou não, de se renovarem com as exigências e necessidades coevas.

Vão sendo percebidos dois motores basilares do pensamento de Battisti: a instabilidade dos conhecimentos tidos como estanques; e um contínuo renovar-se das capacidades interpretativas. Entre os textos de 1950 e L'*Antirinascimento* podemos apontar pelo menos quatro pontos de intercessão que ajudam a esclarecer sua metodologia. O primeiro consiste em uma declarada denúncia das lacunas da historiografia, seja ao se

11 BATTISTI, E. *Arte, Teatro e Società*, *op.cit.,* p. 67 / "a Duse, a Bernhardt dos raros documentos cinematográficos já suscitam a hilaridade das plateias, assim como os autores de hoje suscitarão a dos nossos filhos".

12 Ibidem, p. 72. / "Assim, se o cômico é já uma forma elementar de teatro, o trágico chega ao teatro em um segundo tempo, mesmo se para as suas construções parte dele".

posicionar contrariamente à crítica pós-romântica, principalmente italiana que, como supracitado, apagou "*con un colpo di spugna proprio quei problemi dal sublime al comico*" [13], seja definindo os objetivos de *L'Antirinascimento* mais como a "*dimostrazione di una stanza di rinovamento storiografico, che la conclusione di ricerche approfondite*" [14]. Neste sentido, apesar do autor procurar com frequência evitar a leitura antitética da história que a compreende a partir de oposições como comédia e tragédia, clássico e anticlássico, erudito e popular, as suas críticas à historiografia são com frequência pautadas, grosso modo, na dicotomia entre tradicional e não tradicional.

O segundo ponto diz respeito à escolha dos temas a serem estudados, e por isso está intrinsecamente ligado ao primeiro: o interesse pelas manifestações culturais pouco documentadas. Enquanto espetáculo, os teatros medieval e renascentista consistem em uma arte de complexo registro, e enquanto literatura, a comédia, justamente o gênero de maior escassez documentária, é aquele que incita o interesse de Battisti. Ao mesmo passo que em *L'Antirinascimento* seu foco está direcionado à tradição oral, às artes ditas menores e aos capítulos relegados como secundários pela história. Todo esse engajamento, voltado à recuperação de uma memória cultural, pode ser percebido na seguinte passagem:

> *Infatti, la mia caccia alle "radici storiche" del fantastico, del naturalismo, della profanità dell'anticlassicismo è anche determinata dal desiderio di comprenderne il globale significato e la funzione entro la società del tempo. Il risultato finale vuol pertanto essere una breve storia – sperimentale – delle motivazione di gusto, di cultura, di classe che hanno accompagnato questi fenomeni.*
>
> De fato, a minha caça pelas 'raízes históricas' do fantástico, do naturalismo, do anticlassicismo profano é também determinada pelo desejo de compreender a partir deles o global significado e a função dentro da sociedade da época. O resultado final pretende, portanto, ser uma breve história – experimental – das motivações de gosto, de cultura, de classe que acompanharam estes fenômenos. [15]

O terceiro ponto, como consequência do segundo, diz respeito à aproximação de seu método ao campo da hipótese, o que justifica a impossibilidade de sua concepção da história se fundar em bases rígidas. Os frequentes parêntesis postos entre seus parágrafos advertem o caráter dedutivo e não conclusivo de suas reflexões, qualificando-as mais como indicadoras de possibilidades do que como propostas encerradas. E isso significa não menos que a sua

13 Ibidem, p. 65. / "com um só golpe, justamente os problemas do sublime ao cômico".
14 BATTISTI, E.. *L'Antirinascimento*, *op.cit,* 2005, p. 41 / "demonstração de uma reivindicação de renovação historiográfica, do que a conclusão de pesquisas aprofundadas"
15 Ibidem, p. XLIV.

necessidade de uma renovação interpretativa e de uma leitura constantemente atualizada, concebendo seu método a partir da inquietação, do *moto* contínuo do saber. Neste âmbito, surgirá, anos mais tarde, principalmente durante a sua estadia na Pennsylvania University, o Battisti utópico.

O quarto e último, conclui-se que em ambos os textos as interpretações das manifestações culturais são entendidas como constantes disputas de forças sociais internas.

Antes mesmo da publicação de 1962, a noção de antirrenascimento já se anunciava no texto de 1950 ao apresentar a comédia e a tragédia, medievais e renascentistas, a partir de um campo de forças expressivas da linguagem, caminhando do fantástico ao verossímil, ou das capacidades provocativas de simpatia e de antipatia para o público. Battisti as conjectura enquanto linguagens díspares, no entanto, de igual objetivação teatral, como escreve:

> *In assenza di caratteri che possano differenziare nettamente l'una forma teatrale dall'altra, e non potendo d'altra parte annullare il divario, è lecito domandarsi se la tipicità della commedia e della tragedia non sia proprio in relazione con questa maggiore o minore stabilità storica, presentando in tal modo le due forme come non analoghe e neppure antitetiche, ma irreducibili l'una all'altra, quali opposti momenti dell'oggettivazione teatrale. Naturalmente questa tesi ha bisogno di altre osservazioni.*
>
> Na ausência de características que possam diferenciar claramente uma forma teatral da outra e não podendo por outro lado anular a diferença, é justo se questionar se o tipo da comédia e da tragédia não se dê justamente em relação a esta maior ou menor estabilidade histórica, apresentando de tal modo as duas formas como não análogas e nem mesmo antitéticas, mas irredutíveis uma à outra, como momentos opostos da objetivação teatral. Naturalmente esta tese necessita de outras observações. [16]

Tal reflexão insere a tragédia e a comédia na mesma balança de São Miguel na qual Battisti, em *L'Antirinascimento*, avalia o dualismo da cultura quinhentista, dividido entre o classicismo de corte e o anticlassicismo popular, não como forças opostas, mas sim complementares. Concebe, portanto, a emergência dos fenômenos culturais mais como o resultado de um (des)equilíbrio das potências político-culturais do que como reflexo de crises e apogeus históricos, resolvidos na simples equação de ação e reação, queda e declínio.

16 BATTISTI, E. *Arte, Teatro e Società*, *op.cit.*, p. 67.

**Battisti em Roma**

Perante as dificuldades que encontrava em Turim, onde as manifestações culturais do imediato pós-guerra tinham suas vivacidades esmaecidas, Battisti resolve se mudar para Roma, estimulado por uma bolsa de estudos junto ao *Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*. É a partir dessa época que a sua trajetória volta-se cada vez mais para o campo da história da arte, tendo o importante apoio de Lionello Venturi, de quem se tornou secretário por longos anos e com quem colaborou em diversas publicações e trabalhos, como na coletânea *La Pittura Italiana*, pela editora Skyra (1950); na tese de aperfeiçoamento sobre a fortuna crítica de Michelangelo, supervisionada por Venturi (1952); junto a Nello Ponente colaborou para o catálogo da mostra sobre Picasso, organizada por Venturi na *Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma* (1953); e junto a Giulio Carlo Argan, também a convite de Venturi, começou as publicações para a *Enciclopedia Universale dell'Arte* (1955).

Esta parceria sinaliza na biografia de Battisti um novo capítulo determinando em sua carreira uma constante reflexão sobre a historiografia artística, posicionando-o dentro de uma batalha incansável entre as escolas italianas de Lionello Venturi e de Roberto Longhi. O momento da chegada de Battisti a Roma coincide com o ápice dos embates teóricos entre estes historiadores da arte, acompanhados pela inauguração de duas revistas: *Paragone*, dirigida por Longhi; e *Commentari*, por Venturi e Mario Salmi.

A distância entre os dois métodos, a história da crítica de arte de Venturi e o método formalista de Longhi, se consolida, entre outros, no fundamento do juízo subjetivo na análise de uma obra de arte. No programa de *Paragone*, de 1950, Longhi define a crítica como "*immediata risposta dell'uomo all'uomo*" [17], concebendo-a como algo inerente à arte. A "*buona critica*", como define, "*si nasconde piuttosto entro la vicenda semantica dei vocaboli, che in altro*" [18]. Neste mesmo texto, traça uma antologia da crítica de arte desde Parrasio até Paul Valery, baseada principalmente nas transições dos vocábulos, nas criações dos tropos como exemplos de subjetividades, cujos juízos constituem a história, como a lamentação de Brunelleschi ao se referir à morte de Masaccio como "uma grande perda".

Venturi amplia os estudos das expressões artísticas ao âmbito dos fenômenos culturais. Seu interesse não está nas especificidades de cada artista ou indivíduo, mas sim naquilo que os une. Neste sentido, não estreita o conceito de gosto à indicação do conceito de

17 LONGHI, Roberto. Proposte per una critica d'arte. In: *Paragone*, 1950, p. 6. / "imediata resposta do homem ao homem".

18 Ibidem, p. 7. / "a boa crítica se esconde mais nos eventos semânticos dos vocábulos do que em outra coisa".

gênio, como exercido pela estética moderna [19], que sinaliza a expressividade de um artista destacado do meio. Ou seja, não é a partir de um artista ou um grupo que Venturi compreende o gosto de um determinado contexto histórico-artístico, mas sim a partir dos motivos e estímulos que lhes fornecem destaque na trama sociocultural.

Alcançamos aqui o campo crucial do método de Venturi, que infundirá significativos direcionamentos teórico-metodológicos no percurso da crítica de Eugenio Battisti. O incômodo perante a historiografia oficial, muito latente em *L'Antirinascimento*, justifica-se nas tentativas de periodização que se fundam na ideia de uma cultura rigidamente unitária, sem reconhecer os seus diversos componentes. A sua proposta de revisão historiográfica inspira-se em pesquisas que inserem a história da arte em um campo mais vasto. Cita, por exemplo, as "*particolari indagini d'ambiente [...] di Wylie Sypher,* Four stages of renaissance style, *che ha il merito di tracciare [...] una storia comparata del rinascimento, nelle sue manifestazione letterarie, figurative, architettoniche, musicali*" [20]. Esta mesma garra em ampliar os limites da pesquisa a outros campos do conhecimento é descrita na seguinte passagem, quando cita as principais *auctoritates* da sua obra:

> *[...] il volume dello Haydn [*The counter-renaisssance*, 1950] è un apassionato invito a estendere anche alla storia dell'arte la sua ricerca; gli esempi portati dal Baltrušaits [*Le moyen âge fantastique*, 1955; e* Réveils et prodiges*, 1960] valgono tanto per il rinascimento che per il gotico; e l'indagine dello Hocke [*Die Welt als Labyrinth*, Manier und Manie in der europäischen Kunst*, 1957; e* Manierismus und Manie in der Literatur, Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, 1959] per quanto scarsamente storicizzata, è uno stimolo pressante a illuminare aspetti, che non è più lecito considerare periferici, della nostra cultura, noti agli specialisti, ma ingiustamente sottovalutati. I tre autori, insieme, hanno dato la possibilità a me, e certo ad altri, di compreendere assai meglio non solo i valori intrinseci, ma la vastissima diffusione e portata sociale dell'anticlassicismo, anche in Italia. La mia riconoscenza è dunque grandissima.*
>
> [...] o volume de Haydn [*The counter-renaisssance*, 1950] é um apaixonado convite a estendermos a sua pesquisa também à história da arte; os exemplos trazidos por Baltrušaits [*Le moyen âge fantastique*, 1955; *e Réveils et prodiges*, 1960] valem tanto para o renascimento quando para o gótico; e a pesquisa de Hocke [*Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst*,

[19] Ibidem, pp. 29 e 30. "*Prima che il concetto di critica estetica fosse maturato come lo è ora, il gusto era contrapposto al genio, il primo atto a giudicare, il secondo a produrre. Ma l'estetica moderna ha finito per identificare gusto e genio, svuotando il concetto di gusto di ogni suo particolare contenuto. Onde l'opportunità di richiamarsi alla tradizione critica settecentistica, per esempio Mengs, per distinguere il gusto dell'arte, il relativo dall'essenziale, il contigente dall'eterno*". / "Antes que o conceito de crítica estética fosse amadurecido como o é agora, o gosto era contraposto ao gênio, o primeiro apto a jugar e o segundo a produzir. Mas a estética moderna acabou por identificar gosto e gênio, esvaziando o conceito de gosto de todo o seu conteúdo particular. [Ocorrendo] assim a oportunidade de se voltar à tradição crítica setecentista, por exemplo, Mengs para distinguir o gosto da arte, o relativo do essencial, o contingente do eterno".

[20] BATTISTI, E. *L'Antirinascimento*, *Op.cit,*, p. 15.

> 1957; e *Manierismus und Manie in der Literatur, Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, 1959] por mais que escassamente historicizada, é um grande estímulo a iluminar aspectos da nossa cultura, que não devem mais ser considerados periféricos, conhecidos pelos especialistas, mas injustamente subvalorizados. Os três autores, juntos, deram-me a possibilidade, e claro a outros, de compreender muito melhor não apenas os valores intrínsecos, mas a vasta difusão e escala social do anticlassicismo, até na Itália. O meu reconhecimento é, portanto, enorme.[21]

Battisti se mostra interessado tanto nos valores intrínsecos e definidores do anticlassicismo quanto no seu âmbito social, dividindo a sua pesquisa em dois campos fundamentais: da micropesquisa emergida nos fatores essenciais do período denominado Renascimento, à expansão deste fenômeno cultural em dimensões menos restritas à história da arte, mas a outras áreas do conhecimento que possibilitem a sua análise por ângulos diversos. Este interesse pela história da arte inserida no âmbito sociocultural combina, portanto, com o método venturiano balizado no conceito de gosto como expressão de macro identidade, como tendências das preferências de uma sociedade.

A relação entre ambos os historiadores da arte fica mais evidente quando confrontamos o questionamento de Venturi sobre a noção de gênio e a reflexão de Battisti sobre os problemas relativos à noção de vanguarda, como segue na seguinte passagem:

> *Personalmente, penso di non essere stato esatto quando a Vicenza, qualche anno fa, ho suggerito che il manierismo coincidesse con movimenti di avanguardia durante il rinascimento. La cultura è sempre creata da movimenti e maestri d'avanguardia, ma insieme a molti altri eventi culturali. È questa complessità di fenomeni che deve essere indagata meglio.*
>
> Pessoalmente, acredito não ter sido correto quando em Vicenza, há alguns anos, sugeri que o maneirismo coincidisse com movimentos de vanguarda durante o renascimento. A cultura é sempre criada por movimentos e mestres de vanguarda, mas junto a muitos outros eventos culturais. É esta complexidade de fenômenos que deve ser melhor questionada. [22]

O Maneirismo, segundo a autocorreção do autor, não poderia ser compreendido a partir de seus movimentos de vanguarda, assim como a ideia de gênio não pode encerrar a concepção de Renascimento. A postura de Battisti, contrária às tendências críticas e historiográficas que destacam um artista, ou um grupo de artistas, como expressão máxima de uma identidade cultural, encontra, deste modo, em raízes venturianas a sua base. A identidade

21 Ibidem, p. XLII.
22 Ibidem, p. XXVII.

de uma cultura deve ser compreendida na sua amplitude, sendo o gosto um conceito de grande alcance.

O conceito de *gosto* em Venturi não se trata apenas de uma intercessão entre os confins da história da arte e da história da cultura, mas também, de um deslocamento dos alicerces da historiografia da arte num tom muito próximo aos questionamentos de Battisti em relação ao maneirismo. Desviando-se da primazia dos legados clássicos da história e crítica de arte, ambos propõem novas orientações a estes debates: fugindo dos conceitos de classicismo e realismo e, portanto, das doutrinas de beleza e racionalidade, Venturi reflete a respeito dos primitivos na concepção de um novo modelo artístico; e negando os esquemas dos debates do maneirismo que concebem o anticlassicismo como reação irracional ao áulico clássico, Battisti dedica-se ao antirrenascimento, como deslocamento das bases historiográficas tradicionais.

## *L'Antirinascimento* como vanguarda

Como leme condutor do que estamos chamando de vanguarda, usaremos uma definição dada pelo próprio Battisti, publicada na introdução de *In luoghi di avanguardia antica* (1979), na qual propõe uma análise focada principalmente na arquitetura renascentista a partir de seus pontos de ruptura ao vigente status sociocultural, demarcando contrastes e oposições que, quando reconhecidos, são logo atribuídos a fatos irracionais, como o conceito de gênio.

A sua definição de vanguarda se baseia, como apontado pelo próprio Battisti, naquela de Saint-Simon. Como analisado por Donald D. Egbert, em seu último ano de vida, o filósofo francês mudou sua concepção de sociedade antes tida como máquina operante por princípios newtonianos, passando a compreendê-la como um organismo vivo, organizado pela trindade constituída por artistas, cientistas e artesãos-industriais, sendo o artista o topo desta elite administrativa, o "homem da imaginação", responsável também pelo ensinamento moral. O termo *avant-garde* aparece na conclusão de *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* (1825) referindo-se, portanto, à posição de destaque do artista para o bom funcionamento da sociedade, uma concepção de arte que dinamiza as reflexões sobre a sua atuação e função no meio social [23].

[23] Egbert, em "The Idea of avant-garde in Art and Politics*". In: Leonardo*, Vo. 3, N° 1 (Jan., 1970), pp. 75-86, destaca as consequentes interpretações atreladas as considerações de Saint-Simon: *"In these doctrines of Saint-Simon, then, we have one of the first clear foreshadowings by a socialist of some later Marxian theories of society and art, according to which society would be highly centralized under the direction of an elite group, with the end of art to be social utility achieved by making the works of art didactic and easily*

Assim procedendo, a concepção de vanguarda de Saint-Simon compreende uma distância entre o artista e a sociedade: o seu destaque na estrutura social acaba também por assinalar a sua desintegração. O que Battisti parece compreender por esta desintegração é o descompasso entre o ritmo da sociedade como um organismo vivo e do meio artístico como um provocador e instigador da reformulação desta estrutura social. Por 'meio artístico' compreendemos aqui não apenas a produção de obras de arte, mas também a sua reflexão, considerando neste quadro a atuação do próprio Battisti como uma proposta vanguardista de reconstrução crítica pautada na clara oposição a "*una storiografia idealizzata che nasconde sotto il polverone della banalità, mascherando i veri contrasti e le violenze, allo stesso modo in cui le vernici ingiallite coprono i colori e fanno apparire tutto noiosamente bruno*" [24].

Battisti adiciona que a vanguarda não é feita do individualismo do artista, mas do agir de um grupo nas margens da estrutura social, e, apesar de consistir uma reação desvinculada das forças de manutenção dos valores de uma sociedade, ela necessita que pelo menos parte desta sociedade aceite os seus princípios e as suas pesquisas de finalidade e resultados não imediatos. A transgressão e subversão das posturas vanguardistas, assim sendo, dependem de uma parcela social que afirme a marginalidade de sua condição, necessária ao exercício de uma liberdade expressiva experimental.

Poderíamos dizer que a marginalidade dos engajamentos vanguardistas de Battisti é o fio condutor da sua trajetória. A via por ele percorrida nunca foi a estrada principal, e isso, vale acrescentar, consistiu muito mais em uma escolha consciente do que no resultado de uma

---

*understood by the multitude as Diderot and David had already urged. This conception of art, which tended to equate it with social propaganda, would continue to be held by those social radicals, including the followers of Marx, whose interests were to be basically political and economic, and who disregarded Saint-Simon's idea of artists as foremost leaders of society. At the opposite pole, however, were some who were so enchanted by the kind of leading role which Saint-Simon gave to the artist that they completed rejected his belief that art should be devoted to achieving social goals and therefore necessarily be functional, utilitarian, didactic and easily understandable. In other words, they subscribed to a belief in the movement, Romantic in origin, known as 'l'art pour l'art' or 'art for art's sake'*". / "Nestas doutrinas de Saint-Simon, então, nós temos um dos primeiros claros prenúncios por um socialista de algumas posteriores teorias marxistas da sociedade e da arte, segundo as quais a sociedade seria altamente centralizada sob a direção de um grupo de elite, com a finalidade da arte como utilidade social fazendo obras de arte didáticas e facilmente compreendidas pela multidão, como Diderot e David já haviam insistido. Esta concepção de arte, que tende a se igualar com propaganda social, continuaria a ser sustentada por esses socialistas radicais, incluindo os seguidores de Marx, cujos interesses estavam a ser basicamente político e econômico, e quem desconsiderou a idéia de Saint-Simon dos artistas como maiores líderes da sociedade. No pólo oposto, no entanto, estavam alguns que tão encantados com o tipo de papel de liderança que Saint-Simon deu ao artista, rejeitaram completamente a sua crença de que a arte deve ser destinada a alcançar os objetivos sociais e, portanto, necessariamente ser funcional, utilitária, didática e de fácil compreensão. Em outras palavras, eles defenderam uma crença no movimento, romântico de origem, conhecido como 'l'art pour l'art' ou "arte pela arte'".

24 BATISTI, Eugenio. *In luoghi di avanguardia antica. Da Brunelleschi a Tiepolo*. Casa del libro editrice, 1981, p. 7. / "uma historiografia idealizada que esconde sob a poeira da banalidade mascarando os verdadeiros contrastes e as violências da mesma forma que os vernizes amarelados cobrem as cores puras e fazem tudo parecer tediosamente marrom".

relegação ao limbo. Apesar de toda dificuldade encontrada no meio acadêmico, de todas as portas fechadas, é evidente o incômodo de Battisti quando os seus protestos se concretizavam em propostas oficializadas, quando a atitude alternativa de seu trabalho assumia o tom de oficialidade, enquadrando-se em esquemas previsíveis e recorrentes. Recorda-se aqui da renúncia aos movimentos político-partidários de Turim, no período do pós-guerra, como vemos no seguinte comentário de Giuseppa Saccaro del Buffa.

> *Subentrata immediatamente la competizione tra i partiti che andavano riorganizzandosi, accompagnata dall'emergere di opportunisti di vario genere che rivendicavano meriti partigiani, Battisti abbandonò l'impegno politico e rinunciò ad ogni riconoscimento ufficiale. Non volle neppure entrare stabilmente alla radio, in un mestiere fisso che nel nuovo clima non sentiva tagliato per lui [...]*
>
> Sucedendo imediatamente a competição entre os partidos que iam se organizando, acompanhada da emergência de oportunistas de vários tipos que reivindicavam méritos partidários, Battisti abandonou o empenho político e renunciou a qualquer reconhecimento oficial. Não quis nem mesmo entrar estavelmente na rádio, um emprego fixo que no novo clima não sentia adapto a ele [...] [25]

No seu último ano de vida publica *L'Anti fra ieri e oggi*, uma autoanálise de sua trajetória, na qual alude ao seu medo da moda que desbota os motores mais ativos de protesto, fazendo referência à sua constante tendência de oposição. Del Buffa relembra:

> *Nelle pagine già citate de* L'Anti fra ieri e oggi*, riscritte innumerevoli volte e datate 25 gennaio 1989, Battisti constatava, tra lo sbalordito e lo sgomento, che la popolarità ormai raggiunta dai temi che egli aveva trattato per primo quasi trent'anni addietro tra la disapprovazione e la diffidenza accademica, ne aveva capovolto il segno, squilibrato i colori "come una diapositiva sbiadita dal tempo; la moda, all'insegna di una "immersione collettiva nell'irrazionale [...] un tentativo, quasi* in extremis*, di evasione, cioè non una utopia storiografica, ma una distopia", aveva trasformato addirittura in "scheletro portante del Quattro-Cinquecento" quelle "manifestazioni anticlassiche o innovative o vernacolari", di cui egli aveva ricercato le tracce sullo sfondo di una società che ben sapeva caratterízzata da "l'accademismo, il razzismo, la dittatura di stato, la persecuzione, il disprezzo", aspetti che la critica ora sembrava aver dimenticato. "È come se", egli riconosceva con una certa amarezza, "il consumo di massa dei miei stessi interessi ne abbia cancellato il valore, spesso necessariamente intimo, di protesta".*
>
> Nas páginas já citadas de *L'Anti fra ieri e oggi*, reescritas inúmeras vezes e datadas de 25 de janeiro de 1989, Battisti constatava, entre o fascínio e o pavor, que a popularidade já alcançada pelos temas que ele havia tratado

[25] DEL BUFFA, Giuseppa Saccaro. "Eugenio Battisti (Torino 14.12.1924 – Roma 18.11.1989). Una breve biografia". In: *Arte Lombarda. Rivista quadrimestrale di storia dell'arte*. Milano: Vita e pensiero, 1994, n° 110-111, 3/4, p. 189.

> primeiro há quase trinta anos atrás entre a desaprovação e a desconfiança acadêmica, havia-lhe invertido o sinal, desequilibrado as cores "como um diapositivo desbotado com o tempo; a moda, à bandeira de uma 'imersão coletiva no irracional [...] uma tentativa, quase *in extremis*, de evasão, isto é, não uma utopia historiográfica, mas uma distopia', havia transformado realmente em 'esqueleto portador do Quatro-Quinhentos' as manifestações anticlássicas, inovadoras ou vernáculas', das quais ele havia pesquisado os indícios no fundo de uma sociedade que bem sabia caracterizada pelo 'academicismo, racismo, ditadura de estado, perseguição, desprezo', aspectos que a crítica agora parecia ter esquecido. 'É como se', ele reconhecia com certa amargura, 'o consumo de massa dos meus próprios interesses tivessem apagado o valor, muito necessariamente íntimo, de protesto". [26]

Tanto sua concepção de vanguarda quanto sua prática no meio cultural atuante mostra-se assim intimamente atreladas a uma atitude de militância utópica. Vanguarda e utopia complementam-se como equivalências engajadas com a não permanência dos valores sociais, com a contínua transformação e atualização tanto dos meios que analisam e estudam a sociedade quanto dos seus próprios valores intrínsecos [27]. A sua conservação é o decreto de falência das forças transformadoras, é o seu sepultamento. Este contínuo movimento que evita ancorar o conhecimento em bases estanques, sugere a constante insatisfação que, por sua vez, consiste na capacitação da autotransformação social. Não é apenas a indicação dos problemas inerentes à sociedade, mas também a reflexão sobre as suas respectivas resoluções. A concepção utópica é oriunda da estrutura social e, portanto, na mesma medida

---

[26] Ibidem, p. 198.

[27] Giuseppa Saccaro del Buffa na dedicatória ao marido ["*Dedicato alla memoria dell'amattissimo Eugenio Battisti*"], falecido pouco antes da publicação das atas do II° Congresso Internazionale "Teorie e prassi utopiche nell'età moderna e post-moderna", ocorrido entre 21 e 25 de maio de 1986 [DEL BUFFA, Giuseppa Saccaro et LEWIS, Arthur O. Utopia e Modernità. Teoria e prassi utopiche nell'età moderna e postmoderna. Roma; Gangemi editore, 1989], escreve: "*Ma per Eugenio Battisti l'utopia non era solo oggetto di studio. Era una delle molle più potenti della sua ottimistica e geniale vitalità; era la categoria etica fondamentale della sua generosità estroversa; era anche la radice della sua cristallina dirittura morale e politica, che si esprimeva nella fiduciosa cordialità e domocraticità dei rapporti con tutti e specialmente nella disponibilità affettuosa verso i giovani delle varie università italiane e straniere dove ha insegnato*". / "Mas para Eugenio Battisti a utopia não era apenas objeto de estudo. Era uma das motivações mais potentes da sua otimista e genial vitalidade; era a categoria ética fundamental da sua extrovertida generosidade; era também a raiz da sua cristalina diretriz moral e política, que se exprimia na confiável cordialidade e democracia das relações com todos e especialmente na afetuosa disponibilidade com os jovens de várias universidades italianas e estrangeiras onde lecionou". O envolvimento de Battisti com os estudos sobre Utopia é relevante na sua carreira. Determinante a esta experiência foi o seu período americano na Penn State University, onde é conservada uma importante biblioteca sobre o assunto. Battisti chegou a ser o primeiro presidente da AISU (Associazione Internazionale per gli Studi sulle Utopie). Sobre a Utopia recomendam-se as seguintes referências, além da supracitada: BATTISTI, Eugenio. "Utopia". In: BERNARDINI, Franca Fedeli. Ciità *e Linguaggi: Utopie, Rappresentazioni e Realtà. Uttopia in città*. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1991; O'CONNOR, John T. An International Congress in Italy on Utopia and Modernity. Utopia e Modernità: Teorie e prassi utopiche nell'età moderna e postmoderna. Giuseppa Saccaro del Buffa et Arthur O. Lewis. In: *Utopian Studies*, Vol. 4, N° 2. Penn State University Press. (1993), pp. 166-189; BATTISTI, Eugenio et WILLIAMSON, Rebecca. "Utopia in Uncertainty". In: *Utopian Studies*, Vol. 9, N° 1. Penn State University Press, (1998), pp. 149-155.

que esta estrutura se modifica, a utopia se refaz, o ideal se transforma e os motores ativos da sociedade não cessam.

Nos estudos da história ele se faz de modo não mais utópico, mas "distópico", como mencionado por Del Buffa, cujo principal método é de caráter anárquico: o conhecimento histórico deve ser sempre instigado pela desconfiança que leva a acreditar que a história está sempre a ser escrita, é *non finita* e inconclusiva. Vale citarmos o texto no qual Battisti, já no final da sua vida, analisa estas questões:

> *La mia vita è stata un continuo scontro, non privo di rimorsi, contro autorità amichevoli, incominciando con mio padre [al quale, com'è noto, più tardi egli dedicò* L'Antirinascimento*], o nemiche; talvolta è stato provocato da reazioni inattese, ma evidentemente giustificate, da parte di altri, quasi mai ad una efficace rivolta, cioè da un gesto intenzionale. Il primo libro che ho pubblicato era dedicato ad un insigne storico dell'arte, che fra l'altro mi aveva dato anche il modo di pubblicarlo. A vedere la dedica nelle bozze, egli chiese ed ottene che tutto il quinterno iniziale fosse rifatto, togliendola. Un altro caso, analogo, è avvenuto quando con un gruppo di ex allievi d'un altro maestro, abbiamo pensato di dedicargli, chiedendogli il permesso, un libro sull'Angelico: appena visto il volume, la sua rabbia fu tale da far pubblicare sulla rivista da lui diretta, una smentita circa l'autorizzazione di tale dedica. E questi erano gli amici. Dall'altra parte c'è soltanto la* damnatio praesentiae*.*
>
> *Sono pettegolezzi, piccoli incidenti che non hanno niente a che fare con l'esercizio, vero, efficacemente repressivo, dell'autorità, ma indiziano il lato negativo per chi voglia essere libero nell'ambito dell'accademia degli storici: l'isolamento, l'emarginazione, che spesso si accompagna ad una maldicenza benevola (quello è matto), o perversa (quello va eliminato). I miei rapporti con le autorità accademiche, ovviamente sono più importanti, perchè specifiche, che quelli con l'autorità politica o giudiziaria; credo anzi che uno debba e possa comportarsi onestamente, specialmente le revistine da strapaese, se hanno dei nuovi documenti o delle nuove idee. La peggiore autorità, però sta in noi stessi, e cioè la nostra continuità e la nostra inerzia. Quindi bisogna impegnarsi a cambiare idea, a perdere magari ogni concetto di dignità, cioè di stabilità e permanenza, per oscillare quanto la situazione richiede, ad essere contraddittori, altrettanto in pubblico che in privato. E ciò significa, in termini più ampi, essere, per vocazione, per desiderio, per angoscia, moderni, contemporanei, non cessando mai di scavalcarci e di favorire, pur invidiandolo, chi ci scavalca. L'ammirazione per gli altri, se si vuole l'invidia deve però accompagnarsi ad una costante autocritica, cioè ad un senso della gara in atto e ad una generale insoddisfazione, cioè ad una rivolta aperta, per le cose come stano, rispetto a quello che potrebbero essere. Ecco così onestà (almeno lo vorrei), autocritica, avanguardia, desiderio, utopia, come strumento di controllo, mescolati insieme. E negli studi, di conseguenza, ecco privilegiato chi tenta di essere nuovo; esaltato quasi evangelicamente chi è stato misconosciuto o perseguitato; accettata una situazione di molteplicità, quindi di ambiguità di gusto, di poetiche, di tendenze; odiate le barriere, di epoca, di geografia, di genre, di scuola, di tradizione. Tutto poi nel quadro di un sostanziale gusto per il paradosso, non alla ricerca di facile successo (non potendo avere, chi così si comporti, né un successo facile, né uno difficile), ma come metafora, quasi ovvia, di un processo di ripensamento sempre in corso. E siccome mancano all'anarchico per definizione le categorie stabili cui riferirsi, spero, vivamente,*

*che quanto ho scritto sia datato nel modo più letterale della parola, sia rapidamente transitorio, ma riesca fortemente valido come ipotesi, come provocazione, da discutere, da rifare.*

A minha vida foi um contínuo desencontro, não privado de remorsos, contra autoridades amigáveis, começando pelo meu pai [ao qual, como se sabe, dediquei o *L'Antirinascimento*], ou inimigas; de vez em quando foi provocado por reações inesperadas, mas evidentemente justificadas, pela parte dos outros, quase nunca por uma revolta eficaz, isto é, por um gesto intencional. O primeiro livro que publiquei era dedicado a um distinto historiador da arte, que entre outras coisas, havia-me fornecido os meios de publicá-lo. Ao ver a dedicação no rascunho, ele pediu e obteve, que todo o fascículo inicial fosse refeito, retirando-o. Um outro caso, análogo, ocorreu quando com um grupo de ex-alunos de um outro professor, pensamos em dedicá-lo, pedindo a sua permissão, um livro sobre Angelico: assim que viu o volume, a sua raiva foi tal que o fez publicar na revista por ele dirigida, uma negação da autorização de tal dedicação. E estes eram os amigos. Do outro lado existe apenas a *damnatio praesentiae*.

São fofocas, pequenos incidentes que não têm nada a ver com o exercício, verdadeiro, eficazmente representado, da autoridade, mas indicam o lado negativo para quem quer ser livre no âmbito da academia dos historiadores: o isolamento, a marginalização, que frequentemente é acompanhada de uma benevolente calúnia (o que é loucura), ou perversa (que deve ser eliminada). As minhas relações com as autoridades acadêmicas obviamente são mais importantes, porque específicas, que aquelas com a autoridade política ou judiciária; acredito também que um deva e possa se comportar honestamente, especialmente as revistinhas de *strapaese*, caso possuam novos documentos ou novas ideias.

A pior autoridade, no entanto, está em nós mesmos, e é a nossa continuidade e a nossa inércia. Logo, é necessário empenhar-se a mudar de ideia, a perder, talvez, todo conceito de dignidade, isto é, de estabilidade e permanência, para oscilar o quanto a situação demandar, a ser contraditórios, tanto no público quanto no privado. E isto significa, em termos mais amplos, ser, por vocação, por desejo, por angústia, modernos, contemporâneos, não cessando nunca de nos ultrapassarmos e de favorecer, mesmo invejando quem nos ultrapassa. A admiração pelos outros, se quiser inveja, deve, porém, ser acompanhada por uma constante autocrítica, isto é por um sentido de garra em ato e por uma insatisfação geral, isto é, por uma revolta aberta, contra as coisas como estão a respeito daquilo que poderiam ser. Eis aqui honestidade (pelo menos eu gostaria), autocrítica, vanguarda, desejo, utopia, como instrumento de controle, postos juntos. E nos estudos de consequência, privilegiado é o que tenta ser novo; exaltado quase evangelicamente quem foi desconhecido ou perseguido; aceita uma situação de multiplicidade, logo, de ambiguidade de gosto, de poéticas, de tendências; odiadas as barreiras, de época, de geografia, de gênero, de escola, de tradição. Tudo então no quadro de um gosto substancial pelo paradoxo, não à pesquisa de fácil sucesso (não podendo ter, quem assim se comporta, nem um sucesso fácil, nem um difícil), mas como metáfora, quase óbvia, de um processo de reconsideração sempre em curso. E assim como faltam ao anárquico por definição as categorias estáveis às quais se referir, espero, vivamente, que tudo o que escrevi seja considerado no modo mais literal da palavra, seja rapidamente transitório, mas seja

> fortemente válido como hipótese, como provocação, a ser discutido, a ser refeito. [28]

O mencionado "contínuo desencontro" não seria, assim, a mesma lacuna que compreende a concepção de vanguarda, a distância que denuncia a dificuldade dos diálogos geracionais, a necessidade do novo em confronto à força da tradição? Em uma Itália recém-formada república, a construção da identidade nacional ainda se apresentava na latente polêmica da busca por um modelo. A grandeza do seu passado, e nela compreende-se a memória ainda muito presente e vigorosa do apogeu da cultura renascentista, mostrou-se ao Fascismo como a tentadora analogia de uma identidade monumental, a-histórica, ancorada na promessa de uma modernidade que não era aquela pretendida por Battisti, que vislumbrava a constante renovação, mas sim uma modernidade apoiada na clássica concepção da forma estanque e monumental, grandiosa e sublime. Battisti parecia propor que entre os ecos das reformulações fascistas e a recém constituição republicana, a cultura italiana necessitava do desafio de se autorreformular a partir de identidades alhures, da noção de alteridade como portadora da modernidade: o processo de construção de sua identidade deveria pautar-se no processo desconstrutivo da sua história, em prol de novas experimentações e conhecimentos.

A perene dificuldade enfrentada por Battisti no meio acadêmico, aludida na passagem supracitada, acompanhou toda sua trajetória. Roberto Longhi, em uma carta ao Prof. Middledorf, contesta as conclusões de Battisti a respeito da data de morte de Artemisia Gentileschi, classificando-o como "*un dilettante che ci limitiamo a definire uno sconsiderato*" [29].

---

[28] BATTISTI, EUGENIO. In: DEL BUFFA, Giuseppa Saccaro. "Eugenio Battisti (Torino 14.12.1924 – Roma 18.11.1989). Una breve biografia". In: *Arte Lombarda. Rivista quadrimestrale di storia dell'arte*. Milano: Vita e pensiero, 1994, n° 110-111, 3/4, pp. 198-199.

[29] A carta de Roberto Longhi ao Prof. Middledorf trata-se de uma resposta à nota de Eugenio Battisti sobre "La data di morte di Artemisia Gentileschi" publicada em *Mitteilungen des Kunsthist*. In Florenz. Band X, Heft, IV, Februar 1963, p. 297. Segue a sua reprodução: "Illustre Prof. Middeldorf, E. Battisti pubblicando nell'ultimo fascicolo delle "Mitteilungen" (ch'egli, non so perchè, usa al maschile) una breve precisione che restringe tra il 1651 e il 1653 la data di morte di Artemisia Gentileschi, ne trae occasione per giustamente elogiare la studiosa Anna Maria Crinò che da parte sua, nelle "Mitteilungen" del 1960, ci ha rivelato la data precisa – 17 Febbraio 1639 – del decesso del padre della pittrice, Orazio Gentileschi. Anch'io mi sono rallegrato della "trouvaille" che è venuta a por fine alla controversia tra me e il benemerito Prof. J. Hess del quale non ho mai posto in dubbio la sedulità di ricercatore, ma, e soltanto qualche volta, il modo con cui amava interpretare i documenti ch'egli stesso andava cosi utilmente riesumando. Però, e proprio in questo caso particolare, mi sembra almeno un fuori luogo che il Battisti voglia trarne appiglio per, "confermare ancora una volta l'acume e la prudenza" dimostrati, in proposito, dal Prof. Hess. La sostanza della controversia consistette infatti in questo: che il Prof. Hess (in "English Miscellany", Roma 1951) sosteneva che il Gentileschi fosse morto nel 1647; ed io invece da quarantadue anni ("L'Arte", 1916), optavo per una data "poco diversa dal 1638". Ora, il documento ritrovato dalla Crinò è venuto a fornirci la data esatta (17 Febbr. 1639) che supera soltanto di un mese e mezzo il termine approssimativo da me proposto, mentre dista ancora di circa nove anni dalla data prescelta dal Prof. Hess. Di più io non potevo, umanamente, sperare e trovo perciò soprendente che il Battisti abbia qui voluto puntare su cavallo che, nel caso specifico, era quello cattivo. La pregherei di voler pubblicare questo mio appunto anche per eviatre che i lettori siano tratti in inganno non giá dal Prof. Hess, che, da

Em uma outra carta, a Eugenio Garin, datada em 29 de novembro de 1977 (Archivio Garin, Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa), Battisti lhe agradece por tê-lo citado positivamente em uma cerimônia, uma atitude que se confronta "*con i molti (quase tutti quelle che scrivono di storia dell'arte) che mi citano solo per criticarmi; e quelli, assai, che come il Ragghianti perde tempo a togliere citazioni dei miei articoli o libri dalle notte dei saggi presentati a La Critica d'Arte*" [30]. Casos como estes, não raros, marcaram em sua carreira a necessidade de uma frequente postura de enfrentamento das autoridades, fossem elas políticas ou acadêmicas, que reforçava a sua atitude de contracorrente, mas que também lhe proporcionava recorrente sentimento de insegurança.

O apoio fundamental aos seus estudos veio, porém, de Eugenio Garin, com o qual trocou diversas correspondências pedindo conselhos, ajudas, e encontrando nele importante incentivo para a publicação de *L'Antirinascimento*. Não por acaso Battisti o convida a ocupar-se da apresentação do livro, mas que no fim das contas não se concretiza devido à falta de tempo e ao adoecimento da mulher de Garin – segundo a carta datada em 10 de agosto de 1962, conservada hoje na fundação Eugenio Battisti, em Roma. Na carta datada de 10 de setembro de 1962 (*Archivio Garin*, *Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa*), Battisti lamenta não poder contar com a apresentação de Garin, lembrando que esta lhe serviria como símbolo da filiação à sua escola e como escudo protetor para já previstos os futuros ataques. O

---

serio ricercatore qual'è, avra sicuramente già accettato, e di buon animo, la precisazione della Crinò, ma da un dilettante che ci limitiamo a definire uno sconsiderato. Grazie per la pubblicazione; e voglia accogliere i sensi della mia stima e del mio affetto. Roberto Longhi / "Ilustre Prof. Middledorf, E. Battisti publicando no último fascículo de "Mitteilungen" (que ele, não sei porquê, usa no masculino) uma breve precisão que restringe entre 1651 e 1653 a data de morte de Artemisia Gentileschi, aproveita para justamente elogiar a estudante Anna Maria Crinò que por sua vez, em "Mitteilungen" de 1960 nos revela a data precisa – 17 de fevereiro de 1639 – da morte do pai da pintora, Orazio Gentileschi. Inclusive eu sou agradecido pelo "trouvaille" que acabou por pôr fim à controvérsia entre mim e o benemérito professor J. Hess pelo qual nunca coloquei em dúvida a seriedade de pesquisador, mas, e apenas poucas vezes, o modo com o qual amava interpretar os documentos que ele próprio estava ultimamente resumindo. No entanto, e justamente por este caso em particular, me parece um equívoco que Battisti queira se apoiar para "confirmar ainda mais uma vez a perspicácia e a prudência" demonstradas, a este propósito, pelo Prof. Hess. A desculpa da controversa consiste de fato nisso: que o Prof. Hess (em "English Miscellany", Roma 1951) sustentava que o Gentileschi tivesse morrido em 1647; e eu, pelo contrário, com 42 anos ("L'Arte", 1916) optava por uma data "pouco diversa da 1638". Ora, o documento encontrado por Crinò chegou a fornecer a data exata (17 Fev, 1639) que supera mais de um mês e meio o fim aproximado por mim proposto, enquanto se afasta em quase nove anos da data escolhida pelo Prof. Hess. Humanamente, eu não podia esperar mais e por isso, achei surpreendente que Battisti tenha querido aqui apostar no cavalo, que no caso específico, era aquele ruim. Peço-lhe querer publicar esta minha carta também para evitar que os leitores sejam tratados em engano não pelo Prof. Hess, que de sério pesquisador que é, já teria seguramente aceitado, e de bom ânimo, a precisão de Crinò, mas de um diletante que nós nos limitamos a defini-lo como um imprudente. Obrigada pela publicação; e queira receber os votos da minha estima e do meu afeto. Roberto Longhi".

30 "com os tantos (quase todos os que escrevem história da arte) que me citam apenas para me criticar; e aqueles, muitos, que como Ragghianti perde tempo a recolher citações dos meus artigos e livros das notas dos ensaios apresentados a La Critica d'Arte".

livro ganharia uma apresentação apenas na sua segunda edição, em 1989, escrita por Andre Chastel.

Em meio a todas as correspondências atreladas à produção e à publicação de *L'Antirinascimento*, salta aos olhos o medo e receio latentes do autor, cônscio tanto do caráter pouco tradicional de sua obra em relação ao quadro historiográfico italiano, quanto de seus reais limites, uma vez anunciada mais como "*la dimostrazione di una istanza di rinnovamento storiografico, che la conclusione di ricerche approffondite; o, in altre parole, è più un'ipotese di lavoro che una solida summa di risultati*" [31].

Acompanhando este recorrente receio e as mencionadas dificuldades no campo acadêmico começavam a aparecer as propostas para o seu deslocamento aos Estados Unidos. Na carta para Garin, datada em 4 de fevereiro de 1961, lemos a seguinte passagem:

> *Il libro che sto facendo mi ha portato veramente alla disperazione. Mi sono accorto, più che mai della mia ignoranza ed incapacità; ed anche, purtroppo, di quanto sia addirittura peccaminoso verso la propria famiglia sprecare tempo, denaro e fatica, in questo modo. Ho avuto inoltre una mezza proposta di lasciare l'Italia, per andare all'università statale del Northern Illinois, presso Chicago. Credo che se la cosa si concretizza, finirò per accetare. Ma naturalmente, l'idea di andarmene mi terrorizza.*
>
> O livro que estou fazendo me levou verdadeiramente ao desespero. Percebi, mais do que nunca, a minha ignorância e incapacidade; e também, infelizmente, o quanto seja realmente pecaminoso em relação à família desperdiçar tempo, dinheiro e cansaço desta maneira. Recebi, além disso, uma meia proposta de deixar a Itália para ir à universidade estatal de Northern Illinois, em Chicago. Acredito que se a coisa se concretiza, acabarei por aceitar. Mas naturalmente, a ideia de ir embora me aterroriza.

Abandonar a Itália ainda consistia em uma ponderação pouco concreta e angustiante. Mas podemos dizer que os problemas sentidos no meio acadêmico e a recorrente dificuldade de uma positiva inserção de seu livro no cenário da crítica de arte o impulsionavam a tal decisão. Entre maio de 1962 e janeiro de 1966, Battisti mudara absolutamente o seu discurso nas cartas endereçadas a Garin. A angústia deixa de ser atrelada à ideia de abandonar a Itália e passa a ser aquela de ter que voltar ao seu país de origem. Convidado por Robert Engass, em 1964, assume o cargo de *visiting professor* na *Pennsylvania State University*, posteriormente transformado em contrato *part-time*. Foi um dos doze professores homenageados Evan Pough da universidade, que receberam apoio especial na cátedra e fundos de pesquisa. Em 1969,

[31] BATTISTI, Eugenio. *L'Antirinascimento*, *op.cit,* p. 41. / "a demonstração de uma reivindicação de renovação historiográfica, do que a conclusão de pesquisas aprofundadas; ou, em outras palavras, é mais uma hipótese de trabalho do que uma sólida resenha de resultados".

lecionou por um semestre na *North Caroline University* de Chapel Hill, a convite de Aldo Scaglione, e apenas em 1971 que retornou à Itália, no entanto assumindo a cátedra de história da arquitetura na *Facoltà di Architettura di Firenze*, a convite de Marco Dezzi Bardeschi e no *Politecnico di Milano*, a convite de Paolo Portoghesi. Na experiência americana encontrou a liberdade acadêmica e pessoal que procurara durante o seu percurso italiano. Eis ambas as passagens das cartas mencionadas que valem ser confrontadas:

> *Io, confesso, continuo ad essere terrorizzato dal libro che ho fatto. Mi pare straordinariamente idiota, ed ho paura di pubblicarlo. Se fosse possibile, darei fuoco alle bozze, alle note, ecc. Più passa il tempo, e più ho il complesso delle pubblicazioni. Infatti la mia esperienza mi ha dimostrato che sono non solo inutili ai fine della propria carriera, ma dannose; e c'è gente che ormai si rifiuta di collaborare dove c'è il rischio d'incontrarmi, dicendo che sono un pazzo, che sto conducendo la storia dell'arte al punto più basso di degenerazione a cui mai si sia giunta, ecc.[...] Se la situazione continua ad essere questa, non mi resta che espatriare, e di corsa; oppure tacere, come presumibilmente farò.*
>
> Eu confesso, continuo terrorizado com o livro que fiz. Parece-me extraordinariamente idiota e eu tenho medo de publicá-lo. Se fosse possível, meteria fogo nos rascunhos, nas notas, etc. Mais passa o tempo e mais eu tenho o complexo das publicações. De fato, a minha experiência me demonstrou que são não apenas inúteis aos fins da própria carreira, mas danosos; e tem gente que já se recusa de colaborar onde tem o risco de me encontrar, dizendo que sou louco, que estou conduzindo a história da arte ao nível mais baixo de degeneração já alcançado, etc. [...] Se a situação continua a ser essa, não me resta que expatriar, e rapidamente; ou mesmo me silenciar, o que provavelmente farei. [32]
>
> *Certo, qui si è in esilio, e latente (non conscia) c'è una forte nostalgia, che è destinata presumibilmente a crescere. Ma più angoscioso e tremendo è il terrore di tornare in Italia, di ritornare non a far parte, fortunatamente, ma a vivere accanto a individui che un giorno o l'altro bisognerebbe nominare e descrivere per quello che sono, e con cui per sopravvivere in Italia è necessario, almeno nel nostro campo, prostrarsi e fare patti. Caro professore, qualsiasi cosa, basta non ritornare a vivere in Italia. La nostalgia è poi destinata a venire molto meno, in quanto dopo un pò di tempo si constata come qua esistano le uniche università italiane (con l'eccezione di pochissime cattedre...), dato il numero di docenti, e la loro qualità, per una vasta serie di discipline, come la storia, la letteratura italiana, vari specifici campi di storia della scienza, la medicina, la fisica, la tecnologia dei metalli ecc. Tutti hanno la stessa dolorosa impressione dell'esilio, tutti la stessa decisione: non ritornare a nessun costo. Ma creare qui un ambiente culturale che supplisca alla nostalgia per l'Italia e l'Europa.*
>
> Certamente, aqui se está em exílio, e latente (não conscientemente) existe uma forte nostalgia, que é destinada provavelmente a crescer. Mas mais angustiante e tremendo é o medo de voltar à Itália, de retornar não a fazer parte, felizmente, mas de viver junto a indivíduos que um dia ou outro se precisará nomear e descrever para aquilo que são, e com quem para

[32] 26 de maio de 1962 - Arquivo Garin - Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa).

> sobreviver na Itália é necessário, pelo menos no nosso campo, prostrar-se e fazer pactos. Caro professor, qualquer coisa, basta não retornar a viver na Itália. A nostalgia é então destinada a aparecer muito menos, pois depois de um tempo se constata como aqui existem as únicas universidades italianas (com exceção de pouquíssimas cátedras...), devido o número de docentes, e a sua qualidade, por uma vasta série de disciplinas, como a história, a literatura italiana, vários campos específicos da história da ciência, a medicina, a física, a tecnologia dos metais, etc.. Todos têm a mesma dolorosa impressão do exílio, todos, a mesma decisão: não voltar a nenhum custo. Mas criar aqui um ambiente cultural que supra a nostalgia pela Itália e pela Europa. [33]

O processo de produção e publicação de *L'Antirinascimento*, portanto, sugere estreita relação com a sua vontade de "expatriação": a angústia atrelada ao livro, a sua vontade e dificuldade em localizá-lo no cenário historiográfico italiano, foi proporcional ao desgosto pela própria Itália, pelo sentimento de não pertencimento e pela necessidade de procurar em outras fronteiras as estradas definidoras de seu percurso. A mais íntima ambição sentida nas verborrágicas linhas de seu livro vai além do interesse pela cultura quinhentista, além do trabalho de historiador comprometido com as investigações do passado, indicando também a latente necessidade de compreensão do presente, de uma produção historiográfica politicamente ativa, determinada a estimular a constante mutação dos valores estanques, de contribuir com a eterna renovação do conhecimento através do questionamento incessante dos princípios constituintes do saber.

L'*Antirinascimento*, assim, mostra-se como proposta de transformar a Europa em Antieuropa [34], de abalar os pilares da tradição em prol do constante refazer-se: a identidade ainda não edificada da decaída Itália fascista mostrava-se a Battisti como a desorientação das noções de modernidade, nação, cultura, história. E esta edificação, por sua vez deveria ser engajada num projeto de expansão dos confins artístico-culturais, assim como ele próprio forçou-se fazer, abandonando a Itália em direção aos Estados Unidos.

---

33 12 de janeiro de 1966 - Arquivo Garin - Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa.

34 Giuseppa Saccaro del Buffa em "Eugenio Battisti (Torino 14.12.1924 – Roma 18.11.1989). Una breve biografia". In: *Arte Lombarda. Rivista quadrimestrale di storia dell'arte*. Milano: Vita e pensiero, 1994, n° 110-111, 3/4, p. 198, alude a esta sua vontade: *"La 'nuova frontiera storiografica' che egli intravvedeva, avrebbe richiesto, sosteneva ora, di trasformare L'Antirinascimento in Antieuropa*". / "A 'nova fronteira historiográfica' que ele vislumbrava, teria demandado, sustentava então, em transformar o Antirrenascimento em Antieuropa".

# ARTIGOS

# Do emprego da palavra "história" no Prefácio Epistolar da História Natural de Plínio, o Velho (séc. I d.C.)

# About the use of the word "history" in the Epistolary Preface of Natural History by Pliny the Elder (First Century AD)

**Thiago David Stadler**[*]
Universidade Estadual do Paraná

***Resumo***

Neste artigo abordamos o uso da palavra "história" feito por Plínio, o Velho em seu Prefácio Epistolar da História Natural. Assim, analisaremos as quatro menções à palavra "história" que aparecem no Prefácio, cada qual com um tipo de abordagem específica. Ora temos o uso da palavra como indicativo do título da própria História Natural; ora como indicativo da obra de Tito Lívio; ora expressando o título de outra obra de Plínio, o Velho; ora para citar a obra de um autor grego. Com isto, temos como objetivo apresentar outra possibilidade de leitura da obra pliniana, qual seja, pelo viés histórico e não pelo enciclopedismo.

**Palavras-chave:** História Natural; Plínio, o Velho; História.

***Abstract***

In this article we approach the use of the word "history" done by Pliny, the Elder in his epistolary Preface of the Natural History. Thereby, we will analyze the four mentions to the word "history" that appear in the Preface, each one with a specific type of approach. Occasionally we have the use of this word as an indicative of the title of Natural History itself; some other times as an indicative of Livy's work; at times it express the title of another Pliny's work; sometimes to quote the work of a greek author. Therewith our objective is to present another reading possibility to Pliny's work, which is from the historical bias and not from the encyclopaedism one.

**Keywords:** Natural History; Pliny the Elder; History.

● **Enviado em: 12/05/2015**
● **Aprovado em: 15/07/2015**

[*] Professor Adjunto A do Colegiado do Curso de Filosofia da Universidade Estadual do Paraná *campus* União da Vitória. E-mail: thibastadler@gmail.com

Neste artigo nos propomos a analisar as significações que Plínio, o Velho (23 – 79 d.C.) imputou à palavra "história" no Prefácio Epistolar de sua obra *História Natural* dedicada ao futuro imperador Tito. Tais análises foram construídas com a intenção de validar a leitura da obra pliniana como uma legítima representante do gênero de História da Antiguidade latina do século I d.C. Sabemos que a nossa interpretação acerca de alguns pontos da obra pliniana pode gerar desacordos futuros, mas seguimos a risca o aviso taxativo de Umberto Eco: "o leitor não pode dar nenhuma interpretação simplesmente com base em sua imaginação, mas deve ter certeza de que o texto de certo modo não apenas legitima, mas também encoraja determinada leitura"[1]. Desse modo, a nossa leitura não excede os limites encorajadores da NH[2]!

A primeira aparição da palavra "história" acontece no início do Prefácio Epistolar[3]:

> Estes livros de **História** Natural, nascidos de minha última criação/juízo e que são uma nova tarefa para as Musas de seus cidadãos romanos, resolvi oferecê-los a ti com esta informal epístola, Gracioso Imperador (tal é, de fato, o título que mais se ajusta à sua pessoa, já que o de Máximo corresponde à velhice de seu pai).[4]

Empregado pela primeira vez o termo "história" nos indica o título escolhido por Plínio para sua obra de maior durabilidade[5]. Ora, a pergunta que é reconhecidamente válida nesse momento é: qual o propósito de intitular a obra de *Naturalis Historiae*? Uma resposta apressada apontaria para a direção de um escrito que pretendia narrar a visibilidade da natureza, ou seja, reproduzir em palavras o silêncio da natureza. Tendo esta resposta apressada como verdadeira – posição que não sustentamos neste artigo – compreende-se um dos porquês do uso da palavra "história" no título da obra pliniana não se mostrar suficiente para que os estudiosos incluíssem a NH no rol das obras de História da Antiguidade. Justamente uma das dificuldades em compreender a obra pliniana foi potencializada pelo

1 ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.35.

2 A partir de agora adotamos esta abreviação que corresponde ao nome da obra em latim: *Naturalis Historia*.

3 A História Natural é assim dividida: 1°) Prefácio Epistolar; 2°) Livro I (tabula de conteúdos); 3°) Livro 2 ao 37. A primeira parte é composta por um texto dedicado ao futuro imperador Tito – filho do então imperador, Vespasiano. A segunda parte é composta por uma espécie de índice com conteúdos e autoridades referentes a todos os outros livros da NH. A terceira parte é composta pelos conteúdos propriamente ditos da obra pliniana.

4 (grifo do autor). Plínio, o Velho. *NH. Praef. 1: "Libros Naturalis Historiae, novicium Camenis Quititium tuorum opus, natos apud me proxima fetura licentiore epistula narrare constitui tibi, iucundissime imperator – sit enim haec tui praefatio, verissima, dum maximi consenescit in patre".*

5 Outras produções de Plínio: Continuação da História de Aufídio Baso; Sobre o lançamento de dardos a cavalo; Sobre a vida de Pompônio Segundo; Sobre os eruditos e Problemas da língua. Algumas delas escritas no período em que Plínio, o Velho retirou-se do mundo público, ou seja, no tempo de Nero (54-68 d.C.).

problema de não se encontrar uma pronta relação entre o título da obra, seu conteúdo e seu gênero literário. Desse modo, buscamos nas próprias palavras de Plínio um possível caminho para compreendermos o significado do termo "história" neste primeiro caso:

> [nestes livros] Se descreve a natureza, ou em outras palavras, a vida, mas em seu aspecto menos brilhante e, em muitos pontos, recorri a termos rústicos ou estrangeiros, inclusive bárbaros, termos que realmente devem ser introduzidos com um pedido de desculpas[6].

Ao perceber a explicação dada por Plínio de que sua obra descreve a natureza, ou melhor, a *vida*, percebemos algo relevante: o título da obra pode ser interpretado como "História da Vida". Diferente da resposta anteriormente dada de forma rápida aqui ampliamos a discussão em torno do nome da obra pliniana, pois vista como "História da Vida" não a limitamos como uma mera exposição do mundo natural, mas a abordagem amplia-se à noção da "natureza histórica". Assim, o emprego do termo "história" no título da obra pliniana nos sugere o seguinte raciocínio: 1°) Através de um trabalho de investigação histórica Plínio buscou tornar a natureza num objeto histórico; 2°) Para tornar a natureza num objeto histórico foi preciso equipará-la à vida[7]; 3°) A noção de vida ameniza a característica de que a obra era apenas sobre o mundo natural, pois a sociabilidade urbana também está inserida no que se entende como vida; 4°) O papel do homem ganha destaque na construção do que podemos chamar de "mundo histórico"; 5°) Para a natureza se tornar histórica foi preciso destacar o papel do homem *na* natureza. Desse ponto de vista, o uso da expressão "História Natural" ganha um significado específico, pois o relato/discurso pliniano tem como referente os feitos dos homens *na* natureza e os usos da natureza *pelo* homem, ou seja, o conteúdo da NH está voltado para o valor que o homem – principalmente o romano – dá aos objetos/fenômenos ali descritos.

Por tocar em temas tão amplos a NH foi encarada como um amontoado de informações desconexas, ou em termos modernos, uma enciclopédia. Ambas as caracterizações possuem erros, pois a obra pliniana possui um ordenamento interno – confuso, mas presente – além de um índice de conteúdos. No que se refere à categorização da NH como uma enciclopédia algumas palavras são necessárias: nenhuma obra da Antiguidade e da Medievalidade foi

---

6 Plínio, o Velho. *NH. Praef. 12: "Sterilis materia, rerum natura, hoc est vita, narratur, et haec sordidissima sui parte, ac plurimarum rerum aut rusticis vocabulis aut externis, immo barbaris, etiam cum honoris praefatione ponendis"*.

7 A carga da filosofia estóica deve ser vista nestas relações, pois sabidamente os estóicos sustentam a íntima relação entre a doutrina da física com a ética: a *natureza* vincula-se a doutrina da física e a *vida* ao lado da ética. Daí a máxima estóica: "viver em conformidade com a natureza".

intitulada com esta expressão[8] – e algumas sim e outras não desde o Renascimento[9]. Mantendo uma posição prudente quanto a estas discussões que tomam muito espaço quando se trata da NH pensamos que categorizá-la como uma enciclopédia acarreta vantagens e desvantagens. Vantagens pelo fato de não ficarmos perdidos numa produção que, sem dúvida, apresenta inúmeras semelhanças com as enciclopédias modernas. Até mesmo o *uso* proposto por Plínio em seu prefácio nos dá o tom que o autor buscava – não era preciso ler a obra completa, mas apenas consultá-la de acordo com as necessidades, ou seja, algo próximo das propostas de enciclopédias modernas. Todavia, também acarreta desvantagens, pois caímos nos riscos de creditar à obra pliniana uma característica impensada pelo autor: dar conta de todos os assuntos concernentes à formação do homem. Se assim fosse, estaríamos afirmando que Plínio não considerava oportuno que os cidadãos romanos tivessem em seu horizonte a gramática, aritmética, oratória, geometria, etc.

Desse modo, entender a NH nos termos modernos do enciclopedismo é um claro exemplo de anacronismo, pois a obra de Plínio não aborda todos os temas que circundavam a sociedade romana do século I d.C e, uma das características principais das enciclopédias modernas, qual seja, a distinção "do que é necessário e do que é suplementar"[10] não é atendida na obra pliniana. Assim sendo, concordamos com os estudos de Aude Doody que conclui sobre esta discussão: "Examinei a relação entre *enkýklio paideia* e o conceito de enciclopedismo e considero que não houve um gênero enciclopédico na Antiguidade ao qual Plínio pertenceu: se a *História Natural* é uma enciclopédia, esta é uma função adquirida em sua História da receptividade".[11]

Retomamos a questão da NH como "História da Vida" e, por conseguinte, como uma obra que contém inúmeros temas. Ciente de que sua empreitada era ousada Plínio justificou-se: "Ninguém entre nós tentou [levar a cabo tal tarefa] e ninguém entre os gregos tratou sozinho de todas as questões [aqui apresentadas]"[12]. Não nos é estranho pensar que Plínio

---

8 O primeiro livro do século XVI a usar o termo *Encyclopedia* foi *The Governor* (1531) de Thomas Elyot (1490-1546): "The circle of doctrine...is in one word of greke Encyclopedia". Rabelais em 1532 é o próximo a usar o termo, em francês, em seu Gargantua: "En quoy jê vous puisse asseurer qu'il m'a ouvert Le vrays puys et abisme de encyclopedie". É apenas em 1541 que o termo, em grego, aparece em um título: *Lucubrationes vel potius absolutíssima kuklopaideia* de Joachimus Fortius Ringelbergius – latinização de Joachim Sterk van Ringelbergh. (RUIZ DE ELVIRA, Antonio. *Universitas y Enclyclopedia (II).* Sevilha: Revista Habis, n.29, 1998, p.363).

9 RUIZ DE ELVIRA, Antonio. Op.cit., p.368.

10 MURPHY, Trevor. *Pliny the Elder's Natural History: the Empire in the Encyclopedia*. Oxford: Oxford University Press, 2004, p.01.

11 DOODY, Aude. *Pliny's Encyclopedia: the reception of the Natural History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p.08.

12 Plínio, o Velho. *NH. Praef. 14: "nemo apud nos qui idem temptaverit invenitur, nemo apud Graecos qui unus omnia ea tractaverit".*

empenhou seus maiores esforços na produção da NH, embora saibamos do exagero retórico na frase anterior – Celso (25 a.C. – 50 d.C.) e Varrão (116 a.C. – 27 a.C.), por exemplo, já haviam intentado abarcar a "totalidade" da vida em suas obras. O interessante é perceber que sua ânsia pela totalidade e ineditismo também são traços marcantes das obras pertencentes ao gênero da História – ambições que até hoje guiam muitos historiadores em seus ardorosos caminhos. Como ele mesmo afirma "dar novidade ao velho" era algo que sua NH poderia oferecer aos seus leitores. Assim, percebemos que o primeiro uso da palavra "história" nos indica que o autor almejava com seus trinta e sete volumes algo além de um amontoado de informações sem nexo, sem sentido, etc. A composição de uma "História da Vida"[13], apesar da exagerada pretensão, não pode descaracterizar-se como integrante do gênero de História por esse fator. Dito isto, entendemos que a significação do termo "história" neste primeiro caso tangencia mais com a vertente grega de "investigação" do que com a noção latina de feitos narrados e com força de exemplo moral.

A segunda aparição do termo "história" no Prefácio da NH está ligada ao nome de Tito Lívio (59 a.C – 17 d.C). Historiador romano que nas palavras de Quintiliano (35 – 95 d.C.) em sua obra *Institutio Oratoria* encontramos verdadeira admiração pela eloquência e clareza de seus escritos:

> Que Heródoto não me leve a mal ao igualá-lo a Tito Lívio, o qual não apenas em sua narração tem uma estranha suavidade e pureza acompanhada de muita clareza, mas também em seus discursos é mais eloquente do que é possível descrever (...) no que toca às emoções, especialmente aquelas que requerem mais doçura, para dizer em uma palavra, nenhum dos historiadores lhes deu maior realce.[14]

A comparação entre Heródoto e Tito Lívio destaca a importância que os escritos de Lívio tiveram na formação do pensamento dos eruditos do século I d.C em Roma. Sua obra mestra *Ab urbe condita* teve como objetivo compor uma História desde a fundação de Roma até meados do século I d.C – grande ambição! - com a marca característica das produções daquele período: o culto a Roma. Não por coincidência, em uma das epístolas que Plínio, o Jovem[15] (61 – 113 d.C.) endereçou a Tácito (55 – 120 d.C.) contando a respeito do desastre[16]

---

13 Em suas Noites Áticas (Praef. 6-9), Aulo Gélio caracterizou a NH com a expressão *pantodapes historia*, ou seja, uma "História geral da terra". Notem que essa definição também retira a carga geográfica do título História Natural, pois integra o espaço urbano e a sociabilidade humana.

14 Quintiliano. *Institutio Oratoria. Livro 10.1: "nec indignetur sibi Herodotus aequari Titum Livium, cum in narrando mirae iucunditatis clarissimique candoris, tum in contionibus supra quam enarrari potest eloquentem (...) adfectus quidem, praecipueque eos qui sunt dulciores, ut parcissime dicam, nemo historicorum commendavit magis".*

15 Sobrinho por parte de mãe de Plínio, o Velho. Foi adotado pelo tio quando da morte de seu pai legítimo.

que matou seu tio temos uma citação direta que mostra a presença de Tito Lívio nos círculos intelectuais do século I d.C: "Agora duvido que eu chame de constância de estudo sendo mais adequado chamar de imprudência o que fiz na época (tinha apenas dezenove anos): tomei um livro de Tito Lívio e, como se não tivesse outra coisa para fazer, comecei a ler e a copiar fragmentos"[17]. Contudo, o que encontramos nos escritos de Plínio, o Velho não são as destacadas qualidades exaltadas por Quintiliano nem a admiração de seu sobrinho e sim, a presença de críticas relacionadas à postura adotada por Tito Lívio em buscar glórias pessoais ao invés de glórias a Roma. É justamente nessa passagem que a palavra "história" aparece pela segunda vez em nossa fonte:

> De minha parte penso que na composição do saber é particularmente meritória a causa dos que tem preferido o serviço útil de superar as dificuldades do que apenas buscar aquilo que dá prazer. Tenho praticado tal postura em outros estudos. E por isso declaro que me surpreendo de que Tito Lívio, o célebre autor, em um determinado volume de sua **história** que começa da fundação da urbe, tenha começado dizendo que ele havia alcançado muitas glórias e que poderia descansar se a inquietude de seu espírito não se alimentasse de trabalho. Porque deveria ter composto esses escritos para a glória do povo vencedor do mundo e do nome de Roma, não para glória pessoal.[18]

De fato, Plínio se remete a Tito Lívio como o "célebre autor", mas também nos revela um traço oculto pelas palavras de Quintiliano: o gosto pela glória pessoal. Tal postura era desprezível para muitos homens das letras – com boa dose do que chamaríamos hoje de hipocrisia! -, como podemos notar pelas palavras de Cícero (106 – 43 a.C.) em um trecho das Filípicas em que afirmou que a glória era traduzida pela "fama e pelos bons e grandes atos com a *res publica*, que se comprovam quer pelo testemunho dos homens notáveis, quer pelo da multidão"[19], ou seja, Tito Lívio teria registrado em sua História os grandes atos dignos de

---

16 Apresentamos aqui uma das versões sobre a morte de Plínio, o Velho: "Estava comandando a frota de Misenio durante a erupção do Vesúvio e investigava o fenômeno que ali ocorria, mas foi incapaz de voltar devido aos fortes ventos. Ele foi sufocado pela poeira e cinzas, embora alguns pensem que foi morto por um escravo, a quem pediu para apressar o seu fim, quando foi dominado pelo intenso calor". Relato de Suetônio em *De Viris Illustribus*.

17 Plínio, o Jovem. *Ep. 6.20: "*Dubito, constantiam vocare an imprudentiam debeam — agebam enim duodevicensimum annum -: posco librum Titi Livi, et quasi per otium lego atque etiam ut coeperam excerpo".

18 Plínio, o Velho. *NH. Praef. 16:"Equidem ita sentio, peculiarem in studiis causam eorum esse, qui difficultatibus victis utilitatem iuvandi praetulerint gratiae placendi, idque iam et in aliis operibus ipse feci et profiteor mirari me T. Livium, auctorem celeberrimum, in historiarum suarum, quas repetit ab origine urbis, quodam volumine sic orsum: iam sibi satis gloriae quaesitum, et potuisse se desidere, ni animus inquies pasceretur opere. profecto enim populi gentium victoris et Romani nominis gloriae, non suae, composuisse illa decuit".*

19 Cícero. *Filípicas, I.29: "Est autem gloria laus recte factorum magnorumque in rem publicam meritorum, quae cum optimi cuiusque, tum etiam multitudinis testimonio comprobatur".*

glória, mas fazendo isto buscou a glória para si. Ao criticar tal postura de Tito Lívio, Plínio transmitia a noção de que com a sua NH a preocupação era outra, qual seja, dedicar seus esforços e sua obra para todos os cidadãos romanos – apesar da clara dedicatória ao futuro imperador. Notadamente tal recurso discursivo era comumente utilizado, pois com a exaltação de Roma os indivíduos que assim a exaltavam também ganhavam lugar de destaque político e social. Fica-nos a dúvida do por que Plínio atacar o célebre autor com uma questão desta natureza, pois ao colocar o seu nome (Plínio) ao lado do nome do futuro imperador (Tito) na dedicatória de sua obra também era um traço que reconhecidamente lhe traria glórias pessoais.

Cabe-nos a pergunta: o uso da palavra "história" no caso da obra de Tito Lívio nos ajuda de que maneira? Ao analisarmos a sequência do Prefácio da NH encontramos antes da citação da obra de Tito Lívio comentários de Plínio sobre os usos das obras gregas e do embate entre tradição e inovação que seu trabalho geraria. Em seguida, Plínio chama a atenção do leitor – que num primeiro momento é o imperador, num segundo os romanos, num terceiro a humanidade – para a postura deplorável de um célebre autor romano que através de *sua obra de História* buscou a glória pessoal. Tal atitude não seria perpetrada por ele – Plínio – em sua obra *História Natural*, pois como um cidadão acostumado com os cargos de ação sabia o valor da preservação e glorificação do nome de Roma. Talvez ciente de que sua crítica a Tito Lívio pudesse gerar certo desconforto naqueles que o admiravam, sentenciou logo em seguida:

> São vinte mil as informações dignas de atenção (porque como disse Domicio Pisão, deve-se construir *thesauros oportet* e não livros), lidas em cerca de dois mil livros (alguns dos quais poucos estudiosos se deteram devido aos assuntos difíceis de entender), obra de autores bem selecionados, que estão apresentadas em trinta e seis volumes.[20]

Assim, Plínio deixou claro que sua obra não se tratava de algo pequeno e sem importância. Seu trabalho investigativo ganhou números altos e com isso, respeito. As críticas feitas à obra de História de Tito Lívio seriam tecidas por um indivíduo que leu incontáveis obras e tinha uma vívida vida vivida, ou seja, na NH estaria aliada à tradição escrita e com a presença dos olhos de Plínio – mescla do caráter investigativo grego com a legitimação dos aportes literários latinos. Importante salientar que ao analisarmos as duas passagens em

[20] Plínio, o Velho. *NH. Praef. 17: "XX Rerum dignarum cura—quoniam, ut ait Domitius Piso, thesauros oportet esse, non libros—lectione voluminum circiter VV, quorum pauca admodum studiosi attingunt propter secretum materiae, ex exquisitis auctoribus centum inclusimus XXXVI voluminibus, adiectis rebus plurimis, quas aut ignoraverant priores aut postea invenerat vita".*

conjunto (*Praef.16-17*) percebemos que Plínio utilizou termos diferentes que destacam o papel proeminente de sua NH. Quando se referiu a noção de preferir os serviços difíceis aos prazerosos Plínio completou a afirmação dizendo: "tenho praticado tal postura em outros *estudos*". Contudo, ao se referir a NH Plínio não consegue nem mesmo limitá-la ao padrão de *livros* – que dirá de estudos! -, mas concorda com Domicio Pisão e a chama de *thesauros oportet*, numa tentativa de tradução aproximada, um armazém/depósito. Diferente das interpretações comumente realizadas não vemos nesta definição um valor pejorativo, mas a aproximamos daquilo que anteriormente apontamos: para compor uma *História da Vida* precisava-se de espaço. *Espaço* de trinta e sete volumes para acomodar tantas informações! Logo, as críticas feitas a Tito Lívio e sua obra de História seriam validadas por um autor erudito e com grande vivência, mas, principalmente, por um indivíduo que produziu uma obra de História de maior fôlego e com temas dignos de lembrança.

Encerramos as considerações acerca do segundo uso do termo "história" com a disposição dos principais autores usados por Tito Lívio em sua obra *História de Roma a partir da fundação da urbe*:

| **AUTORES LATINOS** | |
|---|---|
| **Fábio Pictor** | Cíncio Alimento |
| **Acílio** | Calpúrnio Pisão |
| **Cláudio Quadrigário** | Valério Anciate |
| **Asínio Polião** | Licínio Macro |
| **Élio Tuberão** | Marco Varrão |
| **Catão, o Censor** | Célio Antípatro |
| **César** | Rutílio Rufo |

| **AUTORES ESTRANGEIROS** | |
|---|---|
| **Arato de Sicião** | Sileno de Calas |
| **Timagenes** | Alexandria |
| **Políbio** | |

A partir desta pequena lista de autoridades romanas e estrangeiras (gregas) podemos retirar algumas informações preciosas para o nosso pensar. Que a beleza da escrita dos textos de Tito Lívio ganham mais louros que a escrita pliniana não nos restam dúvidas. Contudo, o que nos importa é a semelhança entre as autoridades usadas por Tito Lívio para compor suas *Histórias* e a lista de autoridades apresentadas por Plínio em seu Livro I que guiaram a escrita de *sua História*. Elencamos o número de vezes que cada uma das principais fontes usadas por Tito Lívio aparece na lista de autoridades do Livro I de Plínio:

| **AUTORES LATINOS** | |
|---|---|
| **Fábio Pictor: 3** | Cíncio Alimento: **1** |
| **Acílio: 0** | Calpúrnio Pisão: **15** |
| **Cláudio Quadrigário: 0** | Valério Anciate: **9** |
| **Asínio Polião: 1** | Licínio Macro: **7** |
| **Élio Tuberão: 3** | Marco Varrão: **31** |
| **Catão, o Censor: 16** | Célio Antípatro: **1** |
| **César: 1** | Rutílio Rufo: **0** |

| **AUTORES ESTRANGEIROS** | |
|---|---|
| **Arato de Sicião: 1** | Sileno de Calas: **0** |
| **Timagenes: 1** | Alexandria: **0** |
| **Políbio: 4** | |

A comparação efetuada entre os dois pensadores consiste em mostrar que Plínio apoiou-se em autoridades que foram trabalhadas numa obra do gênero de História da virada do século I a.C para o século I d.C – obra de grande prestígio e autor igualado a Heródoto, nas

pomposas penas de Quintiliano. Numericamente temos como resultado a equiparação de 78% dos principais autores latinos e 60% dos autores estrangeiros utilizados por Tito Lívio em sua *Ab urbe condita* e contidos no Livro I da NH. Desse ponto de vista, percebemos que as críticas plinianas voltadas à postura de Tito Lívio frente à glória pessoal não são repetidas quando o assunto é a legitimação do conteúdo de sua obra[21]. Sendo assim, nos parece que o uso do termo "história" neste segundo momento demonstra a indicação do gênero da obra de Tito Lívio – filologicamente inegável -, mas também sugere uma possível comparação entre os escritos de Tito Lívio e a proposta de sua própria obra, ou seja, uma obra do gênero de História. Deixemos claro: não aludimos ao conteúdo de ambas as obras, mas da proposta da obra, ou seja, ser uma obra do gênero de História.

O terceiro momento em que a palavra "história" aparece no prefácio da NH corrobora com a imagem de Plínio como um historiador. No seguinte trecho é possível imaginar o momento em que o autor estava justificando – para o imperador ou para si mesmo? – as suas intenções de escrita:

> De todos vocês, de seu pai, de ti e de seu irmão, tratamos em uma obra como era o esperado: '**História** de nosso tempo', começando a partir do final dos escritos de Aufídio. Perguntarás onde está. Terminada há um bom tempo, está num lugar seguro e com a decisão de confiá-la a meu herdeiro para que não se pense que dediquei minha vida à adulação. Com isso deixo aberto o caminho para aqueles que queiram ocupar esse terreno e também favoreço aqueles que virão depois, pois sei que eles irão competir conosco assim como nós fizemos com nossos predecessores.[22]

A partir deste trecho não nos restam dúvidas de que Plínio escreveu uma obra pertencente ao gênero de História na Antiguidade. Leia-se: com grandes homens, grandes feitos, acontecimentos, guerras, intrigas, política, com a clara perspectiva do *exempla*. A obra referida neste trecho do Prefácio seria uma continuação dos escritos do historiador Aufídio Baso que colocou o ponto final de sua narrativa entre os anos 31 a 50 d.C. Desse modo, o lapso temporal permite inferir que a obra pliniana "História de nosso tempo" poderia abarcar desde

---

21 Ao que tudo indica Plínio utilizou as datações propostas por Tito Lívio: "Segundo o Livro 33.148-149, a grande crise moral deu-se entre 189 e 132 a.C, num período de 57 anos que viu chegar todas as formas de luxo oriental. De igual modo, os casos apontados no Livro 33.142-143 como ilustrativos da tradicional parcimônia romana, são datáveis de um período que vai de 275 a 168 a.C. Esta cronologia apresenta-se na linha da tradição analística romana e é perfilhada por Tito Lívio, que põe especial ênfase na data de 188-187 a.C., data de regresso da Ásia de Gneu Mânlio Vulso". (OLIVEIRA, Francisco. *Ideais Morais e Políticas em Plínio, o Antigo.* Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1986, p.71)

22 Plínio, o Velho. *NH. Praef. 20: "Vos quidem omnes, patrem, te fratremque, diximus opere iusto, temporum nostrorum historiam orsi a fine Aufidii. ubi sit ea, quaeres. iam pridem peracta sancitur et alioqui statutum erat heredi mandare, ne quid ambitioni dedisse vita iudicaretur. proinde occupantibus locum faveo, ego vero et posteris, quos scio nobiscum decertaturos, sicut ipsi fecimus cum prioribus".*

o período de Tibério (14 d.C – 37 d.C) até os tempos de Vespasiano (69 – 79 d.C), ou menos ampla, a partir de Cláudio (41 d.C – 54 d.C) até Vespasiano. Em ambas as possibilidades Plínio não abordou todo o período de Vespasiano, pois a obra foi escrita antes da NH e, além disso, Plínio morreu meses antes de Vespasiano[23].

Paralelo interessante entre este trecho e aquele referente à busca de glórias pessoais de Tito Lívio diz respeito às preocupações de Plínio com a sua reputação. Ora, mas as glórias alcançadas por Tito Lívio através de sua História não poderiam ser visadas por Plínio. Será mesmo? O simples fato de Plínio dedicar a NH para um membro da casa imperial romana já relativiza essa faceta antiglórias pliniana. Sua fama imortal e seus escritos ganhariam destaque se estivessem aliados ao poder dominante e, nada melhor, do que dedicar sua obra para uma espécie de "mestre das verdades" romana. São as próprias palavras de Plínio que nos apresentam a legitimidade de Tito como um receptor capaz de entender a sua obra: "De ninguém se tem dito com mais verdade que o poder da oratória resplandece (...) com que vigorosa palavra cantas como um trovão os méritos de seu pai!, e a fama de seu irmão!, que grande és na poesia!, ó grande fecundidade de espírito!" [24]. Só o fato de louvar as qualidades de Tito e considerá-lo o leitor por excelência de sua NH já alçava Plínio entre os escritores que gozavam de glórias e respeito entre os pares.

Como dito noutro momento de nossas pesquisas[25]: um homem romano do século I d.C também tinha suas crenças e, talvez uma das mais fortes entre os eruditos, era a crença nas ações de seu soberano e a certeza de querer manter-se ao seu lado. Desse ponto de vista, colocar o próprio nome ao lado do nome do futuro imperador romano Tito num prefácio epistolar de uma monumental obra não era inocência! Nas próprias palavras de Plínio: "não me atrevo a prometer nada, tua pessoa me oferece a oportunidade de escrever. Isto é o que garante minha obra, o que lhe dá valor"[26].

Notadamente, o uso do termo "história" no caso em questão é o mais explícito, pois se remete a uma obra do gênero de História escrita pelo próprio Plínio. Embora não faça referência à obra aqui analisada a aparição da palavra "história" no contexto específico já nos dá suporte para pensar a produção pliniana com outras ferramentas. Se foi intencional ou não

23 A obra "História de nosso tempo" foi escrita antes da NH, mas publicada apenas após a morte de Plínio, o Velho. Assim, temos a publicização da NH em 77 e a "História de nosso tempo" após o ano 79 d.C.

24 Plínio, o Velho. *NH. Praef. 5: "Fulgurare in nullo umquam verius dicta vis eloquentiae, tribunicia potestas facundiae. quanto tu ore patris laudes tonas! quanto fratris amas! quantus in poetica es! o magna fecunditas animi! quem ad modum fratrem quoque imitareris excogitasti".*

25 Vide: STADLER, Thiago David. *O Império Romano em cartas: glórias romanas em papel e tinta (Plínio, o Jovem e Trajano 98/113 d.C.)*. Curitiba: Juruá Editora, 2013.

26 Plínio, o Velho. *NH. Praef. 19: "nihil auso promittere hoc ipsum tu praestas, quod ad te scribimus. haec fiducia operis, haec est indicatura".*

nos será sempre inacessível, mas a sequência do Prefácio reforça nosso argumento de que não somente a palavra "história" se faz presente, mas algumas posturas de historiador também marcam os escritos plinianos. Logo após comentar sobre a sua obra "História de nosso tempo" Plínio entra em dois assuntos espantosamente atuais: o método de investigação e, como chamamos em nossos dias, o plágio. Notemos que tais comentários de Plínio não dizem respeito à produção da obra "História de nosso tempo", mas sobre a sua pesquisa para elaborar a NH. O que nos chamou a atenção foi o local escolhido para falar sobre estes assuntos, qual seja, logo após a apresentação de sua obra de História e de sua percepção do *fazer História*, em suas palavras: "[os futuros pensadores] irão competir conosco assim como nós fizemos com nossos predecessores"[27]. Eis a descrição de como ele desenvolveu sua obra NH:

> A prova do esforço que tive com estes volumes está nos nomes dos principais autores que estão no princípio [da obra]. É, penso eu, uma prova de cortesia e cheia de simplicidade e decência confessar de quem te beneficiastes, coisa que não foi feita pela maior parte dos autores que usei. Porque tens de saber que comparando autores descobri que os mais apreciados dentre os contemporâneos tem transcrito literalmente os antigos sem nomeá-los.[28]

Tudo isto aparece claríssimo no prefácio da NH: enquanto os autores célebres de seu tempo apenas faziam fama à custa da genialidade dos antigos, Plínio apontou a enorme lista de autoridades que ele usou para elaborar sua obra. Fica claro que o problema levantado por Plínio não era o do apoio dado pelos antigos – a admiração do velho e a audácia do novo andavam juntas -, mas a falta de decência em ocultar tal ajuda. Plínio cita o exemplo de Cícero que se declarava discípulo de Platão e colocava-se numa posição de comentador do filósofo[29]: "candura de Cícero que em sua República declarava-se discípulo de Platão"[30]. Já a outra característica proposta por Plínio dizia respeito ao seu método de investigação que ultrapassava a concepção da força do *olhar*, do *estar presente* para redigir uma obra de História, pois a *comparação de autores* o levou a enriquecer sua obra e a perceber os engodos de seu tempo – não se limita à autópsia histórica dos gregos.

---

27 Plínio, o Velho. *NH. Praef. 20: "quos scio nobiscum decertaturos, sicut ipsi fecimus cum prioribus".*

28 Plínio, o Velho. *NH. Praef. 21: "Argumentum huius stomachi mei habebis quod in his voluminibus auctorum nomina praetexui. est enim benignum, ut arbitror, et plenum ingenui pudoris fateri per quos profeceris, non ut plerique ex iis, quos attigi, fecerunt. Scito enim conferentem auctores me deprehendisse a iuratissimis ex proximis veteres transcriptos ad verbum neque nominatos".*

29 Cícero. *De re publica I.43:* "[Platão se expressa brilhantemente] Eu, se puder, acrescento, o explicarei em latim".

30 Plínio, o Velho. *NH. Praef. 22: "qui de re publica Platonis se comitem profitetur".*

Estas posturas investigativas que encontramos na NH indicam que Plínio sabia como se posicionar perante os estudos históricos. Como a sua "História do nosso tempo" foi escrita antes da NH podemos pensar que tais posturas já eram adotadas nos estudos anteriores a sua NH. Dessa maneira, a partir do emprego da palavra "história" indicando outra de suas produções pensamos sobre a possibilidade de Plínio munir-se de instrumentos teóricos e formais capazes de realçar a postura investigativa da NH. Mesmo os autores que o consideram um copista devem atentar-se para as dificuldades em conjugar diversas obras e não se pode ignorar a presença da investigação num trabalho dessa natureza.

O último uso da palavra "história" no Prefácio Epistolar proporciona uma excelente discussão especulativa. Após criticar a postura de meros copiadores sem decência de seus contemporâneos Plínio passou a justificar o título de sua obra. Vimos que o primeiro uso do termo "história" foi justamente no momento de nominar a sua produção e dedicá-la às Musas e ao futuro imperador Tito. Contudo, ao final de seu Prefácio Epistolar surgem diversas inquietações e, em nossa visão, diversas justificativas para empregar o título de História Natural. Plínio nos mostra certos desconfortos ou mesmo dificuldades em aceitar alguns títulos de outras obras, principalmente dos gregos, que não dizem nada ou prometem tudo – outra semelhança com os nossos tempos! Vejamos:

> Há entre os gregos uma admirável riqueza de títulos: uns usaram de título *keríon*, querendo que se entendesse 'favo de mel'; outros, *kéras Amaltheías*, que é cornucópia[31], de modo que você pode esperar encontrar um projeto de leite de galinha em seus volumes; também *Ia, Musai, Pandectai, Encheiridia, Leimon, Pinax, Schedion* ('Violetas', 'Musas', 'Recompilações', 'Manuais', 'Prado', 'Mesa', 'Improvisação'), títulos que quaisquer pessoas poderiam até esquecer-se de seus objetivos. Mas, por todos os deuses e deusas, quando você os lê, não há nada dentro![32]

A imprecisão dos títulos levantados por Plínio proporcionava até mesmo o impossível: leite da galinha. Hoje, com o passar de tantos séculos e tantas críticas acerca da NH, percebemos que a preocupação pliniana em não se aproximar dos problemas que ele mesmo detectava em seu tempo não foi eficaz. Um dos pontos mais criticados sobre a estrutura e

31 Nota de tradução: no original encontra-se *copiae cornu*. Esta expressão dizia respeito a um "corno de abundância". Na mitologia greco-romana a fertilidade do solo, abundância poderia ser representada por um tipo de vaso na forma de um chifre. Tanto na tradução da edição Gredos em espanhol quanto na tradução da LOEB inglesa os tradutores usaram a expressão: "cuerno de la abundancia" e "Horn of Plenty". Contudo, no português existe uma expressão para tal: cornucópia.

32 Plínio, o Velho. *NH. Praef. 24: "Inscriptionis apud Graecos mira felicitas: khrion inscripsere, quod volebant intellegi favum, alii keraV AmalqeiaV, quod copiae cornu, ut vel lactis gallinacei sperare possis in volumine haustum; iam ia, Mousai, pandektai, egceiridia, leimwn, pinax, scediwn: inscriptiones, propter quas vadimonium deseri possit; at cum intraveris, di deaeque, quam nihil in medio invenies!".*

conteúdo da NH foi justamente o de tratar sobre inúmeros assuntos sem o cuidado da seleção e ordenamento. Claramente a seleção dos conteúdos e a estrutura da NH foram pensadas por Plínio – o que muitos teimam em aceitar, pois não é a ordenação e seleção *esperada*! Se o próprio autor em seu Prefácio Epistolar critica a tradição dos gregos em vislumbrar diversos temas e no fundo "não ter nada dentro" é possível esperar um posicionamento diferente em sua obra. Po exemplo, em termos de estrutura a NH obedece a uma ordenação vertical – do céu para a terra -, assim como os juízos de valores de Plínio também seguem a verticalidade – todas as maravilhas estariam voltadas para a glória romana em detrimento das outras regiões.

O importante é perceber o *desconforto* de Plínio em nomear o que seria a sua última produção, pois parece que o autor não estava confiante naquilo que propunha. A enumeração dos títulos não ficou restrita aos gregos, mas alguns títulos latinos também foram citados:

> Os mais sérios dos nossos [autores] tem intitulado 'Antiguidades', 'Exemplos', 'Tratados'; os mais engenhosos, 'Elucubrações'. Suponho que é porque o autor era um bêbado e se chamava *Bibaculus*. Varrão é menos pretencioso em suas sátiras 'Ulisses e meio', 'Mesa dobrável'.[33]

Mesmo elencando alguns títulos comuns às produções latinas percebemos que o seu título não se enquadrava em nenhum dos citados, embora saibamos que o conteúdo da NH correspondia aos vários temas suscitados pelos títulos por ele elencados. De forma clara e concisa Clemence Schultze em seu texto *Encyclopaedic exemplarity in Pliny the Elder* contempla esta constatação:

> Ao longo da História Natural, Plínio se envolve com o passado mais amplo da humanidade, lidando com a história cultural: arte, invenções e realizações. Ele faz isso de uma forma que consegue combinar situações políticas como guerras, conquistas e triunfos e as mudanças e maravilhas que elas trazem (...) ele explora os *exempla* como uma rota para atingir o passado.[34]

Não concordamos que Plínio tenha buscado "leite de galinha" em sua NH, mas o vasto plantel de assuntos abordados em sua obra nos permite encontrar um pouco de "antiguidades", de "exemplos", de "tratados", de "sátiras" e, inclusive, de "favos de mel"[35]. Um

---

33 Plínio, o Velho. *NH. Praef. 24: "nostri graviores Antiquitatium, Exemplorum Artiumque, facetissimi Lucubrationum, puto quia Bibaculus erat et vocabatur. paulo minus asserit Varro in satiris suis Sesculixe et Flextabula".*

34 SCHULTZE, Clemence. "Encyclopaedic exemplarity in the Pliny the Elder". In: GIBSON, Roy K. & MORELLO, Ruth (org.) *Pliny the Elder: themes and contexts*. Leiden.Boston: BRILL, 2011, p.170.

35 Plínio dedica parte de seu Livro 11 para comentar sobre abelhas. Os estudos sobre as abelhas teriam ganhado força com Aristomachus de Soli que dedicou 58 anos aos estudos de tais animais. Outro que

claro exemplo encontramos no Livro 2 quando Plínio relata diversos prodígios naturais que acompanharam acontecimentos políticos, ou seja, no mesmo trecho encontramos abordagens pertencentes a *mirabilia* e questões que remetem a vida política romana:

> Há também luzes meteóricas que somente são vistas ao cair, por exemplo, um desses atravessou o céu ao meio-dia aos olhos de todo o público quando *Germanicus Caesar* estava proporcionando um espetáculo de gladiadores (...) outras semelhantes luzes meteóricas são 'raios', em grego *dokoi*, por exemplo, uma apareceu quando os espartanos foram derrotados no mar e perderam o império da Grécia.[36]
>
> Estrelas também são vistas durante o dia na companhia do sol e normalmente aparecem, na verdade, em torno do orbe do sol como guirlandas feitas de espiga de milho e anéis que mudam de cor – por exemplo, quando *Augustus Caesar* em sua juventude entrou na cidade após a morte de seu pai para assumir seu poderoso sobrenome.[37]

Estes exemplos nos são elucidativos, pois compreendemos as incertezas e o desconforto de Plínio em buscar um título coerente com o conteúdo de sua obra. Nota-se o porquê de tantos pensadores se perderem nos labirintos classificatórios de gênero literário da NH. Daí a definição de "História da Vida" ganhar tanta força quando passamos a compreender a narrativa pliniana, pois mesclar assuntos que envolviam acontecimentos como as lutas de gladiadores e triunfos romanos com o maravilhoso/inusitado não é tarefa fácil – até mesmo Plínio complicou diversos assuntos devido à tamanha ambição.

Feitas estas considerações partimos para o trecho em que Plínio usou o termo "história" pela quarta e última vez em seu Prefácio Epistolar:

> Diodorus entre os Gregos parou de brincar com as palavras e deu para sua **história** o título de *Bibliotheke*. Na verdade, Apião, o gramático (a quem Tibério César chamava 'pratos do mundo', quando melhor seria 'tambor de sua própria fama') deixou escrito que ele outorgava a imortalidade às pessoas em cuja honra compunha algo.[38]

---

dedicou sua vida aos estudos das abelhas foi Philiscus de Thasos ganhando o apelido de "Homem selavagem" por morar em lugares desertos. (*NH. 11.19)*

36 Plínio, o Velho. *NH. 2.96-97: "Emicant et faces, non nisi cum decidunt visae, qualis Germanico Caesare gladiatorum spectaculum edente praeter ora populi meridiano transcucurrit. (...)Emicant et trabes simili modo, quas dokouV vocant, qualis cum Lacedaemonii classe victi imperium Graeci amisere".*

37 Plínio, o Velho. *NH. 2.98: "Cernuntur et stellae cum sole totis diebus, plerumque et circa solis orbem ceu speiceae coronae et versicolores circuli, qualiter Augusto Caesare in prima iuventa urbem intrante post obitum patris ad nomen ingens capessendum".*

38 Plínio, o Velho. *NH. Praef. 25: "Apud Graecos desiit nugari Diodorus et □□□□□□□□□□□ historiam suam inscripsit. Apion quidem grammaticus—hic quem Tiberius Caesar cymbalum mundi vocabat, cum propriae famae tympanum potius videri posset—immortalitate donari a se scripsit ad quos aliqua componebat".*

Após levantar os diversos títulos e a falta de correspondência entre o nome e o conteúdo das obras gregas; após enumerar os títulos mais usuais entre os latinos de seu tempo, Plínio utiliza o exemplo de outro autor grego que parou de brincar/jogar com as palavras e deu o título de *Bibliotheke* para a sua obra de História. É a partir deste ponto de vista que as especulações ganham visibilidade: como se Plínio parasse de comentar sobre obras das mais diversas naturezas e firmasse suas convicções exatamente com o exemplo de uma obra de História. Foi com um escrito de História que os títulos ganharam maior credibilidade e a obra era a de um grego – "a devoção aos estudos era muito maior neles [gregos]"[39].

Não deixaríamos passar a ironia pliniana em relação à Apião, o Gramático, tanto na questão dos apelidos, mas, principalmente, na propagação da imortalidade. De acordo com Plínio, Apião outorgava a lembrança eterna para àqueles a quem dedicava suas obras, isto é, o poder da preservação da memória estaria nas penas e escolhas de Apião[40]. Simplesmente não podemos esquecer que Plínio dedicou sua NH para Tito, ou seja, mesmo se a observação pliniana sobre a "audácia" de Apião for irônica, o impacto de quem lê tal afirmação pode gerar o sentimento contrário. Mesmo que a frase busque denegrir a possibilidade de outorgar a imortalidade a outrem – ainda mais no caso de um futuro imperador – ela nos faz refletir sobre "e se fosse possível?". Claro que nossa vantagem temporal nos diz que *foi possível* deixar o nome de Tito marcado ao lado da NH.

Para encerrar o problema dos títulos Plínio nos ofereceu mais um *desconforto* já que após todas as nossas discussões – não somente as nossas, mas de toda a tradição ocidental – o seu pensamento parece se perder diante de certas inseguranças:

> A mim não me pesa não ter inventado um título mais atrativo e, para que não pareça que ataco em tudo aos gregos, queria que se meu propósito fosse entendido à maneira dos famosos criadores de pinturas e esculturas que colocavam em suas obras já acabadas, e inclusive algumas que não cansamos de admirar, um título provisório, do tipo de *Apelles* o *Polyclitus faciebat*. Como se sua arte estivesse sempre num esboço e sem terminar (...) Não mais que três, creio eu, receberam, segundo a tradição, o título definitivo de *Ille fecit*. No lugar correto irei comentar sobre elas. Com isso se deu a entender que o

39 Plínio, o Velho. *NH. 7.8: "modo ne sit fastidio Graecos sequi tanto maiore eorum diligentia vel cura vetustiore"*.

40 A mesma noção encontra-se nos diálogos platônicos, pois grande parte foi intitulada com o nome do principal interlocutor do diálogo. Ex.: Mênon, Protágoras, Fédon, Filebo, Crátilo, etc. O interessante no caso dos diálogos platônicos foi que o nome do interlocutor ficou imortalizado, em sua maioria, com o ônus da fama já que a figura de Sócrates era a de maior inteligência nos diálogos.

> artista havia alcançado grande segurança em sua arte, por conseguinte essas obras foram acolhidas com desafeto.[41]

Com esta passagem Plínio nos desafia a olhar para seu título *História Natural* e interpretá-lo como provisório, como algo inacabado, tarefa difícil ao nos depararmos com a dimensão da mesma. Talvez a melhor forma de compreender este desafio é a exata noção da variabilidade da natureza e da vida, isto é, diferente de uma guerra que poderia ser narrada a partir de seu início e concluída com os resultados obtidos com o combate[42], as histórias sobre a vida e suas maravilhas estariam em perpétua construção. Fato é que mesmo com um título provisório a sua obra seria responsável por carregar e propagar as histórias que ali estavam gravadas, pois era através do papel que a imortalidade do homem poderia se espalhar[43] – qual *imortalidade*, a das guerras ou dos feitos menores, ficaria a encargo do escritor!

Concluímos nosso artigo com o auxílio de Bertrand Russel, filósofo inglês contemporâneo, que iniciou a sua obra de *Fundamentos de Filosofia* com a seguinte frase: "Talvez fosse de se esperar que eu começasse pela definição de filosofia, mas certo ou errado, não me proponho a tal"[44]. Esta expressão poderia muito bem ser dita por Plínio na abertura de sua História Natural: "Talvez fosse de se esperar que eu começasse pela definição de *História Natural*, mas certo ou errado, não me proponho a tal". Se a tivesse definido nosso trabalho seria facilitado ou, para outros, seria um trabalho em vão. Fato é que as quatro aparições do termo "história" no Prefácio Epistolar da NH nos auxiliam na tarefa de compreendermos alguns caminhos escolhidos por Plínio no tocante à escrita de uma obra do gênero de História.

---

41 Plínio, o Velho. *NH. Praef. 26-27: "Me non paenitet nullum festiviorem excogitasse titulum et, ne in totum videar Graecos insectari, ex illis mox velim intellegi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies, absoluta opera et illa quoque, quae mirando non satiamur, pendenti titulo inscripsisse, ut APELLES FACIEBAT aut POLYCLITUS, tamquam inchoata semper arte et inperfecta (...)tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta ILLE FECIT, quae suis locis reddam. quo apparuit summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia fuere omnia ea".*

42 Como exemplo deste recurso usamos a "História da Guerra do Peloponeso" de Tucídides. Seu Livro I assim começa: "Tucídides de Atenas escreveu a guerra dos peloponésios e atenienses, como a fizeram uns contra os outros. Começou a narração logo a partir da eclosão da guerra, tendo prognosticado que ela haveria de ganhar grandes proporções e que seria mais digna de menção do que as já travadas (...)". Encerra seu Livro I: "E os representantes voltaram para a sua pátria e posteriormente não mais foram enviadas embaixadas. Essas foram as acusações e as divergências de ambas as partes, surgidas antes da guerra, logo após a questão de Epidamo e Corcira (...)". (Tucídides. *História da Guerra do Peloponeso*. Livro I.I;CXLV-CXLVI)

43 Plínio, o Velho. *NH. 13.70: "*a imortalidade do homem depende do uso e da circulação desse material [papiro]". "*postea promiscue patuit usus rei qua constat immortalitas hominum".*

44 RUSSEL, Bertrand. *Fundamentos da Filosofia.* Trad. Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977, p.07.

# Os escandinavos, as rotas de peregrinação no Ocidente e Oriente e as *Cruzadas* (sécs. XI-XII)

# The Scandinavians, the pilgrimage routes in East and West and the *Crusades* (XI-XII centuries)

**Renan Marques Birro**[*]
Universidade Federal do Amapá

***Resumo***

Este trabalho expôs algumas narrativas de peregrinos e cruzados nortenhos em direção aos principais santuários da Cristandade entre os séculos XI e XII. Meu objetivo foi enfatizar o precoce e intenso envolvimento escandinavo nestes fenômenos religiosos usando os conceitos de *identidade*, *cruzada*, *peregrinação* e *liminaridade*.

**Palavras-chave:** Peregrinação; Cruzadas; Escandinávia; Rotas; Idade Média.

***Abstract***

This work exposed some narratives on northern pilgrims and crusades travelling to the main sanctuaries of Christianity in XI$^{th}$-XII$^{th}$ centuries. My purpose was emphasize the early and intense scandinavian involvement in these religious phenomenas following the concepts of *identity*, *peregrination*, *crusades* and *liminarity*.

**Keywords:** Peregrination; Crusades; Scandinavia; Routes; Middle Ages.

● **Enviado em: 15/05/2015**
● **Aprovado em: 15/07/2015**

[*] Professor Assistente de História Medieval da Universidade Federal do Amapá e Professor Colaborador do Curso de Especialização em História Antiga e Medieval da Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo e mestre em História pela Universidade Federal Fluminense; Coordenador do /UNIFAP e pesquisador do LATHIMM/USP, Brathair/EUMA e Leitorado Antiguo/UPE. Email: rbirro@usp.br

A peregrinação é um fenômeno universal praticado da Antiguidade à contemporaneidade. A peregrinação – ou jornadas para locais sagrados – foi importante no mundo Clássico, na América pré-Colombiana, e nas religiões pagãs da Britania, Irlanda e do mundo escandinavo[1].

Porém, tal noção só foi desenvolvida de forma institucional pelas maiores religiões históricas (budismo, cristianismo, hinduísmo, islamismo e judaísmo) como um importante elemento da crença. De maneira quantitativa e qualitativa, a peregrinação tem sido menos trabalhada pelos historiadores e cientistas sociais do que outras perspectivas religiosas[2].

O princípio fundamental da peregrinação tem suas raízes nas pesquisas etnológicas de Arnold Van Gennep na obra *Rites de passage* (1909). Para o erudito francês, o rito de transição ocorre em três etapas, a saber, a separação, a margem (ou limen) e a agregação. A primeira envolve a conduta simbólica de desligamento com um indivíduo ou um grupo, a partir de um ponto fixo da estrutura social ou de uma condição cultural relativamente estável[3].

Na segunda etapa, o status do sujeito ritual ("passageiro" ou "liminar") torna-se ambíguo, um intervalo entre os atributos do passado e do vir a ser; Por fim, a terceira fase consuma a passagem, e o objeto retorna a classificação secular ou mundana da vida social, seja ele um indivíduo ou grupo[4].

Portanto, a identificação da *liminaridade* por Van Gennep foi fundamental para tornar explícita a dimensão transformativa do social. Em suma, ele pavimentou os caminhos para os futuros estudos de todos os processos espaço-temporais de mudança individual ou social. A liminaridade tem sido aplicada nos estudos sociais a todas as fases de decisiva mudança cultural, na qual as ordenações prévias de pensamento e comportamento são objeto de revisão e crítica, e que novas formas de relação social e de pensamento são possíveis e desejáveis[5].

A liminaridade está presente na peregrinação pois

1 ROSS, Deborah. Introduction *In*: TURNER, Edith & TURNER, Victor. *Image and Peregrination in christian culture*. 2.ed. New York: Columbia University Press, 2011, p. xix.

2 TURNER, Victor. Pilgrimage as a Liminoid Phenomenon *In*: TURNER, Edith & TURNER, Victor. *Image and Peregrination in christian culture*. 2.ed. New York: Columbia University Press, 2011, p. 1-2.

3 VAN GENNEP, Arnold. Los ritos de iniciación *In*: Id. *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial, 2008, p. 99-164. Apesar desta perspectiva de trabalho ser muito utilizada no exterior, este autor não é muito trabalhado no Brasil. Essa ferramenta teórica de análise foi difundida no Brasil em: TURNER, Victor. Betwixt and Between: the liminal period in Rites de Passage *In*: LESSA, William A. & VOGT, Evon Z (eds.). *Reader in Comparative Religion*: an Anthropological Approach. New York: Harper & Row, 1972, p. 338-347.

4 VAN GENNEP, *op. cit.*, p. 165-229, nota 4.

5 TURNER, *op. cit.,* p. 2-3, nota 3.

> os cristãos eram verdadeiros *peregrini* – no sentido original da palavra – "estrangeiros" ou "forasteiros" em meio a uma sociedade hostil, peregrinos espirituais entre a terra e o paraíso, entre o nascimento físico no mundo e o renascimento espiritual em direção a vida eterna[6].

Como esboçado outrora, um aspecto fundamental compartilhado pelo espírito das cruzadas e pela devoção santoral é o ato peregrinacional. Tal atitude, tomada de maneira geral como penitência, tornou-se um fenômeno cotidiano durante a Idade Média: da romaria até o santuário do santo local ou a visita à Terra Santa, uma série de rotas e itinerários possíveis estabeleceu trajetos que não respeitavam as fronteiras dos reinos e principados[7].

O historiador inglês Jonathan Riley-Smith conseguiu demonstrar com maestria como a peregrinação, pacífica ou militar, era perigosa e extenuante. Muitas vezes o peregrino retornava mais pobre ou debilitado do que no momento da partida, uma vez que estava exposto aos altos preços das viagens, alimentação e hospedagem, aos assaltos e aos desastres naturais, entre muitas outras possibilidades de exações fiscais[8].

Sendo assim, a os eruditos debateram e ainda debatem intensamente sobre o tema, sobretudo para entender quais eram as razões que levavam aqueles homens a empreender viagens para expurgos dos erros ou para obtenção de dádivas divinas. Talvez um dos aspectos mais notáveis dessa mobilização da cristandade foi "fazer da peregrinação uma penitência, um ato devocional, requerendo um estado mental que é tradicionalmente oposto do espectro ao qual o guerreiro faz parte"[9].

Ademais, à revelia dos peregrinos pacíficos, os cruzados tencionavam a guerra como parte integral de seu exercício penitencial. Tal ato foi descrito como uma expressão de amor por seus irmãos cristãos, um ato de verdadeira oblação. "Apesar desses ornamentos *flamboyants*, a cruzada é tanto um ato devocional quanto uma atividade militar, e a noção de uma guerra devocional sugere uma forma de serviço militar que pode ser comparado a rezar uma prece"[10].

As cruzadas no Leste ainda apresentam delineações específicas quando comparadas às demais, sobretudo na Palestina e na Península Ibérica. Eric Christiansen considerou esse

6 WEBB, Diana. Medieval Pilgrimage: an outline *In*: Id. *Medieval European Pilgrimage, c.700-c.1500*. New York: Palgrave, 2002, p. 2-3.

7 FRANCE, John. The papal monarchy and the invention of the crusade *In*: Id. *The Crusades and the expansion of Catholic Christendom, 1000-1714*. London: Blackwell, 2005, p. 47-48.

8 RYLEY-SMITH, Jonathan. The State of Mind of Crusaders to the East, 1095-1300 *In*: Id. The Oxford History of the Crusades. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 68-76.

9 RYLEY-SMITH, *op. cit.*, p. 76-77, nota 9.

10 *Ibid.*, p. 77-78.

empreendimento difícil de definir, uma vez que vários tipos de conflitos foram conduzidos em nome da Cristandade[11].

Portanto, essas expedições militares e religiosas nasceram como aventura política de clérigos e guerreiros que se preocupavam com a "defesa da fé" num momento em que o papa e o Imperador, os defensores naturais do Cristianismo, encontravam-se em guerra um contra o outro[12].

A diferença mais notável das *Cruzadas Bálticas* em relação às demais foi o emprego sistemático da força na conversão dos pagãos, sobretudo após a carta de apoio do abade Bernardo de Clairvaux em 1147. Essa forma violenta de obediência à fé cristã foi copiada em outros lugares quando os meios pacíficos de conversão não alcançavam os resultados desejados[13].

O escopo dessa dificuldade ocorria por duas razões: 1) as identidades diferenciadas entre cristãos e não-cristãos, 2) as identidades diferenciadas entre cristãos. A noção de *identidade* empregada nesse trabalho segue a proposta de İrvin Cemil Schick:

> A identidade é o socialmente construído, socialmente sancionado (ou ao menos reconhecido) complexo de auto-significações derivadas da adesão individual de membros de certos coletivismos como classe, raça, gênero, sexualidade, geração, região, etnicidade e nação. Alguém pode agir conforme certos posicionamentos e de acordo com certas visões de mundo ou padrões de valores, interpretando dados com a ajuda de certos parâmetros - todos estes aspectos profundamente enraizados na identidade. A identidade nunca é "completa" [...] está sempre em construção. Para tornar o enunciado mais explícito, a identidade não é um objeto, mas um processo[14].

Ademais, como o próprio autor afirmou, os tempos de crise ou transição são sempre períodos de intensa construção de identidades. Sendo assim, a identidade como uma construção ou a representação de própria identidade ou de outrem é, de fato, sua própria construção. Porém, a construção da identidade é inseparável da alteridade, uma vez que a identidade só alcança seu valor em justaposição com a alteridade[15].

---

11 CHRISTIANSEN, Eric. The wendish crusade in theory and practice *In*: Id. *The Northern Crusades*. London: Penguin, 1997, p. 50-51.

12 *Id*.

13 BEREND, Nora. Christians and non-christians *In*: Id. *At the gate of Christendom*: Jews, Muslims and 'Pagans' in Medieval Hungary, c.1000-c.1300. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 47; CLASTER, Jill N. From the Reign of Baldwin II to the End of the Second Crusade *In*: Id. *Sacred Violence*: The European Crusades to the Middle East, 1095-1396. Toronto: University of Toronto Press, 2009, p. 151-152.

14 SCHICK, Írvin Cemil. Constructing Self and World *In*: Id. *The Erotic Margin*: Sexuality and Spatiality in Alteritist Discourse. London: New Left, 1999, p. 19.

15 *Ibid*., 19-21.

No bojo da questão, o precoce envolvimento de peregrinos escandinavos merece uma profunda reflexão. Anders Winroth, ao comentar recentemente o processo de conversão da Escandinávia, enfatizou que a principal motivação dos reis e nobres da Noruega para converter seus conterrâneos à fé cristã não era para salvaguardar as almas alheias, mas para utilizar as relações estabelecidas pela Igreja como reforço nas lealdades políticas[16].

Ademais, o processo de conversão foi lento e moroso, não-linear e de dimensão geográfica localizada. Os depoimentos eclesiásticos de súbita e completa mudança são tentativas de ênfase nas virtudes santorais, na direta intervenção divina e na qualidade excepcional dos missionários. Portanto, a conversão é um assunto muito mais complexo do que a descrição dos narradores medievais, "em muitos tons de cinza"[17].

Deste modo, a rápida inserção escandinava em peregrinações e no movimento cruzadístico coloca parcialmente em xeque a primeira proposta de Winroth, i.e., a aceitação da mensagem de Cristo por interesses alheios à religião. Ademais, o prejuízo financeiro e político causado pelos deslocamentos salientado por Riley-Smith reforça a invalidez desta ideia de maneira mais ampla.

Para tentar elucidar estes pontos, quem são esses peregrinos e cruzados e quais são suas motivações?

***

O processo de cristianização do Norte da atual Europa teve início no final século VIII e foi responsável por profundas mudanças sociais, econômicas, religiosas e mentais nos reinos dinamarquês, norueguês e sueco, além de várias ilhas visitadas e ocupadas pelos homens do Norte enquanto eles ainda eram pagãos, como as Faroes, as Orkney, a Ilha de Man e a Islândia[18].

No entanto, essas alterações intensas foram observadas com ressalva pelo restante do Ocidente medieval. Tal circunstância levou William de Malmesbury (c.1095-1143) – um dos grandes eruditos de seu tempo – a propor a seguinte questão em seus escritos: "por qual

16 WINROTH, Anders. Writing Conversion *In*: Id. *The conversion of Scandinavia*: Vikings, merchants, and missionaries in the remaking of Northern Europe. London: Yale University Press, 2012, posição 2664 (Kindle version).

17 *Ibid*., posição 2686.

18 BIRRO, R. M. Uma contextualização histórica: os primeiros séculos *In*: Id. *Uma história da guerra viking*. Vitória: DLL-UFES, 2011, p. 15-40.

razão chamarei de cristãos aqueles bárbaros que vivem como bestas nas ilhas remotas do oceano congelado?"[19].

A dúvida acima, atribuída ao papa Urbano II (c.1035-1099) no contexto das *Cruzadas*, demonstra a desconfiança quanto à conversão dos homens do Norte ainda no século XII. É improvável que o vigário de Pedro tenha proferido essas palavras, mas a sentença é um indício da impressão que os eclesiásticos e homens de letras tinham das regiões fronteiriças da Cristandade, *i.e*., o Leste, a região Setentrional e a franja celta. Em suma, os cristianizados dessas regiões foram considerados como pagãos ou *semi-pagãos* pelos habitantes do Sul[20].

Nota-se, assim, a existência de níveis entre os cristãos. Os depoentes de alguns reinos consideravam-se mais devotos do que outros, medida que aproximava fieis que estavam envolvidos em conflitos políticos, religiosos e econômicos. Os homens que viviam nas plagas ao Norte do Ocidente medieval foram, assim, lançados numa subcategoria (ou periferia) da Cristandade, pois eram considerados seguidores imperfeitos da mensagem divina. Dentre os grupos em constante contato, eles superavam apenas os pagãos e infieis (judeus, muçulmanos, etc).

A dúvida em questão, a saber, os conceitos de conversão e cristianização, do compromisso com a nova fé dos recém-convertidos enquanto indivíduos ou grupos e, por fim, a formação de recortes temporais de acordo com os "estágios" de profundidade religiosa, gera debates acalorados e posições antagônicas na academia, em certa medida impossíveis de sintetizar nesta breve exposição[21].

Seja como for, o receio que a Cristandade nutria pelos *norðmann* talvez fosse fruto da precária estrutura clerical e eclesiástica dos reinos setentrionais. Ao tomar a Noruega como parâmetro, foi possível observar que o esforço cristianizador que grassou o reino no século XI

19 WILLIAM DE MALMESBURY. *De gentis regum anglorum*, Libri V. Todos os textos originais deste artigo foram removidos para comprimir a versão final.

20 BARTLETT, Robert. *Gerald of Wales*: a voice of Middle Ages. Oxford: Oxford University Press, 1982, p. 268-270; ANTONSSON, Haki. The hagiographic context *In*: Id. *St Magnús of Orkney*. London: Brill, 2007, p. 30-31. Curiosamente certos indícios de sincretismo religioso foram identificados no Norte inglês durante uma parcela significativa de tempo, ainda presentes no tempo de William de Malmesbury. Para mais informações, ver: BIRRO, R. M. Siward da Northumbria (†1055) e a Batalha dos sete dormentes (c.1054), *Brathair* 11(1), 2011, p. 1-18 (no prelo). www.brathair.com.

21 BEREND, Nora (ed.). *Christianization and the Rise of Christian Monarchy*: Scandinavia, Central Europe and Rus' c.900-1200. Cambridge: Cambridge University Press, 2007; CUSACK, Carole M. Christianity in the North *In*: Id. *The rise of Christianity in northern Europe, 300-1000*. London: Cassell, 1998, p. 135-156; RUSSELL, James C. *The Germanization of Early Medieval Christianity*. Oxford: Oxford University Press, 1994; SHARPE, Eric. John. Salvation, Germanic and Christian *In*: BRANDON, Samuel George Frederick et alli (ed.). *Man and his salvation*: studies in memory of S. G. F. Brandon. Manchester: Manchester University Press, 1973, p. 243-261; SIMEK, Rudolf. Germanic Religion and the Conversion to Christianity *In*: MURDOCH, Brian & READ, Malcolm (eds.). *Early Germanic Literature and Culture*. Vol. 1. Rochester: Camden House, 2004, p. 73-101.

não foi suficiente para promover a introspecção da religião cristã por parte destes novos fieis[22].

Sendo assim, a inexistência de uma diocese permanente, a presença de missionários incapazes de apregoar no idioma local e a dificuldade para entronizar as noções abstratas do cristianismo no aparelho mental religioso dos indivíduos permitiram situações de hibridismo e simplificação religiosa que permaneceram por longa data[23].

Todavia, é possível identificar alguns homens que fugiam do senso comum da época e que foram capazes de absorver as complexidades da fé cristã. O caso de Sighvatr Þórðarson, por exemplo, é sintomático. Nascido na Islândia em c. 995, ele cresceu em Apavatn, a Noroeste de Skálholt.

Conforme uma lenda local mencionada por Snorri Sturlusson (c.1178-1241), Sighvatr ingeriu um peixe – etapa liminar – que o transformou num sábio e engenhoso poeta, pois era capaz de falar em versos mesmo durante conversas ordinárias. Antes da ingestão, o jovem transparecia certa demência ou dificuldade locucional[24].

Apesar de suas pretensas habilidades, a entrada de Sighvatr para o séquito real foi dificultada de início. Porém, após declamar uma estrofe habilidosamente para o rei Óláfr Haraldsson (c.995-1030), Sighvatr recebeu um anel de ouro e tornou-se um *skaldr* real[25].

O poeta passou a compor o séquito real como um *hirdskaldr*[26], *i.e*., um poeta cortesão. Após fazer parte da seleta comitiva régia norueguesa, o islandês lutou ao lado do rei na *Batalha de Nesjar* (c.1015), na qual confrontaram e derrotaram uma aliança de poderosos rivais liderados pelo *jarl* Svein Hákonsson (†c.1015). Este conflito inspirou Sighvatr Þórðarson a compor a *Nesjavísur* para honrar e eternizar a vitória empreendida por seu rei. O poema em questão foi um dos primeiros atribuídos a Sighvatr em homenagem a Óláfr[27].

---

22 NORDEIDE, Sæbjørg Walaker. *Christianization of Norway*. Conferência. Université de Paris 1 et Paris 10. Disponível em https://bora.uib.no/handle/1956/3259 Acesso em 4 fev 12; ORRMAN, Eljas. Church and Society *In*: HELLE, Knut (org.). *The Cambridge History of Scandinavia*. Cambridge: Cambridge University Press,2003, p. 440-463; WILLSON, Thomas B. Church organization in the earliest times *In*: Id. *History of the church and state in Norway*. Westminster: Archbald Constable, 1903, p. 117-131.

23 BIRRO, R. M. A cristianização da Noruega a partir da poesia escáldica do século XI. Comunicação *In*: CANDIDO, Maria Regina et alli (orgs.). *II Congresso Internacional de Religião, Mito e Magia no Mundo Antigo*. Rio de Janeiro: UERJ/NEA/CEHAM, 2012; BIRRO, R. M. Rex bellator, regis populi, rex sacrorum: A sacralidade pagã da realeza germano-escandinava, *Revista Plêthos* (1), v. 1, 2011, p. 125-144.

24 ROSS, Margaret Clunies. From Iceland to Norway: Essential Rites of Passage for an Early Icelandic Skald, *Alvíssmál*, 9 (1999), 55-72. userpage.fu-berlin.de/~alvismal

25 JESCH, Judith. Poetry in the Viking Age *In*: BRINK, Stefan (ed.). *The Viking World*. London: Routledge, 2008, p. 291-299.

26 *Id*.

27 HOLMAN, Katherine. Sighvatr Þórðarson (d. c. 1043) *In*: Id. *Historical Dictionary of the Vikings. Historical Dictionaries of Ancient Civilizations and Historical Eras*, No. 11. Oxford: Scarecrow Press, 2003, p. 244.

As composições de Sighvatr legadas à posteridade – cerca de 160 estrofes – registram poucos *kennings* com referências deíficas pagãs, em contraposição a produção de outros poetas daquele tempo. Sighvatr demonstrou na *Austrfararvísur* (*Versos da Jornada para o Leste*, c.1020), poema que registrou sua missão "diplomática" para o Leste, a objeção aos praticantes das antigas crenças ao ter sua entrada negada em Hof, localidade a caminho da corte do *jarl* sueco Rögnvald.

Outrossim, ele foi o autor do único depoimento sobre o primeiro milagre promovido por Óláfr Haraldsson pouco após a sua morte:

> Homens disseram "não é um pequeno milagre" quando o sol sem nuvens não pode *aquecer* [lit. "abrigar"] os cavalos-*Njörðungar* [guerreiros]; um poderoso sinal a respeito do rei aconteceu naquele dia; o dia não empreendeu uma cor justa; Eu ouvi o resultado da batalha no Leste[28].

Sighvatr provavelmente conhecia as tradições cristãs do eclipse e do reconhecimento divino de uma morte desonrada anglo-saxã[29]. O poeta, que cumpria uma peregrinação em Roma em 1027, não acompanhou o exílio do rei e chegou pouco depois de sua morte à Noruega.

A viagem devocional deste poeta, por sua vez, chama atenção por outra razão: ele foi acompanhado por Knútr *inn ríki* (c.985-1035), rei da Dinamarca, Inglaterra e partes da Suécia. O monarca aproveitou a coroação do imperador Conrado II (c.990-1039) para, além da motivação piedosa, ser aceito na "fraternidade dos reis Cristãos"[30].

Desse modo, é possível supor que Knútr ainda estivesse às margens dos monarcas reconhecidos. Uma entrevista direta com os demais príncipes, inclusive o Vigário de Pedro, era essencial para que ele fosse plenamente incorporado ao conjunto de soberanos da Cristandade. Até então desligado deste corpo, o rei dinamarquês encarou duplamente a função de "passageiro" ("ou liminar"), a partir da religião e da opinião de seus colegas de ofício.

A ocasião permitiu inclusive a consolidação de tratados com consequências econômico-religiosas, pois os enclaves impostos pelos oficiais imperiais e do reino burgúndio aos peregrinos e comerciantes dinamarqueses foram provavelmente suavizados:

---

28 SIGHVATR ÞÓRÐARSON. *Érfidrapa Óláfs Helga*, est. 15.

29 CORMACK, Margareth. Murder and martyrs in Anglo-Saxon England *In*: Id (ed.). *Sacrificing the Self*: perspectives on Martyrdom and Religion. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 58-67.

30 HUDSON, Benjamin. From Dublin to England and Norway *In*: Id. *Viking pirates and christian princes*: dynasty, religion, and empre in the North Atlantic. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 115.

> Eu então dirijo meus mais humildes agradecimentos ao Deus todo poderoso por me propiciar em vida a visita ao santuário de seus apóstolos, são Pedro e são Paulo, e a todos os outros que eu pude encontrar dentro ou fora da cidade de Roma, e que eu pessoalmente venerei reverente de acordo com o meu desejo [...] Eu falei pessoalmente com o imperador, com o senhor papa, além dos príncipes que estavam comigo, a favor das vontades do meu povo, ingleses e dinamarqueses [...] O imperador aceitou as minhas demandas, assim como o rei Rodolfo [da Burgúndia], uma vez que estas barreiras permaneciam em seus domínios. E todos os príncipes fizeram editos ao meu povo, aos mercadores e àqueles que vão pagar suas devoções, afirmando que deveriam dirigir-se a Roma em paz, sob a segurança de leis justas, livres de molestações dos guardas de barreiras ou dos recebedores de pedágios[31].

Ao que tudo indica, Knútr fez valer suas intenções e foi plenamente aceito pelo papa, pelo imperador e pelos demais reis presentes. Ademais, seus propósitos foram cruciais para abrir as portas da Cidade Eterna e da Terra Santa aos escandinavos, que passaram a lograr mais e mais das benesses obtidas neste acordo principesco.

Aparentemente a peregrinação para Roma exigia menos dos romeiros, embora os assaltantes, os obstáculos geográficos e as cobranças de taxas abusivas fossem grandes desafios. Outra opção era o Leste, que tinha em Constantinopla e Jerusalém como principais sítios daqueles que desejavam expiar seus pecados ou ter um contato mais íntimo com os mistérios da fé cristã.

Porém, essa rota era mais longa e perigosa, e não foi nem mesmo mencionada no *Leiðarvísir ok borgaskipan* (*Itinerarium e lista de cidades*, c.1154-1159) de Nikulás Bergsson (ou Bergþórsson) de Munkaþverá (†c.1160), um *itinerarium* islandês medieval[32].

De fato, alguns escandinavos destacaram-se ao adotar a segunda via peregrinacional. O caso mais antigo registrado é a viagem de dois islandeses, Þorvaldr Koðránsson e Stefnir Þorgilsson. Conforme a *Kristni saga* (c.1250-1284), "Eles viajaram juntos para longe, todo caminho até Jerusalém, e de lá para Miklagarðr [Constantinopla]. E então tomaram o caminho do Kœnugard oriental pela via do Dnieper"[33].

Porém, talvez Haraldr, *o severo* (Haraldr *harðráði*, c.1015-1066), famoso rei norueguês da *Batalha de Stamford Bridge* (1066), seja talvez o mais conhecido desses visitantes. Irmão de Óláfr Haraldsson, ele fugiu da Noruega assim que o irmão caiu na *Batalha de Stiklastaðir* (1030) para salvaguardar sua vida.

Após passar alguns anos como capitão da guarda do príncipe de Kiev, Yaroslav, *o sábio* (c.978-1054), Haraldr chegou em Constantinopla em 1034 com uma força de 500 homens e

31 FLORENTII WIGORNIENSIS. *Chronicon ex chronicis*, 1031.
32 NIKULÁS BERGSSON. Landafrædi *In*: KÅKUND, K. *Alfraedi Íslenzk.* Vol. 1. København: Møllers Bogtrykkeri, 1908, p. 3-31.
33 *Kristni saga*, 13.

colocou-se à disposição do imperador. O objetivo do norueguês era servir na guarda varangiana, unidade militar do império oriental formada por soldados de elite de origem escandinava[34].

O líder do Norte empreendeu várias atividades militares nesta função, e atuou na Palestina, Sicília, Ásia Menor, nos Balcãs e em outros lugares. Fontes gregas, latinas e escandinavas mencionam seu nome e seus sucessos no Leste. Haraldr permaneceu dez anos a serviço do imperador, e foi recompensado com uma fortuna em ouro[35].

É provável que a permanência do futuro rei no Oriente tenha fomentado uma influência considerável em suas noções de como governar e na relação com a Igreja[36]. Outrossim, há fortes indícios de que ele conheceu a Palestina ao dirigir-se às campanhas imperais na Sicília (1036-1040)[37]. De acordo com a saga homônima,

> Então ele foi até o Rio Jordão e banhou-se nele, como era costumeiro aos outros peregrinos. Haraldr deu muitos presentes ao Santo Sepulcro, assim como a santa Cruz e a outros locais sagrados em Jerusalém. Ele perscrutou todo caminho do Rio Jordão em paz e exterminou ladrões e perturbadores da paz[38].

Em suma, toda experiência de Haraldr *harðráði* presente na narrativa tradicional pode ser descrita no âmbito da *liminaridade*. Inicialmente ele foi demovido de seus direitos ao trono norueguês na derrota do irmão em *Stiklastaðir* (separação). Após passar anos no estrangeiro em provações belígeras e de liderança, ele alcançou o respeito do imperador e grande estima de seus seguidores (margem).

O batismo, assim, seria uma espécie de corolário após o êxodo do lar. Em seguida, Haraldr *harðráði* retornou à Noruega para reclamar e dividir o trono com seu sobrinho, Magnús, filho de Óláfr Haraldsson. Logo, ao banhar-se no Jordão (como Cristo na mensagem bíblica), o *Severo* foi não apenas integrado à fé, mas também agregado ao grupo ao qual pertencia.

---

34 CIGGAAR, Krijna Nelly. The Northern Countries *In*: Id. *Western Travellers to Constantinople*: The West and Byzantium, 962-1204: Cultural and Political Relations. Leiden: Brill, 1996, p. 103-109; BIBIKOV, Mikhail. Byzantine sources for the history of Balticum and Scandinavia *In*: VOLT, Ivo & PÄLL, Janika (eds.). *Byzantino-Nordica*: Papers presented at the international symposium of Byzantine studies held on 7–11 May 2004 in Tartu, Estonia. Tartu: Tartu University Press, 2005, p. 20-21.

35 CIGGAAR, *op. cit.*, p. 109-111, nota 35.

36 DeVRIES, Kelly. Haraldr Harðráði *In*: Id. *The Norwegian invasion of England in 1066*. Woodbridge: Boydell, 1999, p. 30-31.

37 Apenas as fontes nórdicas atestam a visita de Haraldr a Jerusalém, enquanto as fontes gregas sugerem que ele dirigiu-se à Sicília pelo Mar Negro (BLÖNDAL, Sifgus & BENEDIKZ, Benedikt. Haraldr Sigurdarson and his period as a Varangian in Constantinople, 1034-1043 *In*: _____. *The Varangians of Byzantium*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978, p. 54-101).

38 *Haralds saga Sigurðarsonar*, 12.

Outro famoso visitante norueguês na Terra Santa foi Sigurðr *Jórsalafari* (Sigurd, *o cruzado* ou ainda Sigurd, *o viajante de Jerusalém*, c.1090-1130). Assim como Haraldr, ele se tornou rei da Noruega e foi o primeiro rei da Cristandade a dirigir-se para a Terra santa após a convocação do papa Urbano II[39].

Uma flotilha sob comando régio partiu da Noruega em 1107, e invernou na corte de Henrique I da Inglaterra. No verão do ano seguinte, Sigurðr seguiu para o continente, com o intuito de contornar a Península Ibérica até o Mediterrâneo. Eles encontraram e derrotaram outras frotas muçulmanas que aportavam próximo a *Jakobsland* (Santigo de Compostela) na Galícia e Sintra (atual Portugal) [40].

Em seguida, ao adentrar ao cruzar o *Norfasund* (Estreito de Gibraltar), os nórdicos seguiram para as ilhas Baleares. Até então a região era conhecida como um centro de escravos e um reduto de piratas muçulmanos. Eles atacaram com sucesso as ilhas de Formentera, Ibiza e Minorca, e obtiveram grandes riquezas. Porém, deixaram incólume a ilha maior, Mallorca, um centro fortificado de um reino taifa independente[41].

Após essas atividades militares, o rei norueguês e sua frota partiram para a Palestina, mas realizaram uma pequena parada na *Sikileyjar* (Sicília) para conhecer o governante local, duque Rogério II, que então dispunha de doze (ou treze) anos de idade[42].

No verão do ano seguinte (1110), Sigurðr chegou à Terra Santa, em *Akrsborg* (Acre) ou em Jaffa. Para Fulcher (ou Fulchério) de Chartres, aqueles homens "foram despertos dos mares ocidentais por Deus, para peregrinação a Jerusalém", e Sigurðr era "um jovem e de bela feição, rei das terras daqueles germânicos"[43].

Ele foi gentilmente recebido pelo rei cruzado Balduíno I, que o levou até o Rio Jordão para ser banhado e o presenteou com várias relíquias, inclusive uma lasca da santa cruz, que deveria ser guardada no santuário de santo Olavo[44]. Assim como Haraldr, *o severo*, Sigurðr passou pela etapa fundamental de agregação dos peregrinos, ou seja, o banho no Jordão, que pode ser interpretado como uma reintegração à comunidade cristã. As relíquias seriam provas da conclusão da missão para quando ele retornasse ao reino norueguês.

---

39 DOXEY, Gary B. Norwegian Crusaders and the Balearic Islands, *Scandinavian Studies* 68 (2), 1996, p. 139-160.

40 PURKIS, William J. Pilgrimage, Mimesis and the Holy land, 1095-c.1110 *In*: Id. *Crusading Spirituality in the Holy Land and Iberia, c.1095-c.1187*. Woodbridge: Boydell, 2008, p. 67-68.

41 DOXEY, *op. cit.*, p. 139-160, nota 40.

42 HOUBEN, Hubert. Countess Adelaid as regent *In*: Id. *Roger II of Sicily*: A Ruler between East and West. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 27-28.

43 FULCHERI CARNOTENSIS. *Historia Hierosolymitana*, II, cap. XLIV, 1-2.

44 FULCHERI CARNOTENSIS. *Historia Hierosolymitana*, II, cap. XLIV, 3.

No âmbito da identidade e alteridade, o depoimento de Fulcher de Chartres é extramente pobre quando comparado aos detalhes sobre outros nobres cristãos na Palestina. Seria possível admitir que a parcimônia estava envolvida na desconfiança geral da Cristandade em relação aos habitantes do Norte, como no depoimento anterior de William de Malmesbury.

Deste modo, sugiro que Sigurðr passou pelos testes característicos da liminaridade para ser considerado apto para defender a fé cristã contra os infieis. Porém, diferente da recepção inicial de Knútr em Roma no século anterior, a "separação" do rei norueguês foi menos intensa, como comprova a recepção do rei Balduíno, a entrega de relíquias e o futuro envolvimento de Sigurðr no teatro de guerra da *Segunda Cruzada*.

O apoio militar marítimo oferecido pelo monarca nortenho foi crucial para a conquista de *Sætt* (Sidon) no mesmo ano, uma vez que a frota dispunha de aproximadamente cinco mil homens. Talvez este tenha sido o motivo para uma recepção mais amistosa e o arrefecimento da desconfiança em relação aos noruegueses nas *Cruzadas*. Após tomar este e outros locais, Sigurðr partiu para Constantinopla, onde foi recebido pelo próprio imperador Alexios I, que abriu os portões da cidade aos noruegueses[45].

Os homens do Norte permaneceram por longa data na cidade oriental, até que o rei decidisse pelo retorno. Este depoimento demonstra que o príncipe do reino do Norte encontrava-se completamente integrado aos cristãos sem maiores questionamentos e gozava de grande prestígio e crédito. Provavelmente a via marítima era uma péssima opção, pois os navios estavam muito avariados para prosseguir a viagem até a Noruega. Sendo assim, Sigurðr presenteou o imperador com seus vasos de guerra, e recebeu muitos cavalos como contrapartida. O rei e seus homens cruzaram o caminho do Leste, até alcançar a Dinamarca e de lá cruzarem o mar até a Noruega[46].

Outro interessante peregrino e cruzado foi Rögnvald Kalli Kolsson (c.1100-1158). Nascido em Jæren (ou Fjære) na Noruega, ele era filho de importantes proprietários rurais e ligado por linhagem matrilinear ao rei de sua terra. Em 1129 ele foi indicado ao posto de *jarl* das Orkney e das Shetland pelo rei Sigurðr *Jórsalafari*. Todavia, Paul Hakönsson, sobrinho de Rögnvald, assumiu o controle político das ilhas recusou-se a ceder o governo de seu tio[47].

---

45 PHILLIPS, Jonathan. Ongoing contact between the Latin East and the West *In*: Id. *The second crusade. Extending the Frontiers of Christendom*. Yale: Yale University Press, 2007, p. 10-12.

46 UNGER, Richard W. The Northern Crusaders: the logistics of English and other Northern Crusader fleets *In*: PYOR, John H (ed.). *Logistics of Warfare in the Age of the Crusades*. Burlington: Ashgate, 2002, p. 251-254.

47 FORTE, Angelo, ORAM, Richard & PEDERSEN, Frederik. Orkney and Shetland *In*: Id. *Viking Empires*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 265-297.

A querela familiar foi selada apenas no governo de Haraldr *gille*, monarca norueguês seguinte, que empreendeu uma viagem às Orkney em 1135 para depor o jovem súdito desobediente: Paul foi capturado e morto. Sendo assim, Rögnvald, que também participou da expedição, recebeu o governo das ilhas no ano seguinte[48].

Após assumir suas funções, o *jarl* mostrou-se bastante pio e ligado aos assuntos da fé: em 1137 ele iniciou a construção da catedral de são Magnús, seu predecessor no governo das Orkney. Além da matéria religiosa, o governo de Rögnvald também representou uma "fase de ouro" para a ilha nos aspectos econômicos e políticos[49].

Simpático ao chamado papal, o *jarl* assumiu os votos de cruzado em c.1150, quando desejava ir à Jerusalém e Contantinopla. Conforme a *Orkneyinga saga* (séc. XIII), Rögnvald

> contou seus planos: como ele desejava afastar-se de suas terras e dirigir-se à Jerusalém. Ele implorou ao bispo [William] que fosse com ele nesta viagem. O bispo já tinha vivido como um clérigo em Paris, e o *jarl* desejava acima de todas as coisas que ele fosse seu tradutor. Desse modo, o bispo prometeu ir com ele[50].

A comitiva logo agrupou outros interessados na empreitada, inclusive durante uma curta viagem à Noruega que precedeu ao caminho para o Leste. Assim, em 1153 "eles partiram das Orkney para o Sul, até a Escócia e dali para a Inglaterra, e navegaram pela Northúmbria até a foz do Humber" [51].

Após alcançar a França e enfrentar algumas dificuldades com um castelão da Galícia, a frota "alcançou aquela ampla porção da Hispania que pertencia aos pagãos, e ali obteve muitas riquezas"[52]. A presença deste nobre de alta linhagem no Continente fomentou ainda as primeiras trocas identificáveis entre a poesia cortesã corrente e a poesia escáldica, como nos elogios presentes no *Lausavísur* (*Estrofes laudatórias*, c.1150) em homenagem a Ermingerðr, viscondessa de Narbonne, como conseqüência de um grande banquete antes do ataque a um castelo na Galícia[53].

Após cruzar o estreito de Gibraltar, Rögnvald passou ainda pela Sardenha e Creta antes de chegar à Palestina. Ao alcançar Acre, a tropa foi acometida por uma doença, e muitos caíram doentes. Assim que enterraram seus mortos,

---

48 *Id*.
49 *Orkneyinga saga*, 72.
50 *Orkneyjnga saga*, 89.
51 *Orkneyjnga saga*, 90-92.
52 *Id*.
53 Um bom exemplo é o *kenning* "Hvít bar in hreina hlað-Nipt alindriptar vín"("a *norn* de tiara de antebraço de neve", i.e., a mulher de ouro [ou dourada] serviu o vinho"), *Lausavisur*, est. 17.

> o *jarl* Rögnvald e seus homens partiram de *Akrsborg* [Acre], e viram todos os lugares mais sagrados da Terra Santa. Todos eles foram até o Jordão e se banharam [...] Após a visita, eles viajaram para Jerusalém [...] e após aquele verão na Terra Santa, eles desejaram ir para o Norte, até *Miklegarðr* [Constantinopla][54].

Ao alcançar Constantinopla, eles foram recebidos pelo imperador com presentes e grandes honras, e foram convidados a permanecer. Assim que invernaram, "o *jarl* Rögnvald, o bispo William, Erlingr e todos os homens nobres de seu grupo [...] tomaram cavalos e rumaram primeiro para Roma, e então de Roma seguiram até a sua terra natal pelo caminho da Dinamarca, e de lá viajaram para o Norte, até a Noruega"[55].

Assim, quando retornou às Orkney, Rögnvald foi acometido por várias reviravoltas políticas: o rei Davi da Escócia havia escolhido Erlend Haraldsson como governante de Caithness, território outrora sob comando direto do *jarl* das ilhas. Após eliminar o rival, o cruzado foi morto em 1158 por partidários de Erlend e de Haraldr Maddadsson, filho de Paul Häkonsson[56].

O corpo de Rögnvald foi levado até Kirkwall e enterrado na catedral de são Magnús. Bastou pouco tempo para que milagres ocorressem em seu túmulo e na pedra onde faleceu. Como sinal de reconhecimento pela graça divina, o *jarl* peregrino foi aclamado como santo pelo papa Celestino III em 1192[57].

Como é possível notar, Rögnvald esteve envolvido em dois momentos de liminaridade: no contexto da Cruzada (a viagem, as provações, o banho no Jordão como conclusão da peregrinação, as peregrinações "menores" para Constantinopla e Roma) e no ato de morte e aclamação como santo.

Seria possível admitir que este nobre norueguês esteve envolvido num duplo ciclo de liminaridade histórico e/ou literário[58]: um menor, terreno, e outro maior, no plano santoral e espiritual. A libertação definitiva do *peregrini* ocorreu, assim, quando ele foi libertado da prisão do corpo para renascer em espírito junto de Cristo e de seus santos.

---

54 *Orkneyinga saga*, 93-96.
55 *Orkneyinga saga*, 97.
56 *Orkneyinga saga*, 98-117.
57 ANTONSSON, Háki. The Orkney's context *In*: Id. *St. Magnús of Orkney*: A scandinavian martyr-cult in context. Brill: 2007, p. 99-101.
58 Alguns eruditos colocam em dúvida a autenticidade do depoimento da *Orkneyinga saga*. Porém, eu adotei a postura de Timothy Bolton, a saber: "a maioria da história dos *jarls* das Orkney pode ser encontrada num único e altamente questionável texto do século XII, a *Orkneyinga saga*. O uso de sagas como fontes para esse período da história, especialmente quando lidam com assuntos fora da Escandinávia, é notoriamente cheia de problemas e erros, mas não podemos ignorá-las como fontes" (BOLTON, Timothy. Cnut and the Imperium of late Anglo-Saxon England *In*: Id. *The Empire of Cnut the Great*: Conquest and the Consolidation of Power in Northern Europe in the Early Eleventh Century. Leiden: Brill, 2008, p. 143).

Nesse ínterim, a noção de cruzada alcançou um grau tão elevado na segunda metade do século XII que os *skrælings* (esquimós) e a colonização da Groenlândia foram descritos em várias fontes com tons de guerra contra os infiéis pela defesa do cristianismo. Na supracitada ilha foram cobrados impostos para a Cruzada e os habitantes desta região remota tinham conhecimento do conflito que ocorria no Oriente Próximo[59].

Como afirmou Janus Møller Jensen, "Não há razão para assumir que o encontro cultural com os pagãos na Groenlândia ou na América do Norte no mesmo período foi percebido de maneira diferente do resto da Escandinávia, onde as ideias cruzadísticas tinham uma profunda influência"[60].

Por fim, a Terra Santa não era a única opção dos homens do Norte que desejavam aderir a cruz: ainda era possível tornar-se um guerreiro de Cristo nas cruzadas bálticas dos séculos XII e XIII.

Este conflito foi marcado por etapas. Os rivais na primeira fase do conflito foram os *wends*, também conhecidos como *abodrites* ou *serebi*, povos eslavos que viviam nas cercanias ou dentro da própria Germânia. No século IX, os abodrites eram organizados em estruturas tribais e clânicas e, apesar da semelhança entre a sociedade *wend* e os germânicos, eles não compartilhavam a mesma língua, deidades ou costumes. Graças a essas características, este povo foi amplamente empregado por Carlos Magno para a conquista da Saxônia e, em seguida, para fazer frente aos desejos expansionistas dinamarqueses do período[61].

Durante os séculos X ao XII, os *wends* empreenderam migrações e razias na Dinamarca e no Sacro Império. Os topônimos das ilhas em Sealand e na Escânia atestam à chegada dos eslavos na região. Foi preciso enfrentá-los em época enquanto invasores e convertê-los ao cristianismo. Portanto, a convocação para a II *Cruzada* (1145-1149) no Oriente Próximo foi estendida aos eslavos ocidentais conforme a bula papal *Divina dispensatione* (1147) [62].

O conflito foi marcado pelo uso irrestrito da violência, como demonstra o *Geisli* (*Raio de sol*, c. 1152) do poeta islandês Einarr Skúlason (c. 1090-1160):

> Eu soube que os Wends mutilaram o *galho* [língua] da *casa do som* [boca] no banco do rio, e eles cortaram-nas dolorosamente. Poesia foi feita: e o homem perdeu a sua fé há muito, pois horrivelmente cortaram o *remo da poesia* [língua] da boca do mais honrado distribuidor de riqueza.[63]

59 JENSEN, Janus Møller. Greenland and the Crusades *In*: Id. *Denmark and the Crusades, 1400-1650*. London: Brill, 2007, p. 165.
60 *Id*.
61 VLASTO, A. P. *Entry of Slavs Christendom*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970, p. 142-143.
62 HYBEL, Nils & POULSEN, Björn. Human Resources *In*:Id. *The Danish resources, c.1000-1550*. London: Brill, 2007, p. 136-137;
63 EINARR SKÚLASON. *Geisli*, est. 40

> Então, o *corredor do ski das ondas* [o homem aleijado] foi ao santuário de Ólafr, ornamentado com a *morada do dragão* [ouro] (palavras vieram até mim); e o *santo príncipe*, aquele que *despertou a alegria do corvo*, deu ao homem a saúde do discurso; Eu sou a verdadeira prova disto[64].

Nos indícios escáldicos e no ofício divino do século XI, Ólafr foi apresentado como um mártir de Cristo, ou seja, que morreu em defesa da fé. Ao que tudo indica, o seu papel como cavaleiro de Deus foi ampliado ao contexto dos pagãos eslavos, uma vez que a cristianização da Noruega estava completa.

Como conseqüência da agressão, o homem afastou-se da fé. Nesta etapa, às margens dos demais cristãos – processo liminar para prova e intensificação da fé –, ele provavelmente se arrependeu e procurou a intervenção de santo Óláfr. Como recompensa, ele foi reintegrado ao corpo de Cristo: este santo ainda realizou um número significativo de milagres nos conflitos religiosos do Báltico e até mesmo no Oriente neste depoimento do século XII[65].

O poema de Einarr, como é perceptível no excerto anterior, elencou uma série de intervenções miraculosas olafianas. Para além da dimensão plenamente pia, o versejador resgatou a imagem guerreira do monarca ao aclamá-lo como *ríðari stríðum*, i.e., "cavaleiro de Deus". Este epíteto foi repetido em dez ocasiões no poema, e o autor foi hábil suficiente para repeti-lo de três em três estrofes[66]. Sua primeira menção ocorre da seguinte maneira: "Que o cavaleiro de Deus possa aliviar as aflições dos homens: o bravo Ólafr obtém tudo que deseja do rei do Sol"[67].

Pelo depoimento é possível sentir os efeitos das três primeiras Cruzadas (1095, 1107-1110 e 1147-1149) nas palavras do versejador islandês. Morto em defesa da fé com a espada nas mãos, o rei norueguês foi transfigurado num *miles Christi*[68]. Seu respaldo era tamanho que todos seus pedidos eram concedidos pelo Pai.

---

64 Veitk, at Vinðr fyr skauti (verðr bragr af því) skerði gjalfrs Niðbranda grundar (greiddr) sárliga meiddu, ok endr frá trú týndir tírar sterks ór kverkum auðskýfanda óðar ôr grimmliga skôru.
Sótti skrín et skreytta skíðrennandi síðan (orð finnask mér) unnar Óláfs dreka bóli; ok þeim, es vel vakði (veitk sǫnn) hugins teiti, máls fekk hilmir heilsu heilagr (á því deili)(EINARR SKÚLASON. *Geisli*, est. 40-41).

65 BIRRO, R. M. Óláfr: a biografia sagrada do rex perpetuus Norvegiæ *In*: Id. *Rex Perpetuus Norvegiæ*: a sacralidade régia na monarquia norueguesa e a santificação de Óláfr Haraldsson (c.995-1030) à luz da literatura nórdica latina e vernacular. Dissertação. Niterói: PPGH/UFF, 2013, p. 106-160.

66 EINARR SKÚLASON. *Geisli*, est. 18, 21, 24, 27, 30, 33, 36, 39, 42, 45.

67 EINARR SKÚLASON. *Geisli*, est. 18.

68 A noção cruzadística norueguesa alcançou um grau tão elevado na segunda metade do século XII que os *skrælings* (esquimós) e a colonização da Groenlândia foram descritos em várias fontes com tons de guerra contra os infiéis pela defesa do cristianismo. Sigurðr, *o cruzado* (1090-1130) foi inclusive o primeiro rei a lutar na terra santa (c.1107). Na supracitada ilha foram cobrados impostos para a Cruzada e os habitantes desta região remota tinham conhecimento do conflito que ocorria no Oriente Próximo. Como afirmou Janus Møller Jensen, "Não há razão para assumir que o encontro cultural com os pagãos

Ao prosseguir com o poema, Einarr descreveu um milagre que ocorreu durante o reinado do sucessor de Ólafr, Magnús. O santo rei apareceu ao seu filho em sonho para que ele completasse a tarefa que empreendeu em vida: a luta contra o paganismo. Ciente de sua tarefa, "o sisudo rei [Magnús] lutou contra o povo pagão de Hlyrskógsheiðr; o lobo teve abundância de boa comida"[69].

A batalha em questão ocorreu na atual Lyrskovshede (Sul da Jutlândia, Dinamarca) contra os *wends* em 28 de Setembro de 1043, pouco depois da união das duas coroas após um acordo entre os reis Magnús Haraldsson e Harthacnut da Dinamarca: o primeiro que morresse unificaria as duas coroas[70].

Os santos príncipes escandinavos, embora fossem capazes de realizar milagres fora de seus reinos, se "especializavam" no atendimento aos fiéis locais e, na medida do possível, atendiam somente a eles, protegendo o povo e seus reis[71]. A presença do santo em outro território, por sua vez, pode ser interpretada como uma extensão da região que poderia proteger e, por conseqüência, do amparo que o monarca norueguês receberia[72].

A narrativa do *Geisli* prossegue com outro milagre por intermédio de Ólafr, mas desta vez em terras distantes. Conforme Einarr, a espada do rei, que se chamava Hneitir, foi tomada após a *Batalha de Stiklastaðir* por um sueco e levada posteriormente para o "exército dos gregos" (*Girkja liði*)[73].

Durante três noites seguidas a espada se afastou de seu portador sem causa aparente. O imperador João Komnenos II (1087-1143), aclamado como "supremo rei" (*yfirskjǫldungr*, *kenning* do imperador), soube da história e ergueu uma igreja dedicada ao santo norueguês.

---

na Groenlândia ou na América do Norte no mesmo período foi percebido de maneira diferente do resto da Escandinávia, onde as ideias cruzadísticas tinham uma profunda influência" (JENSEN, Janus Møller. Greenland and the Crusades *In*: Id. *Denmark and the Crusades, 1400-1650*. London: Brill, 2007, p. 165).

69 EINARR SKÚLASON. *Geisli*, est. 28.

70 LARSEN, Karen. *A History of Norway*. Princeton: Princeton University Press, 1950, p. 110.

71 Conforme a *Hákonar saga Hakonársonar* (c.1260), o rei Alexandre II da Escócia (1198-1249), ao tentar ampliar seu território para as Hébridas, teve o seguinte sonho: "Três homens vieram até ele. Ele sonhou que um estava vestido com aparência real: este homem era muito assustador, de face rosada e estatura média. O segundo homem era alto para ele, esbelto e jovem; O mais belo dos homens, e estava vestido como nobre. O terceiro era a maior figura, e o mais assustador de todos. Ele era muito careca na fronte. Ele falou com o rei e perguntou seus motivos para ir às Hébridas. Ele respondeu que, de fato, ele desejava ir para conquistar as ilhas. O homem do sonho respondeu a ele que o rei não deveria ouvir mais ninguém [...] O rei contou seu sonho e, por mais desejoso que estivesse por voltar, não pode fazê-lo. E pouco tempo depois ele foi ferido e morto [...] Os homens das Hébridas dizem que aqueles homens que apareceram ao rei em sonho eram são Ólafr, rei da Noruega, são Magnús, *jarl* das Orkney e são Columba" (Hákonar saga Hakonársonar *In*: *FLATEYJARBÓK*. En samling af norske konge-sagaer med indskudte mindre fortællinger om begivenheder i og udenfor Norge samt annaler. Vol. 3. Edição por Guðbrandur Vigfússon e Carl Rikard Unger. P.T. Malling, 1868, p. 178).

72 BIRRO, *op. cit.*, p. 106-160, nota 66.

73 EINARR SKÚLASON. *Geisli*, est. 45.

Todavia, as fontes bizantinas indicam que a *Panhagia Varangiotissa* também foi consagrada à bem-aventurada Virgem Maria[74].

Outro motivo para erguer o templo em devoção a Ólafr foi a vitória na *Batalha de Beroia* (atual Stara Zagora, na região central da Bulgária) em 1122. O conflito colocou em rota de colisão o exército de Bizâncio e os pechenegues, que até então viviam de maneira autônoma.

De acordo com o historiador grego Niketas Chroniates (Νικήτας Χωνιάτης, c.1155-1215):

> João engajou os pechenegues em combate durante o amanhecer, e ali aconteceu uma das mais assustadoras e terríveis batalhas já lutadas. Os pechenegues embateram nossas tropas bravamente, fazendo a resistência difícil com suas cargas de cavalaria, descargas de flechas e gritos de guerra. Uma vez que os romanos entraram na batalha, eles foram induzidos a lutar até a morte ou a vitória.
>
> O imperador, escoltado por sua companhia de guardas [varangianos], providenciou toda assistência para suas tropas sitiadas. No grosso da batalha contra os pechenegues [...] frustrado o assalto romano [...] João [...] desbaratou os batalhões pechenegues assim como Moisés contornou as tropas de Amaleque [...] tomando consigo a sua guarda [...] João a enviou como um muro inquebrável ao encontro dos pechenegues [...] O inimigo foi ingloriosamente posto em fuga[75].

A fonte bizantina destacou a participação da guarda imperial, formada pela guarda varangiana, no conflito. Sem a intervenção das forças escandinavas, a vitória seria frustrada. Inicialmente o exército pessoal era usado somente como apoio das forças principais de assalto, mas foram empregadas como elemento principal no momento mais salutar do conflito para desbaratar o acampamento pecheneg.

O depoimento do *Geisli* ofereceu fartos detalhes da *Batalha de Peizínavǫllum*, nome dado talvez em alusão ao povo que enfrentava os cristãos do Oriente. Conforme o poema, os gregos evadiram, pois nos "campos de Pezinavoll [...] os gregos fugiram, onde pessoas caíam aos milhares ante a espada"[76]. A primeira coluna bizantina foi desbaratada pelo adversário, e apenas os varangianos queriam se manter firmes[77].

---

74 BLÖNDAL, Sigfús. Varangians during the period 1081-1204 *In*: Id. *The Varangians of Byzantium*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978, p. 148-153

75 NIKETAS CHRONIATES. Nicetae Choniatae Historia, 14.62 – 16.10. Tradução disponível em: IVANOV, Sergey A. & LUBOTSKY, Alexandr. An Alanic Marginal Note and The Exact Date of John II's Battle with the Pechenegs, *Byzantinische Zeitschrift*, Volume 103 (2), 2010, p. 599.

76 EINARR SKÚLASON. *Geisli*, est. 52.

77 EINARR SKÚLASON. *Geisli*, est. 53.

Einarr descreveu ainda que "As *casas de Reifnir* [escudos] avermelhavam-se nas rachaduras com as *ondas de ferimentos*: havia ali sessenta homens contra um na *batalha das setas*"[78]. A exposição se adequa ao relato de Niketas quanto à descarga de flechas ("fazendo a resistência difícil com suas [...] descargas de flechas"), além da disposição regimental das tropas por origem e do uso de exércitos contratados regulares pelo império oriental[79].

A quantidade de varegues descrita no indício está bem abaixo da quantidade usual de homens, que variava entre 3.000 e 6.000 soldados. De acordo com o islandês,

> Homens fortes clamaram alto para o brilhante Ólafr, com confiança *no barulho do aço*: a *contenda do destruidor do medo* cresceu. Metade dos quinhentos homens do Norte, aqueles que se preocuparam em alimentar *os falcões do som da espada* foram para casa com vantajosas honras[80].

Mesmo longe de seu território, Ólafr guardava seus devotos noruegueses. A narrativa desnudou o contexto liminar do passado no âmbito das *Cruzadas*: afastados da Noruega, estrangeiros numa espécie de peregrinação contra infieis, estes guerreiros foram à liça apesar da quantidade inferior de homens. No momento derradeiro, clamaram pelo padroeiro de seu reino natal e foram prontamente atendidos. Além da glória da vitória obtida, eles foram reintegrados ao mundo, pois estiveram nos liames desta vida e da outra.

Ao solicitar a ajuda do santo, os soldados foram revigorados, uma vez que estavam cansados e assustados com o frenesi do adversário. A intervenção foi providencial ao sucesso da incursão. Apesar das mortes, a vitória só pôde ser alcançada por intermédio santoral, dada à disparidade grotesca entre as forças beligerantes. O óbito da metade dos corajosos foi remediado no verso seguinte, "onde os lobos encontraram *o cadáver rasgado pela arma*: o nobre rei salvou homens"[81].

---

78 EINARR SKÚLASON. *Geisli*, est. 54.

79 Os imperadores Comnenos fizeram da tropa varangiana sua principal força de ataque e defesa. A utilização de exércitos contratados foi uma política usual no Oriente, que empregava tropas turcas, varegues, macedônias, francas, inglesas, nórdicas, entre outras. É preciso ressaltar que eles não eram mercenários comuns, mas soldados de outras origens contratados e treinados para servir o Império do Oriente. A disposição de tropas conformes suas origens era uma medida para controlar os conflitos entre soldados de origens diversas e estabelecer unidades de batalha bem definidas (BIRKENMEIER, John W. Supporting the Komnenian army *In*: Id. *The development of the Komnenian Army*: 1081-1180. London: Brill, 2002, p. 159-163).

80 Os historiadores militares tem se debruçado sobre o relato e questionado a veracidade dos números prestados. A meu ver, o poeta foi claro ao descrever que nem todos tomaram parte do combate: somente os corajosos, ou seja, os quinhentos, pelejaram contra o inimigo (BIRKENMEIER, John W. Supporting the Komnenian army *In*: Id. *The development of the Komnenian Army*: 1081-1180. London: Brill, 2002, p. 159-163; D'AMATO, Raffaelle. Organization *In*: Id. *The Varangian Guard, 988-1453*. Westminster: Osprey, 2010, p. 14-15; IVANOV, Sergey A. & LUBOTSKY, Alexandr. An Alanic Marginal Note and The Exact Date of John II's Battle with the Pechenegs, *Byzantinische Zeitschrift*, Volume 103 (2), 2010, p. 595-612).

81 EINARR SKÚLASON. *Geisli*, est. 56.

Outrossim, é preciso retomar a tradição do santo quanto às questões levantadas. O *Leofric Collectar* (c.1050-1060), também doado pelo bispo Leofric e provavelmente composto em Winchester, é o mais antigo ofício divino em homenagem a São Ólafr. Como o nome indica, o *Collectar* reúne uma série de preces usadas para os ofícios e, como era o costume nos textos antigos, oferta orações para todas as horas.

Assim, conforme a *Primeira Véspera* do *Leofric Collectar*, "Abençoado é o homem [...] que está cercado com o muro da Salvação, armado com o escudo e a espada da fé, por conquistar o povo e todos os inimigos"[82].

Cerca de um século depois, Einarr rememorou a questão ao descrever Ólafr, mas de outra forma: "O bravo que *avermelha a boca de Huginn* realizou muitos feitos em batalha. É verdade que o rei fez expiação a Deus somente por seus erros"[83]. Em parte, o poeta tentava justificar as atitudes terrenas do rei: à primeira vista, a vida de Ólafr não parecia cristã. Todavia, ele vivia de forma santa, condição conhecida somente por Deus, numa comunhão mística na conformidade espiritual de Cristo[84].

Além disso, homens da Igreja como Einarr viam nestas ações os planos de Deus num momento de tormenta espiritual. A iminência do Apocalipse e a necessidade de confrontar os pagãos exigiam medidas excepcionais que estavam em conformidade com os planos divinos[85]. Assim, Ólafr era obediente a Deus e cumpria a vontade do Criador ao empreender o embate com os infiéis e a conversão forçada.

A *Leofric Collectar* aludiu ainda à negação das riquezas pelo santo rei. De acordo com o texto, "abençoado é o homem [...] que não deixa o caminho correto pela glória do ouro ou entrega sua esperança aos tesouros da riqueza"[86]. O versejador da centúria seguinte retomou a medida, pois mencionou Ólafr como um doador de ouro (*stridandi oatrs hins dockua lyngs hrockuiseids*)[87]. Portanto, o que ele recebia era distribuído entre os seus.

---

82 *Leofric Collectar*, HBS v45. Disponível em http://hlub.dyndns.org Acesso em 18 jan 12.

83 EINARR SKÚLASON. *Geisli*, est. 13.

84 CHASE, Martin. Introduction *In*: Id. *Einarr Skúlason's Geisli*: a critical edition. Toronto: Toronto University Press, 2005, p. 29.

85 O início da *Passio et Miracula beati Olaui* (c.1170), ao mencionar o paganismo inicial entre os noruegueses, afirma que "vivendo próximo ao Norte, no mesmo Norte de onde vem todo mal sobre a face da terra, que os possuiu completamente mais internamente e fortemente no gelo da descrença". No entanto, o redator pouco depois retomou as palavras de Isaías para justificar o papel santoral de Óláfr: "Hei de subir até o céu, acima das estrelas de Deus colocarei o meu trono, estabelecer-me-ei na montanha da Assembléia, nos confins do Norte" (CCCC Ms. 209, fol. 57r-57v; Is 14,13). Deste modo, o padroeiro da Noruega era fundamental no papel da Cristandade nos últimos tempos ao combater o mal "pela raiz".

86 *Leofric Collectar*, HBS v45. Disponível em http://hlub.dyndns.org Acesso em 18 jan 12.

87 EINARR SKÚLASON. *Geisli*, est. 16. O *kenning* em questão apresenta inúmeros significados e, entre eles, "dispensador de ouro" é o mais evidente.

A presença da espada no Oriente, por sua vez, alude a uma relação entre o doador e o recebedor, numa clássica reciprocidade do tipo significado/significante. A espada era um presente "útil" como ferramenta, diferente dos anéis, por exemplo. Seu significado simbólico porta um grau de ambivalência: ela conclama a paz e justiça, mas também pode evocar conflitos e a morte[88].

Todos os significados supracitados estão relacionados à *Cruzada* e, concomitantemente, aos costumes nórdicos. Vale relembrar que a tradição germano-escandinava aponta a espada como símbolo na legitimidade de um empreendimento[89]. Este recurso foi usado pouco tempo depois por Sverre para reclamar o trono norueguês[90].

Sendo assim, presença da espada no Oriente e a defesa da guarda varangiana legitimam o conflito e fazem jus às intenções de Ólafr, ou seja, da *Cruzada* empreendida por João II contra os infiéis. A vinculação dos dois movimentos cruzadísticos foi fortalecida com as bênçãos do padroeiro da Noruega, que protegia explicitamente aqueles que cingiam a cruz em defesa da fé cristã, feito que o santo também empreendeu em vida.

***

A riqueza dos depoimentos, infelizmente expostos de maneira sucinta neste artigo, demonstra uma intensa e extemporânea participação escandinava em peregrinações de longa distância e nas *Cruzadas*, que perpassou o Continente e atingiu a Ásia Menor e a Terra Santa.

Inicialmente os cristãos das áreas setentrionais eram vistos com ressalvas pelos seus irmãos da fé das regiões meridionais, quer pela interpretação bíblica rigorosa, pela hibridização religiosa e rusticidade dos dogmas seguidos ou ainda por eventuais disputas e rivalidades entre reinos.

Desse modo, a unidade teórica da *Cristandade* apregoada pela Igreja era matizada pela prática, vide a hierarquização entre os "verdadeiros cristãos" continentais e seus "primos pobres" nortenhos. Em suma, na mente dos primeiros, os segundos estavam mais próximos dos pagãos e infiéis.

---

88 POOLE, Russell. Claiming Kin Scaldic-Style *In*: HARBUS, Antonina & POOLE, Russell (eds.). *Verbal Encounters*: Anglo-Saxon and Old Norse Studies for Roberta Frank. Toronto: Toronto University Press, 2005, p. 278-280.

89 ANTONSSON, Háki. The popular context *In*: Id. *St. Magnús of Orkney*: a Scandinavian martyr-cult in context. London: Brill, 2007, p. 212-220; BIRRO, R. M. Os Sonhos no Norðvegr: do período pagão aos santos cristãos (sécs. X-XII) *In*: COSTA, Ricardo (org.). *Os sonhos na História*. San Vicente del Raspeig: IVITRA/Universitat d'Alicant, 2013, p. 35-52 (no prelo).

90 *Sverris saga*, 5; BIRRO, *op. cit.*, p. 35-52, nota 90.

Entrementes, os cristãos da Escandinávia em peregrinação ou no âmbito das *Cruzadas*, independente do grau de instrução religiosa, eram submetidos constantemente ao processo liminar, quer pela própria essência dos fenômenos que participavam, quer pelo contato com os cristãos ocidentais, que "exigiam" provas ou testes para averiguar seu comprometimento espiritual.

Ao retomar Winroth, é possível sim presumir que alguns indivíduos foram convertidos pela conveniência política, embora seja um argumento hipotético baseado em evidências de difícil comprovação. Por outro lado, a quantidade de depoimentos e o envolvimento massivo no movimento peregrinacional e cruzadístico sugerem uma "devoção genuína" por parte da Cristandade nórdica, uma vez que os prejuízos políticos e financeiros eram consideráveis.

Neste ínterim, o envolvimento de santos locais em conflitos entre arquidioceses, dioceses e monarquias era igualmente comum no Continente e demonstra certo amadurecimento intelectual do clero e da nobreza dos reinos escandinavos. Seria difícil acreditar que um contexto social sem certo grau de compreensão dos dogmas cristãos pudesse usufruir desses mecanismos com sucesso.

Ademais, a ênfase no abandono das riquezas, presente não só na *Leofric Collectar*, mas também em sermões do final do século XI e início do século XII[91], provavelmente ampliou a capacidade de abstração religiosa e absorção dos dogmas cristãos na Escandinávia ao menos em certas parcelas da sociedade.

É provável que os princípios básicos destas leituras rebuscadas tenham singrado a sociedade escandinava de maneira geral. Os milagres da espada de Óláfr na Terra Santa e da intervenção na batalha da guarda varangiana contra os pechenegues demonstram ao menos um esforço de integração e de valorização do principal santo escandinavo à Cristandade. Em termos identitários, os noruegueses já se consideravam como parte integrante da comunidade dos cristãos em oposição aos pagãos e infiéis.

Este argumento foi reforçado ainda pelo ambíguo papel religioso da Noruega de Óláfr para o conjunto cristão: ele era o santo do reino onde Deus assentaria seu trono e de onde o mal fluía das entranhas do inferno para o mundo. O território norueguês, assim, era o principal palco de combate espiritual na terra, que merecia total atenção e respeito pelos seguidores de Cristo.

A meu ver, tal leitura poderia ser uma tentativa de matizar o desprestígio da Igreja e dos fieis do Norte junto aos irmãos continentais. A fronteira com a origem do mal incluiria e

91 *Gammal Norsk Homiliebok*, p. 94.

aumentaria o valor dos noruegueses junto à Cristandade. Outrossim, era uma tentativa de alterar as noções de centro e periferia, pois visava à aproximação do reino norueguês dos cristãos "tradicionais" do Sul, compelindo a desconfiança para os povos ainda mais ao Norte ou ao Sudeste, como os *finns*, *skrælings* e *wends*.

Como conseqüência, os processos de liminaridade passaram cada vez mais a integrar experiências introspectivas, como nos casos das releituras da vida, paixão e milagres de santo Óláfr ou na narrativa sobre são Rögnvald. Esta diferença é um marco das prioridades religiosas no âmbito das *Cruzadas* e na ênfase religiosa da Escandinávia naquele tempo.

# A confiscação da Coroa de Maiorca em 1343: historiografia e direito na *Crônica* de Pedro IV de Aragão

# The Confiscation of the Crown of Majorca in 1343: Historiography and Law in the *Chronicle* of Peter IV of Aragon

**Luciano José Vianna**[*]
Doutor em História Medieval
Universitat Autònoma de Barcelona

***Resumo***

Neste artigo, nossa intenção é aproximar-nos ao pensamento de Pedro IV de Aragão, também conhecido como Pedro o *Cerimonioso*, por meio da análise de sua *Crônica*, mais especificamente sobre a confiscação da Coroa de Maiorca realizada por este rei em 1343. Para isso, utilizaremos a narrativa sobre a confiscação da coroa maiorquina, que, segundo alguns autores, foi iniciada entre os anos de 1345 e 1347, ou seja, logo após a confiscação em 1343. Ao analisar esta narrativa percebemos uma interação entre historiografia e direito, a qual serve como exemplo de interação entre estes dois âmbitos no medievo. Nossa intenção é analisar os preparativos jurídicos da confiscação da Coroa de Maiorca a partir da perspectiva de Pedro o *Cerimonioso* para compreender suas conexões entre historiografia e direito durante o processo de confiscação.

**Palavras-chave:** *Crônica* de Pedro IV de Aragão; Historiografia; Direito.

***Abstract***

In this article, our intention is to address to the mentality of Peter IV of Aragon, know as Peter the Ceremonious as well, through the analyze of his *Chronicle*, more specifically about the confiscation of the Crown of Majorca made by this king in 1343. To do this, we will use the narrative of the confiscation of the Crown of Majorca, which, according to some authors, was started between 1345 and 1347, that is, after and very close to the confiscation in 1343. When we read this narrative, we perceived an interaction between Historiography and Law, which serve as exemple of interaction between these two environments in the middle ages. Our intention is to analyse the juridical preparatives to the confiscation of the Crown of Majorca from the perspective of Peter IV of Aragon, in order to understand your connections between historiography and law during the process of confiscation.

**Keywords:** *Chronicle* of Peter IV of Aragon; Historiography; Law.

● **Enviado em: 22/11/2014**
● **Aprovado em: 26/06/2015**

[*] Doutor em História Medieval (Programa *Culturas en contacto en el Mediterráneo*) pela Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD) da CAPES.

*Introdução*

> A belated recognition of the importance of power, of personal political decisions by individuals, of the chances of battle, have forced historians back to the narrative mode, whether they like it or not.[1]

A narrativa, abandonada pelos *Annales*, pelo Estruturalismo, pela História Quantitativa e pelo Materialismo Histórico, recuperou sua força e influência nos últimos 40 anos. Vista como uma forma de escrita utilizada para a abordagem de temáticas superficiais, sua recuperação ocorreu graças às tendências pós-modernistas e ao *linguistic turn*, fato que proporcionou o aperfeiçoamento das técnicas do relato e da narração histórica, onde há a recopilação dos dados do material a ser trabalhado (fase heurística), a organização e o tratamento destes dados (fase analítica) e a interpretação histórica do material trabalhado. Nas palavras de Jaume Aurell:

> La narrativa se entiende como la organización de cierto material según una secuencia ordenada cronológicamente y como la disposición del contenido dentro de un relato –*story*– único y coerente, si bien cabe la posibilidad de encontrar vertientes secundarias dentro de la trama. La historia narrativa difiere de la historia estructural fundamentalmente en dos aspectos: su ordenación es descriptiva antes que analítica y concede prioridad al hombre sobre sus circunstancias. Por lo tanto, se ocupa de lo particular y lo específico más que de lo colectivo y lo estadístico (...). Las obras de los nuevos narrativistas reflejan en toda su intensidad la riqueza de matices de la existencia humana, que nunca queda limitada a un aspecto concreto, sea este económico, político o social. Por este motivo, el nervio central de la narración suele ser el temporal. A partir de él se consigue reflejar a la persona humana de un modo más comprehensivo, lo que hace aumentar considerablemente la coherencia del relato.[2]

Segundo Gabrielle M. Spiegel é necessário compreender o pensamento do patrocinador de um texto para entender os motivos de composição do mesmo.[3] Ademais, é necessário salientar que o processo de construção da narrativa como forma de apresentação do trabalho histórico deve perpassar pela análise conjuntural dos aspectos analisados, já que o relato histórico apresenta uma correspondência entre a estrutura narrativa da vida humana e a

1 STONE, Lawrence. "The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History" In *Past & Present*. 1999, 85, p. 3-24.

2 AURELL, Jaume. "Los efectos del giro lingüístico en la historiografía reciente" In *RILCE. Revista de filología hispânica*. 2004, Vol. 20, nº 1, p. 1-16.

3 SPIEGEL, Gabrielle M. *Romancing the Past: the rise of vernacular prose historiography in thirteenth-century France*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1995, p. 4.

estrutura narrativa da história.[4] Segundo José Enrique Ruiz-Domènec, a investigação do passado é uma criação na qual, ao classificar, organizar e ler os documentos, exige-se um preenchimento dos espaços que tais documentos não apresentam; além disso, a construção deste preenchimento deve ser realizada através da narração com um começo e fim lógicos.[5]

Esta narração encontra-se em uma crônica medieval, um dos principais objetos simbólicos pertencentes ao âmbito político no medievo. Em termos historiográficos, o estudo das crônicas medievais apresenta uma mudança considerável de abordagem metodológica, desde um descrédito do seu conteúdo em relação à crítica histórica principalmente durante o século XIX,[6] até novas abordagens a partir das recentes tendências historiográficas representadas pelo *New Medievalism*, pela *New Philology* e pelo *New Historicism*, as quais enfatizam no estudo dos objetos uma abordagem interdisciplinar, uma ênfase no contexto de composição, uma atenção às práticas de escrita e leitura e um melhor entendimento dos gêneros históricos compostos durante o medievo.[7]

A *Crônica* de Pedro o *Cerimonioso* (1336-1387) apresenta uma forma narrativa, mas o conteúdo da mesma refere-se às suas memórias, as quais, embora particulares, foram formuladas com base na sociedade e na cultura do seu tempo. As investigações de Patrick Geary destacaram no medievo a existência do âmbito da memória social, na qual a sociedade renova e reforma a composição do passado para integrá-lo no presente.[8] Além disso, de acordo com as observações de Jan Assmann no que diz respeito à formação da memória cultural, a mesma se mantem através das gerações e das práticas sociais. A memória cultural tem como base os acontecimentos decisivos do passado que são mantidos por formações culturais, como textos e monumentos, e comunicações institucionais, como práticas e hábitos, e ao redor destas formações e destas comunicações há três pontos que convergem e se relacionam, ou seja, a memória, a cultura e a sociedade.[9] Dessa forma, a memória estava inserida no âmbito da sociedade e da cultura no medievo e uma de suas manifestações era a sua presença escrita. Considerando que a *Crônica* foi um documento composto com a

4 AURELL, Jaume. *La escritura de la memoria.* De los positivismos a los postmodernismos. València: Publicacions de la Universitat de València, 2005, p. 136-137.

5 RUIZ-DOMÈNEC, José Enrique. *El reto del historiador*. Barcelona: Península, 2006, p. 52-55.

6 RUBIÉS, Joan Pau i SALRACH, Josep M. Entorn de la mentalitat i la ideologia del bloc de poder feudal a través de la historiografía medieval fins a Les Quatre Grans Cròniques In PORTELA I COMAS, Jaume (org.). *La formació i expansió del feudalisme català*. Actes del col·loqui organitzat pel Col·legi Universitari de Girona (8-11 de Gener de 1985). Revista del Col·legi Universitari de Girona. Universitat Autònoma de Barcelona, 1985-1986, p. 467-506.

7 AURELL, Jaume. Introduction In AURELL, Jaume. *Authoring the Past. History, Autobiography, and Politics in Medieval Catalonia*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2012, p. 1-18.

8 GEARY, Patrick. Memória In LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude (eds.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Vol. II. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002, p. 167-181.

9 ASSMANN, Jan. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique* 65 (1995), pp. 125-133.

constante intervenção de Pedro IV de Aragão,[10] podemos afirmar que a composição deste objeto foi um ato de conservação da memória do seu reinado.

Além disso, não podemos esquecer que Pedro o *Cerimonioso* mantinha, nas palavras de Stefano Maria Cingolani, um "culto" pela história, no qual a história estava vinculada à consciência da importância de sua linhagem e foi exibida e representada durante seu reinado através da escrita e da arte. Assim, ao compor sua *Crônica*, Pedro IV de Aragão apresentou não somente uma consciência da importância dos feitos dos seus antepassados, mas também registrou os feitos do seu reinado em suas memórias.[11] Trata-se, portanto, não somente da continuação da memória dinástica da casa dos condes de Barcelona e reis de Aragão, mas também da superação realizada pelo *Cerimonioso* em relação aos feitos dos seus antepassados. Ao compor sua *Crônica*, o rei Pedro IV foi um organizador, um conservador e um imitador das tradições de sua dinastia.[12] A memória construída pelo *Cerimonioso*, que é uma memória pessoal devido à sua intensa intervenção na composição da *Crônica*, reúne reflexões sobre o passado de sua linhagem e sobre o seu presente, e como o mesmo poderia superar os feitos de seus antepassados.

Portanto, observar os detalhes da narrativa das memórias de Pedro o *Cerimonioso* nos autoriza a fazer uma aproximação ao pensamento do rei. Assim, analisaremos a *Crônica* procurando compreender as reflexões deste rei sobre a historiografia e o direito na narrativa da confiscação da Coroa de Maiorca apresentada no terceiro capítulo de sua *Crônica*. A análise servirá para esclarecer, a partir do ponto de vista do *Cerimonioso*, não somente o motivo do fim da coroa maiorquina em 1343, uma criação original de seu tataravô Jaime I de Aragão em 1276, mas também para observar as atitudes de Pedro IV de Aragão sobre a confiscação da coroa maiorquina e também os valores sociais vigentes naquele período relacionados à relação entre senhores e vassalos.

---

10 Existem diversos documentos que comprovam esta intervenção. Por exemplo, em 8 de agosto de 1375 o rei Pedro IV de Aragão enviou uma carta a Bernardo Dezcoll referindo-se ao processo de composição de sua *Crônica*. *Documents per a la història de la cultura catalana medieval*. Vol. I. Antoni Rubió i Lluch (ed.). Estudi sobre A. Rubió i Lluch per Albert Balcells. Edició facsímil. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2000, p. 263 (documento CCLXXXIII). Em um contexto geral, Pedro IV de Aragão é considerado como um importante utilizador da escrita em seu reinado, principalmente nos aspectos administrativos e literários. Sobre o assunto ver GIMENO BLAY, Francisco M. *Escribir, Reinar*: La experiencia gráfico-textual de Pedro IV el Ceremonioso. Madrid: Abada Editores, 2006.

11 CINGOLANI, Stefano Maria. "Pere III el Cerimoniós" In *Història de la Literatura Catalana*. Literatura medieval (I). Dels orígens al segle XIV. Barcelona: Enciclopèdia Catalana / Editorial Barcino / Ajuntament de Barcelona, 2013, p. 188-217.

12 CINGOLANI, Stefano Maria. *La memòria dels reis.* Les Quatre Grans Cròniques. Barcelona: Editorial Base, 2008, p. 236, 255.

> E aqui acabam todos os feitos do primeiro capítulo e começam os assuntos do segundo capítulo, no qual são tratados muitos assuntos que ocorreram depois que fomos investidos com a dignidade real, até o terceiro capítulo, no qual é tratado sobre qual maneira foi procedido e feito por nós a execução contra o rei de Maiorca.[13]
>
> E aqui acabam todos os feitos do segundo capítulo e começa o terceiro capítulo, no qual são tratados os assuntos do rei de Maiorca, ou seja, como foi procedido e feito por nós a execução contra ele de acordo com o que segue.[14]
>
> Neste terceiro capítulo é declarado em qual maneira o rei de Maiorca, que era vassalo e nosso homem lígio, tratou e se esforçou em negar a senhoria alodial e a fidelidade que devia a nós pelo Reino de Maiorca e condados e terras que tinha por nós como nosso feudo. Razão pela qual nós procedemos contra ele, confiscamos o dito Reino, condados e terras e incorporamos os mesmos à nossa Coroa real de Aragão.[15]

O terceiro capítulo da *Crônica* de Pedro o *Cerimonioso* comenta específicamente sobre a condenação do rei de Maiorca, Jaime III, no processo de confiscação da coroa maiorquina em 1343. Curiosamente, ao final do primeiro e segundo capítulos da *Crônica* o rei comenta sobre este acontecimento, como podemos ver nos fragmentos destacados acima, o que sugere que esta obra foi composta pouco depois deste acontecimento, fato confirmado por alguns autores como Antoni Rubió i Lluch e Stefano Maria Cingolani.[16] Ademais, na opinião de Gimeno Blay há um paralelismo entre este capítulo e as características dos livros administrativos compostos na mesma época, já que o mesmo assemelha-se mais a um livro administrativo que literário.[17]

Os três fragmentos destacados acima comentam sobre a confiscação da Coroa de Maiorca e estão localizados, respectivamente, no primeiro, segundo e terceiro capítulos da obra do *Cerimonioso*. Parece-nos uma insistência considerável que estas informações se encontrem antes mesmo do início do capítulo onde o acontecimento é explicado, o qual nos apresenta detalhadamente o pensamento historiográfico e jurídico de Pedro IV de Aragão com respeito à relação entre senhores e vassalos. O processo contra Jaime III de Maiorca, segundo alguns autores, é um modelo de maquiavelismo *avant la lettre* e demonstra a vontade

13 "Crònica de Pere el Cerimoniós" In *Les Quatre Grans Cròniques*. Revisió del text, pròlegs e notes per Ferran Soldevila. Barcelona: Editorial Selecta, 1971, p. 1023. A tradução é nossa.
14 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1036-1037. A tradução é nossa.
15 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1037. A tradução é nossa.
16 RUBIÓ I LLUCH, Antoni. "Estudi sobre l'elaboració de la Crònica de Pere el Cerimoniós" In *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1909-1910, Vol. 3, p. 519-570. CINGOLANI, Stefano Maria. *La memòria dels reis*..., op. cit., p. 239.
17 GIMENO BLAY, Francisco M. *Escribir, Reinar*..., op. cit., p. 149.

implacável do rei de Aragão em condenar e confiscar os domínios de seu vassalo por meio de uma forma jurídica.[18] Além disso, contextualizando o acontecimento, em sua época o estilo político da Coroa de Aragão era visto como autoritário.[19]

De acordo com Ramon d'Abadal, a reincorporação da Coroa de Maiorca e dos condados de Rossilhão e de Cerdanha foram o êxito mais espetacular do *Cerimonioso*. Tais feitos estavam integrados à ideia de restauração do antigo patrimônio da casa real dos condes de Barcelona e reis de Aragão e, desta forma, Pedro o *Cerimonioso* desejava corrigir os defeitos causados pela repartição da casa real realizados pelas sucessivas divisões territoriais.[20] Ademais, ainda que os problemas financeiros da Coroa de Aragão ocorreram repetidamente durante o reinado do *Cerimonioso*, esta reincorporação foi patrocinada pelos cidadãos mais destacados da cidade de Barcelona, em um momento em que o rei de Aragão aproveitou-se da quebra de compromisso do seu vassalo.[21]

*A relação entre senhores e vassalos na memória historiográfica de Pedro IV de Aragão*

Maiorca, 1343: o primeiro grande feito de armas de Pedro o *Cerimonioso*, o primeiro destacado em suas memórias e, coincidentemente, o primeiro destacado nas memórias do seu tataravô, Jaime I de Aragão. Para registrar este processo de confiscação e estabelecer a sua versão dos fatos, o rei retornou ao passado; não a um passado distante, mas sim a um passado recente, ao passado da história do seu tataravô, seu antepassado e conquistador do reino muçulmano de *Mayūrqa* em 1229, aquele que conquistou a ilha que antes pertencia aos muçulmanos almôadas. Ao retornar a este passado para confirmar suas ações no presente, o rei de Aragão recuperou a memória do *Conquistador* em sua inspiração historiográfica e a vinculou ao seu contexto para justificar os seus argumentos. Dessa forma, Pedro IV de Aragão estabeleceu um vínculo com o passado no qual encontrou uma legitimidade dinástica que confirmava o direito dos condes de Barcelona e reis de Aragão sobre o território maiorquino:

18 TASIS I MARCA, Rafael. "El segle XIV – Pere, el Cerimoniós i els seus fills" In *Història de Catalunya – IV*. Barcelona: Cupsa Editorial Planenta S. A., 1979, p. 23.
19 RUIZ-DOMÈNEC, José Enrique. *España, una nueva historia*. Madrid: Editorial Gredos, 2008, p. 339.
20 D'ABADAL, Ramon. *Pere el Cerimoniós i els inicis de la decadència política de Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1987, p. 285.
21 FURIÓ, Antoni. "La Corona de Aragón en la crisis del siglo XIV" In BELENGUER, Ernest & GARÍN, Felipe V. *La Corona de Aragón. Siglos XII-XVIII*. Generalitat Valenciana / Ministerio de Cultura / Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior / Fundació Jaume II el Just, 2006, p. 79-98.

> É certo que o chamado rei Dom Jaime, nosso tataravô (...), conquistou a cidade e a ilha de Maiorca das mãos dos sarracenos e, da mesma forma, conquistou a cidade e o Reino de Valência das mãos dos sarracenos (...).[22]

Assim, a primeira demonstração da intenção de Pedro o *Cerimonioso* em preservar as terras da Coroa de Aragão que foram conquistadas pelos seus antepassados foi a confiscação de Maiorca. Diante da impossibilidade de promover uma expansão de suas terras e da necessidade de imitar e superar os feitos de seus antepassados, o rei Pedro tentou desfazer as divisões causadas pelos seus antepassados (concretamente por Jaime I), recuperando a Coroa de Maiorca e os condados de Rossilhão e Cerdanha.[23]

A relação entre os condes de Barcelona e o território do reino muçulmano de *Mayūrqa* iniciou-se durante o reinado de Raimundo Berengário III (1082-1131), o qual conquistou o reino em 1115, fato registrado pela *Gesta Comitatum Barcinonensium* e pela *Crónica de San Juan de la Peña*:

> Este conde tinha um grande navio, e uma grande companhia de barões, de ricos-homens, de Pisanos e de muitos outros, e sitiou a cidade de Maiorca, tomou-a e destruiu a terra.[24]

> Morto o chamado Raimundo Berenguer Cabeça de Estopa, os nobres barões da Catalunha elegeram como conde a Dom Raimundo Berenguer, seu filho, o qual foi um barão muito largo, piedoso e muito bem armado (...). Este conde sitiou a cidade de Maiorca com navios de Pisa e finalmente a tomou, e teve muitas batalhas com mouros e obteve vitória em todas elas.[25]

Ao invés de recordar estes primeiros contatos, os quais destacamos nos dois fragmentos acima, o *Cerimonioso* recordou a conquista *definitiva* da ilha realizada pelo seu tataravô. Desta forma, Pedro buscava a manutenção das posses da Coroa de Aragão que os seus antepassados conquistaram e por isso resgatou a memória do *Conquistador* no *Livro dos Feitos*. Como durante o medievo reproduzir uma obra era fazer o seu *auctor* estar presente em um determinado contexto,[26] e como o rei Pedro acreditava que o *Livro dos Feitos* fora escrito pelo rei Jaime I, assim, quando encomendou uma cópia do livro de seu tataravô ao mosteiro de

22 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1037. A tradução é nossa.
23 CINGOLANI, Stefano Maria. *La memòria dels reis*..., op. cit., p. 226-227.
24 *Gestes dels comtes de Barcelona i Reis d'Aragó*. Edició a cura de Stefano Maria Cingolani. València: Universitat de València / Monuments d'Història de la Corona d'Aragó, 2008, p. 105. A tradução é nossa.
25 *Crónica de San Juan de la Peña* (Versión aragonesa). Edición crítica a cura de Carmen Orcastegui Gros. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1985, p. 72. A tradução é nossa.
26 MARTÍNEZ, Jesús Montoya. *El libro historiado. Significado socio-político en los siglos XIII-XIV*. Madrid: Sílex, 2005, p. 53.

Poblet no mesmo ano da confiscação da Coroa de Maiorca[27] desejava que a *auctoritas* do *Conquistador*, *auctor* do texto original, estivesse presente naquele contexto.[28]

Em sua *Crônica*, a melhor fonte de informação que disponibilizamos sobre o assunto, o *Cerimonioso* explica, a partir de sua perspectiva historiográfica e jurídica, todos os acontecimentos ocorridos em Maiorca, desde a conquista protagonizada pelo seu tataravô, Jaime I, até a luta contra seu vassalo, Jaime III de Maiorca. Dessa forma, a narrativa que analisamos é uma fonte de informação e de atualização da memória dos acontecimentos, e principalmente sobre o que era mais importante para o *Cerimonioso* naquele momento: a manutenção do ato de vassalagem do rei da Coroa de Maiorca.

E foi com o seu tataravô que tudo começou. De acordo com o último testamento do *Conquistador*, a repartição do seu reino foi feita entre os seus dois filhos, Pedro e Jaime. Para o primeiro, estabeleceu o Reino de Aragão, o Reino de Valência e o condado de Barcelona; ao segundo entregou o Reino de Maiorca, os condados de Rossilhão e Cerdanha e a baronia de Montpelier, criando, assim, a Coroa de Maiorca. Por fim, o *Cerimonioso* completou estas informações afirmando que "cada um destes dois reis estava, depois da morte de seu pai, em plena posse de seus reinos, condados e terras".[29] Assim, aquela divisão de Jaime I, oriunda de um conceito familiar e patrimonial, criou a Coroa de Maiorca, a qual incluía as três ilhas, os condados de Rossilhão e Cerdanha e outros territórios.[30]

Esta informação é importante porque aqui não temos nada sobre a imposição da vassalagem entre o rei de Aragão e o rei de Maiorca. Esta *novidade* (se assim podemos denominá-la) ocorreu durante o reinado dos filhos do *Conquistador*, Pedro e Jaime:

> Depois de algum tempo, o dito rei Dom Pedro, com a deliberação de seu Conselho, considerou que a doação e a herança concedida ao dito rei de Maiorca, seu irmão, não tinha base jurídica, *porque era uma grande doação e que assim retirava a maior ou grande parte do patrimônio da Coroa de Aragão* e, como um bom rei que foi e que não desejava que a Coroa de Aragão fosse prejudicada com a retirada deste privilégio, por diversos e continuados processos executou seu processo de deserdação contra o dito rei de Maiorca, severamente e com um grande esforço, de forma que ambos os reis, que eram irmãos, acordaram, de forma perpétua, que o dito rei de Maiorca permanecesse como rei e conde de Rossilhão e de Cerdanha e senhor de Montpelier, e tivesse e possuísse seu reino, condados e terras com toda jurisdição alta e baixa; *entretanto, que por todo o dito reino, condado e terras*

27 *Documents per a la història de la cultura catalana medieval*. Vol. I..., op. cit., p. 128 (documento CXVII).
28 Sobre os conceitos de *auctor* e *actor*, ver CHENU, Marie-Dominique. "Auctor, actor, autor" In *Archivum Latinitatis Medii Aevi*. 1927, n.º 3, p. 81-86 e TEEUWEN, Mariken. *The Vocabulary of Intellectual Life in the Middle Ages*. Turnhout: Brepols, 2003, p. 222-223.
29 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1037.
30 TASIS I MARCA, Rafael. "El segle XIV – Pere, el Cerimoniós i els seus fills"..., op. cit., p. 22.

> *permanecesse o dito rei, assim como seus sucessores, vassalo e homem próprio e lígio do rei de Aragão, que então era e seria por muito tempo, e que tivesse o dito reino, condados e terras em feudo pelo dito rei de Aragão, e que lhe fosse digno de todas as coisas que o vassalo deve fazer ao seu senhor, e, de forma especial, que viesse às Cortes de Catalunha todas as vezes que as mesmas fossem ordenadas* (...).[31]

O seu tataravô havia conquistado o reino muçulmano de Maiorca; o seu bisavô, Pedro o *Grande*, havia, supostamente, instituído a relação de vassalagem entre os reis das duas Coroas. Assim, ao voltar-se para o passado de sua dinastia e ao escrever as suas memórias, estes dois acontecimentos se completavam no pensamento do *Cerimonioso*.

Nesta parte da *Crônica*, três informações são importantes para nossa argumentação. Em primeiro lugar, devemos observar a construção por parte do *Cerimonioso* sobre a atitude do rei Pedro o *Grande* que estava preocupado com as posses da Coroa de Aragão. De acordo com a *Crônica*, o rei Pedro o *Grande* não aceitou a divisão estabelecida pelo seu pai, uma vez que tomava grande parte das terras do patrimônio da casa de Aragão. Desta forma, o motivo apresentado pelo *Cerimonioso* em sua *Crônica* foi a preocupação com a territorialidade do reino. A partir deste momento, a leitura da *Crônica* deixa claro que, ao voltar-se para o passado de sua dinastia, a coroa maiorquina não deveria ter existido nunca, já que era um resultado de uma má divisão por parte de Jaime I e que significava um prejuízo para a Coroa de Aragão.[32]

Em segundo lugar, a informação mais importante é a que se refere à negociação entre os irmãos: concordaram de "forma perpétua" que o rei de Maiorca tivesse e possuísse o reino, condados e terras, com todas as jurisdições altas e baixas, mas com a condição de que o mesmo, assim como os seus sucessores, fosse "vassalo e homem próprio e lígio do rei de Aragão." Esta condição era muito importante para o *Cerimonioso*, já que o reino, os condados e as terras seriam do rei de Maiorca e dos seus sucessores, mas como feudo por parte do rei de Aragão.

Por fim, ainda nos resta um detalhe considerável para comentar: o rei de Maioca ficava obrigado a fazer ao rei de Aragão tudo o que o vassalo deveria fazer para com o seu senhor. No caso concreto do rei de Maiorca, este deveria ir às Cortes de Catalunha sempre que fosse convocado. Observemos este detalhe, o qual foi decisivo, como veremos, para os acontecimentos que ocorreram durante o reinado de Pedro o *Cerimonioso*. Ademais, a renovação de fidelidade continuou nos reinados seguintes, como pode ser visto na tabela 1:

---

31 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1037. A tradução é nossa.

32 PUJOL, Gabriel Ensenyat. *La reintegració de la Corona de Mallorca a la Corona d'Aragó* (1343-1349) I. Mallorca: Editorial Moll, 1997, p. 104.

**Tabela 1**
**Reis da Coroa de Aragão X Reis da Coroa de Maiorca**

<table>
<tr><th>Reis de Aragão</th><th>Reis de Maiorca</th></tr>
<tr><td colspan="2">Jaime o Conquistador (1229-1276)</td></tr>
<tr><td>Pedro o Grande (1276-1285)</td><td rowspan="2">Jaime II de Maiorca (1276-1311)</td></tr>
<tr><td>Afonso o Liberal (1285-1291)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Jaume o Justo (1291-1327)</td><td>Sancho I de Maiorca (1311-1324)</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Jaime III de Maiorca (1324-1349)</td></tr>
<tr><td>Alfons o Benigno (1327-1336)</td></tr>
<tr><td>Pedro o Cerimonioso (1336-1387)</td></tr>
</table>

Assim, cada vez que um novo rei ascendia ao trono da Coroa de Aragão a renovação da vassalagem devia ocorrer; o mesmo acontecia nas mudanças de reinado na Coroa de Maiorca. Entrentanto, tais acontecimentos não significam que problemas referentes a estas fidelidades não ocorressem. O primeiro ocorreu ainda durante os reinados de Pedro o *Grande* e Jaime II de Maiorca, quando este foi acusado pelo seu irmão de permitir que o exército do rei da França, Felipe o *Atrevido*, que naquele momento estava em guerra contra Pedro o *Grande* pela ocupação da ilha da Sicília, passasse pelo seu território.[33]

Outra ocasião na qual encontramos uma tentativa de quebra dos pactos estabelecidos foi durante os reinados de Sancho de Maiorca e Jaime o *Justo*. Esta informação é fornecida pelo *Cerimonioso*, o qual afirma que a influência para o rompimento dos pactos foi externa, por parte dos franceses ("nobres e grandes senhores da terra francesa"), influenciando as decisões políticas de Sancho de Maiorca, ao afirmarem que a terra de Maiorca estava desde "antigamente, como alódio franco, e que o rei Dom Pedro, pelo seu poder e pela sua força, havia subjugada a terra e a tornou um feudo, e que não valia de direito".[34] Esta foi a primeira contestação diante da atitude de Pedro o *Grande*. Na visão do *Cerimonioso*, de acordo com os franceses, Maiorca era uma terra de franco alódio e que, se naquele momento estava sob o poder de Sancho na qualidade de feudo era somente porque no tempo de Pedro o *Grande* a força foi utilizada para impor esta condição.

Depois de explicar estes acontecimentos, o rei Pedro IV apresenta a sucessão do trono de Maiorca depois da morte de Sancho. Como este morreu sem sucessores, o rei Jaime o *Justo*, que naquele momento era o rei da Coroa de Aragão, solicitou o seu direito sobre as

33 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1038.
34 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1039. A tradução é nossa.

possessões da Coroa de Maiorca, alegando que outra vez estava sem rei e que "o infante Dom Jaime, filho do infante Dom Fernando, não era o sucessor verdadeiro".[35]

A resolução para esta situação foi o casamento entre o infante Jaime, o futuro Jaime III de Maiorca, e a infanta Constança, irmã de Pedro o *Cerimonioso*, no final de 1336.[36]

> Foi confirmada a terra ao infante Dom Jaime, sob as conveniências antigas, e que fosse rei de Maiorca, e que a infanta Dona Constança, nossa irmã, fosse rainha; o qual matrimônio, pelo tempo que depois se seguiu, pois ainda não haviam cumprido a idade, foi acabado e consumado.[37]

Até o presente momento o rei de Maiorca tinha todas as terras como feudo pelo rei de Aragão, e assim estava obrigado a cumprir as suas obrigações como vassalo. E como ocorream os fatos durante o reinado de Pedro o *Cerimonioso*? Como foi sua relação com seu vassalo Jaime III de Maiorca? Como o seu pensamento sobre este assunto foi representado em sua *Crônica*?

*A utilização do direito e a confiscação da Coroa de Maiorca*

Continuando a análise das memórias de Pedro IV de Aragão, em 1340 o rei Pedro o *Cerimonioso*, depois de ir à Roma para jurar homenagem ao papa, foi a Montblanc para passar o verão. Naquele momento o rei Jaime III foi à corte do *Cerimonioso* para comentar-lhe o assunto que o rei da França "lhe fazia alguns ataques e coisas insuportáveis na vila de Montpelier, e que não pudera obter justiça nem direito nas muitas vezes que havia solicitado".[38] Assim, Jaime III solicitava ajuda ao seu senhor, Pedro IV de Aragão, para que juntos guerreassem contra o rei francês. Esta foi a primeira solicitação de ajuda por parte do vassalo.

Diante desta situação, o *Cerimonioso* reuniu seu conselho constituído pelo infante Dom Pedro, tio do rei, o infante Jaime, irmão do rei, o conde de Terranova, Dom Oto de Montcada, e "muitas outras pessoas que faziam parte do nosso Conselho". A resposta que deu ao rei de Maiorca, depois da reunião do conselho, foi que solicitariam e requeririam ao rei de França para conseguir que fizessem direito e justiça.[39]

---

35 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1040. A tradução é nossa.
36 MARTÍNEZ FERRANDO. J. E. *La trágica storia dei re di Maiorca*. Cagliari: Edizioni dell'Istituto sui Rapporti Italo-Iberici, 1993, p. 188.
37 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1040. A tradução é nossa.
38 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1040. A tradução é nossa.
39 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1040.

Com esta petição, o *Cerimonioso* sabia que aquele era o momento adequado para tentar recuperar para a Coroa de Aragão as terras de seu cunhado e vassalo. Uma guerra contra o rei francês não lhe interessava. A baronia de Montpelier, cidade em que o rei francês atacou Jaime III, oferecia pouca possibilidade de defesa.[40] Ademais, afirmou que somente depois que o rei de Maiorca fosse à guerra contra o rei francês, "nós estaríamos prontos e preparados para fazer-lhe as ditas conveniências",[41] ou seja, somente depois que Jaime III começasse a guerra contra o rei da França é que o ajudaria. Entretanto, esta informação não agradou ao rei maiorquino. Depois disso, o rei Pedro foi até o mosteiro de Poblet para passar o verão e, pela segunda vez, o rei de Maiorca solicitou-lhe ajuda.

Depois de fazer a sua estância neste mosteiro, o *Cerimonioso* foi até o Reino de Valência. Enquanto isso, o rei maiorquino enviou-lhe Pedro Raimundo Condolet, seu *majordomus*, para comentar-lhe novamente sobre o pedido de ajuda contra as investidas do rei francês. Então, explicou-lhe a mensagem que o rei maiorquino lhe enviava. Tal encontro ocorreu aproximadamente em setembro de 1341:

> Disse-nos que o rei de Maiorca havia proposto publicamente fazer a guerra ao rei da França, e isso pelos diversos erros que lhe fazia na vila de Montpelier, e que nós deveríamos lhe ajudar e apoiar nisso. E entregou-nos as cartas do rei de Maiorca na qual nos notificava como ele, pelos erros que lhe fizeram na vila de Montpelier, os quais o rei da França não desejava corrigir nem retornar ao devido estamento, entendia em fazer a guerra contra o rei, solicitar e ter pelas armas a satisfação do erro, já que não podia consegui-lo nem por direito nem por justiça, e que havia proposto de apoiar ao rei da Inglaterra de forma que mais poderosamente pudesse guerrear contra o rei da França. *De forma que nos solicitava, por virtude da dita conveniência, que com todo nosso poder fôssemos em sua ajuda no próximo vigésimo dia de abril*.[42]

Neste contexto estamos nos começos da *Guerra dos Cem Anos* entre os reinos da França e Inglaterra.[43] Era uma decisão politicamente complicada para ser tomada imediatamente, e Pedro IV de Aragão o sabia. Uma vez mais, a decisão foi reunir seu conselho para que fosse encontrada uma solução. Uma guerra contra o reino francês não estava nos planos do *Cerimonioso*; porém, não fazer isso, significava romper as conveniências entre ele e o seu vassalo e, consequentemente, a Coroa de Aragão ficaria sem as terras de Maiorca, Rossilhão e Cerdanha.

---

40 MARTÍNEZ FERRANDO. J. E. *La trágica storia dei re di Maiorca*..., op. cit., p. 200.
41 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1040. A tradução é nossa.
42 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1041. A tradução é nossa.
43 ALLMAND, Christopher. *La guerra de los cien años*. Inglaterra y Francia en guerra, c. 1300- c. 1450. Barcelona: Editorial Crítica, 1990.

Entretanto, uma solução foi encontrada. A intenção do *Cerimonioso* é muito clara nesta passagem de sua *Crônica*:

> Mas nós, de acordo com nossa opinião, pensamos e encontramos uma boa maneira, e vejais qual é. Nós, assim como sabeis, devemos ir a Barcelona para convocar os catalães às Cortes. De forma que vamos até lá e convoquemos as ditas Cortes e, quando aquelas forem convocadas, chamaremos o rei, *para que no vigésimo quinto dia de março esteja em Barcelona nas Cortes*, porque a ele é devido participar, assim como qualquer barão da terra. Assim, já que nós fomos solicitados para o vigésimo dia de abril, ele será convocado no vigésimo quinto dia de março: *assim ele deverá vir antes a nós que nós a ele, e acontecerá isso: ou ele comparecerá ou não*.[44]

Uma solução política muito bem pensada. Uma solução que representa, podemos dizer, uma das facetas emblemáticas do reinado de Pedro o *Cerimonioso*. Uma manobra especial e legalmente organizada da qual Jaime III dificilmente poderia livrar-se. E foi o que aconteceu. A intenção do *Cerimonioso* era que o seu conselho encontrasse "alguma forma ou algum caso pelo qual nós, de uma forma correta e racional, pudéssemos evitar esta solicitação", ou seja, de ajudar seu vassalo em uma luta contra o reino francês.[45] Ao consultar o *Diccionari-Català-Valencià-Balear* o significado de "excusar" fica muito claro o mesmo: "evitar coisas prejudiciais ou desagradáveis". Com isso, Pedro o *Cerimonioso*, com quase cinco anos de reinado já demonstrava uma característica que permaneceu durante todo o seu reinado: a grande e forte utilização das instâncias do direito. Novamente recordamos que esta é uma autorrepresentação do rei.

Nos capítulos iniciais de sua obra, o *Cerimonioso* aparece como um utilizador da justiça, do direito e da memória de sua linhagem. Ademais, vemos que as suas intenções, as quais se caracterizam pela utilização de uma maquinaria jurídica e bélica, são implacáveis.[46] Sabendo que o seu vassalo já havia solicitado ajuda para o dia 20 de abril de 1341, o rei o convocou para que no dia 25 de março de 1341 estivesse em Barcelona para participar das *Cortes*, as quais, como vimos anteriormente, estava obrigado a participar. Entretanto, como o seu vassalo estava ocupado com os preparativos da guerra contra o rei francês, não pode comparecer ao compromisso.[47] Desta forma, diante da negativa do rei Jaime III, Pedro o

44 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1042. A tradução é nossa.
45 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1041.
46 CINGOLANI, Stefano Maria. *La memòria dels reis*..., op. cit., p. 261.
47 TASIS I MARCA, Rafael. "El segle XIV – Pere, el Cerimoniós i els seus fills"..., op. cit., p. 23.

*Cerimonioso* iniciou um processo formal que, de acordo com alguns autores, já fazia parte do seu pensamento desde a sua subida ao trono da Coroa de Aragão em 1336.[48]

É correto afirmar que Jaime III, uma vez que o seu senhor o convocasse para estar presente nas *Cortes*, deveria comparecer em Barcelona. Porém, se interpretarmos a conclusão do *Cerimonioso* juntamente com o significado da palavra "excusar", compreederemos que o rei não tinha nenhuma intenção de oferecer ajuda ao seu vassalo. Assim, pelo próprio contexto em que o rei maiorquino se encontrava, ocorreria a quebra da conveniência entre senhor e vassalo:

> E, se vier, fará o que lhe é devido e, neste caso, nós, da mesma forma, lhe cumpriremos todo o que nós somos devidos e teremos conselhos de nossos subordinados que escolherão o que melhor nós poderemos fazer; *e, se ele não comparecer, romperá a nossa conveniência*, porque, assim como nós lhe devemos ajudar, ele nos deve ajudar em três coisas. *A primeira, de ser nosso homem feudatário* por tudo quanto ele tem no mundo, *exceto a vila de Montpelier*; e isso já o cumpriu, quando nos fez homenagem pelos feudos. *A segunda, que nos deve ajudar*, assim como nós a eles. *E a terceira, que deve vir pessoalmente às Cortes*, quando as convoquemos em Catalunha.[49]

Como o rei de Maiorca era feudatário do rei de Aragão, caso a conveniência fosse rompida entre os dois, os bens que o vassalo tinha como feudo retornariam para Pedro o *Cerimonioso*. Porém, como vimos no fragmento anterior, devemos considerar que todos os bens de Jaime III estavam sob a condição de feudo, exceto a cidade de Montpelier. Quando Jaime III solicitou ajuda ao rei Pedro disse-lhe que o rei da França "lhe fazia alguns ataques e coisas insuportáveis *na vila de Montpelier*".[50] De acordo com o direito feudal, se qualquer das partes (senhor ou vassalo) entrasse em guerra, a outra deveria protegê-la e dar-lhe auxílio.[51] Assim, podemos conjecturar que, ainda que o rei Pedro não registrasse esta informação em sua *Crônica*, pela razão do ataque ser em uma vila que não era contemplada no contrato

48 VILLOSLADA, Antonio Ortega. *El reino de Mallorca y el mundo Atlántico (1230-1349). Evolución político-mercantil*. UNED: Netbiblo, 2008, p. 95-96.

49 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1042. A tradução é nossa.

50 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1040. A tradução é nossa.

51 Estas "leis" que determinavam as relações entre senhores e vassalos podem ser encontradas em um documento enviado ao duque Guilherme de Aquitânia: "Aquele que jura fidelidade a seu senhor deve ter sempre presente na memória estas seis palavras: incólume, seguro, honesto, útil, fácil e possível. *Incólume*, na medida em que não deve causar prejuízos corpóreos ao seu senhor; *seguro*, para que não traia os seus segredos ou as armas pelas quais ele possa manter [-se] em segurança; *honesto*, para que não enfraqueça os seus direitos de justiça ou de matérias que pertençam à sua honra; *útil*, para que não cause prejuízo às suas possessões; *fácil* ou *possível*, visto que não deverá tornar difícil ao seu senhor o bem que ele facilmente poderia fazer, nem tornar impossível o que para ele seria possível." PEDRERO-SÁNCHEZ, Maria Guadalupe. *História da Idade Média:* textos e testemunhas. São Paulo: Editora Unesp, 2000, p. 94-95.

feudal, o *Cerimonioso* não tinha a obrigação de auxiliar seu vassalo ("exceto a *vila de Montpelier*").

Outra questão é a reciprocidade entre as duas partes. Da mesma forma que Pedro havia de ajudar ao rei maiorquino, Jaime III devia ajudar ao rei de Aragão. Esta é uma antiga característica e a que mais caracteriza a relação feudal. A reciprocidade entre as partes foi muito importante no contexto feudal dos séculos XI e XII e também no contexto que analisamos neste artigo, o qual havia deixado de ser feudal há tempos.

Por fim, a obrigação de participar das *Cortes* em Barcelona, sempre que estas fossem convocadas. Depois disso, o rei antecipou uma sentença, no caso que seu vassalo não estivesse presente nas *Cortes*:

> E no caso, não seremos obrigados a ajudar-lhe nem nos colocaremos em guerra por ele contra o rei da França; *porque poderemos dizer que ele rompeu a conveniência antes do dia que nos convocara para estar com ele*. E assim nós permaneceremos isentos da convocação que nos fizera.[52]

Pedro o *Cerimonioso* convocou as *Cortes* em Barcelona e o rei-vassalo "não compareceu nem enviou procurador nem outra pessoa que dissesse algo em seu nome".[53] Depois disso, o rei de Aragão concedeu três dias mais de benevolência para que o seu vassalo comparecesse. Como fizera da primeira vez, novamente Jaime III não compareceu ao compromisso estabelecido pelo seu senhor. Diante de tal situação, o *Cerimonioso* convocou novamente seu vassalo para que fosse até Barcelona, já que aquela situação era uma negação da "fidelidade e das conveniências". Entretanto, como na primeira vez, o rei Jaime III não compareceu. Diante disso, a única forma de atuar do *Cerimonioso* foi fazer frente às faltas de seu vassalo:

> E em sua ausência, fizemos nossos processos justos e com razão de acordo como se deviam fazer pela forma dos *Usatges de Barcelona* e das *Constitucions de Catalunya*, as quais são leis da terra e do Principado.[54]

Ao citar os *Usatges de Barcelona* e as *Constitucions de Catalunya*, Pedro IV de Aragão legitima juridicamente o processo contra seu vassalo Jaime III. Tais documentos referem-se às normas jurídicas do território do Principado da Catalunha, lugar desde o qual o *Cerimonioso* preparou os processos contra Jaime III.

52 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1042. A tradução é nossa.
53 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1042. A tradução é nossa.
54 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1042. A tradução é nossa.

Os *Usatges* foram compostos e estabelecidos no século XI, e caracterizam-se por ser um conjunto de disposições jurídicas do direito feudal criadas paulatinamente e acrescentadas ao núcleo primitivo em diferentes contextos. No que se refere às *Constitucions*, estas foram elaboradas e estabelecidas no decorrer do século XIII, e na época de Pedro IV de Aragão eram, juntamente com os *Usatges*, a referência jurídica mais importante do território do Principado da Catalunha, principalmente no que diz respeito às relações entre senhores e vassalos.

Com respeito à relação entre senhor e vassalo, os *Usatges* apresentam diversas questões, como, por exemplo, os vassalos que menosprezam o seu senhor:

> Quem menospreza o seu senhor e por orgulho deliberadamente o desafia, deve perder completamente tudo que tem por ele, e deve restituir-lhe tudo quanto tem de móvel do que tem servido.[55]

Ou então as *Constitucions*, as quais estabelecem a continuidade da homenagem devida pelo vassalo aos sucessores de seu senhor:

> Se o senhor está morto, e o seu sucessor o solicita (a homenagem), o vassalo deve fazer imediatamente homenagem com a mais pura fidelidade. E (o senhor) não deve ajudar o vassalo que se opõe a isso, dizendo que ele ou o seu antecessor nunca fizeram homenagem ao senhor morto nem aos seus antecessores, e que não está contido na carta de doação do feudo que daquele feudo se deve fazer homenagem.[56]

Percebe-se que a narrativa da confiscação da Coroa de Maiorca realizada pelo *Cerimonioso* e composta em sua *Crônica* reflete o âmbito jurídico do seu tempo no que diz respeito à relação entre senhores e vassalos. O rei, dessa forma, cria uma literatura com uma perspectiva historiográfica com base no seu contexto jurídico, o que favorece tal narrativa dotando-a de um reflexo da realidade.

Tal reflexo serve para apontar a relação entre literatura e direito feudal, mas também preenche de realidade a narrativa com argumentos jurídicos da época de Pedro IV de Aragão que regulavam as relações feudais. Dessa forma, a interação entre literatura e direito na *Crônica* de Pedro IV proporciona a este documento literário um cariz realístico, não somente no sentido jurídico (com base nos *Usatges* e nas *Constitucions*), mas também no sentido histórico, já que a Coroa de Maiorca, como território independente da coroa aragonesa, teve um tempo de existência relativamente curto (1276-1343).

---

55 *Usatges de Barcelona i Commemoracions de Pere Albert*. Barcelona: Editorial Barcino, 1933, p. 73. A tradução é nossa.

56 *Usatges de Barcelona i Commemoracions de Pere Albert*..., op. cit., p. 168. A tradução é nossa.

*Uma semana de julho de 1342: os acontecimentos decisivos no condado de Barcelona*

Agora começava uma nova etapa do processo contra o rei maiorquino. Desta vez o lugar onde os acontecimentos ocorreram foi Barcelona, onde Jaime III foi depois de solicitar ao Papa Clemente VI (1342-1352) para intervir na negociação e solicitar um salvo-conduto para ir ao Principado. Assim, o rei outorgou o salvo-conduto ao seu vassalo e o rei maiorquino dirigiu-se a Barcelona. Os acontecimentos que ocorreram naquele julho de 1342 foram decisivos para a continuação do processo e sua execução.

No dia 23 de julho de 1342 quatro galeras maiorquinas aportaram nas praias em Barcelona. O *Cerimonioso* descreve em suas memórias que Jaime III preparou uma ponte de madeira diante do mosteiro dos frades menores, de forma que "desde o mar até o quarto o porto estava bem fechado, em todos os lugares, com uma madeira tão alta que ninguém podia ver as pessoas que passavam".[57] Comentar sobre esta ponte de madeira significa que Pedro o *Cerimonioso* pensava que seu vassalo (que neste momento da narrativa já era visto como um rival) lhe atacaria. Ademais, analizando os documentos da época, Soldevila confirmou que o rei Pedro comentou no processo contra Jaime III sobre esta ponte de madeira.[58] De acordo com a narrativa da *Crônica*:

> E nós, assim como prometemos ao santo Padre, recebemos o rei com honras, e estávamos preparados, por respeito ao santo Padre, para ouvir benignamente as razões que o rei desejasse nos propor, pelo motivo dos processos e procedimentos que começamos a fazer contra ele. Mas a sua vinda e o seu entendimento não eram para isso, antes eram para que nos fizesse maldade e traição, o que contaremos a seguir. Ou seja, que ele e a rainha, nossa irmã, deviam fingir-se de doentes, para que o guarda que vigiava a porta do quarto onde ela devia estar deitada, dissesse a nós e aso infantes Dom Pedro, nosso tio, e a Dom Jaime, nosso irmão, que entrassem todos sozinhos, de forma que lhe fariam grande mal se houvessem entrado.[59]

Esta foi a intenção de Jaime III apresentada pelo *Cerimonioso*. É verdade que temos somente esta fonte de informação sobre este feito, porém, ainda assim devemos observá-la, assim como o contexto em que apresenta. De acordo com o *Cerimonioso*, a vontade do rei maiorquino era embarcar e prender o rei de Aragão e seus familiares e dirigir-se para Maiorca, onde depois todos seriam aprisionados no castelo de Alaró.

57 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1043. A tradução é nossa.
58 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1080.
59 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1043. A tradução é nossa.

Diante disso, alguns historiadores afirmaram que enquanto Jaime III não demonstrava nenhum sentido em suas atitudes, respondia ao rei da França e dificilmente ganharia aquelas situações de perigo, Pedro passava a impressão de um rei com inteligência e maturidade suficientes e preparava tudo cautelosamente e com astúcia para a confiscação dos reinos de seu cunhado.[60]

O rei Pedro apresenta em sua versão dos feitos a solicitação que os infantes Dom Pedro e Dom Jaime lhe fizeram para ir encontrar sua irmã que estava embarcada junto com o rei maiorquino. Assim, o rei preparou tudo para que as emboscadas preparadas por Jaime III não ocorressem, inclusive relacionando seus atos como resultado da intervenção divina e assim confirmando que a justiça celeste estava ao seu lado:

> Nosso senhor Deus, como via a nossa lealdade e o nosso bom entendimento, desejando-nos impedir e livrar de todo mal e perigo, naquela noite que outorgamos que estaríamos no dia seguinte, apareceu em nossa cara, perto do olho, um tumor maligno e de má natureza e que nos fez sangrar; e por isso fomos impedidos de ir ver a rainha, nossa irmã, e estivemos por uns dias em nosso quarto até que estávamos melhores.[61]

Dessa forma, a interpretação do *Cerimonioso* foi que por uma intervenção divina salvou-se da emboscada preparada pelo rei de Maiorca, e assim destaca os sinais desta proteção referente aos seus projetos.[62] Neste estado de coisas, o rei enviou o seu irmão, o infante Jaime, para visitar a sua irmã e solicitar-lhe que fosse visitar o rei, o qual estava doente. Entretanto, seu marido, Jaime III, respondeu afirmando que tal fato era contra o salvo-conduto, ou seja, a utilização da força para fazer a irmã do rei visitar o mesmo.

Por fim, a irmã do rei foi até o seu palácio e diante do rei, do infante Dom Pedro e do infante Dom Jaime comentou a todos sobre a traição de seu marido. A reação sobre a novidade foi demonstrada pelo infante Dom Pedro, o qual, imediatamente, alertou que o salvo-conduto deveria ser quebrado e o rei maiorquino preso. O mesmo foi acordado pelos sábios do conselho real. Entretanto, o rei Pedro o *Cerimonioso* não concordava com tal proposta e afirmou que:

> Por nada não o romperíamos, porque as gentes pensariam que fosse um pretexto no qual nos encontrávamos, por avareza de ter o Reino de Maiorca,

60 MARTÍNEZ FERRANDO. J. E. *La trágica storia dei re di Maiorca*..., op. cit., p. 192, 201.
61 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1044. A tradução é nossa.
62 TASIS I MARCA, Rafael. "El segle XIV – Pere, el Cerimoniós i els seus fills"..., op. cit., p. 25.

> os condados de Rossilhão e de Cerdanha, e que não o fazíamos por outra coisa.[63]

Em sua narrativa o rei Pedro também é um ator; atua no cenário da composição de sua *Crônica*, onde ocorrem os feitos sobre a confiscação da Coroa de Maiorca. Diante de um fato tão grave, o rei Pedro não rompeu o salvo-conduto; a leitura e análise da narrativa indica que o rei desejava mais acusações contra seu vassalo. Dessa forma, construiu sua narrativa como uma legitimação dos seus atos diante de Jaime III de Maiorca, de forma que cada vez mais a queda do rei maiorquino era inevitável. As confirmações de suas reflexões historiográficas conectam-se com suas concepções sobre o direito feudal e assim o rei apresenta justificativas jurídicas em seu discurso. Há, portanto, uma polifonia na narrativa da *Crônica* de Pedro o *Cerimonioso*, pois percebemos diversas conexões de perspectivas em sua obra, tais como a historiográfica, a jurídica e a providencial.

E o próximo erro de seu vassalo foi a afirmação que não tinha mais nenhum compromisso com o rei, seu senhor:

> Senhor, eu vim até aqui, em vossa fé, com salvo-conduto, e tenho feito minha estadia à força, pois vós fizestes minha mulher vir obrigada, e sei que não me tratam com nenhuma boa obra. De forma que eu vim despedir-me de vós e, já que não me tendes em guiatge, *eu parto de vós, despeço-me de vós e nego-vos todos os feudos que tinha por vós*.[64]

Uma vez mais nos surpreende que não haja nenhuma reação por parte do *Cerimonioso*. Ainda não era o lugar e o momento apropriados para fazer algo contra Jaime III. Desde a chegada das quatro galeras a Barcelona até a partida do rei maiorquino para as suas terras passou-se, aproximadamente, uma semana. Com esta decisão, Jaime III declarava publicamente que, uma vez que o salvo-conduto estava quebrado, confirmava que estava livre do compromisso de vassalagem.[65] Dessa forma, tudo que ocorrera durante os últimos dias desde a chegada da esquadra maiorquina a Barcelona somente fortaleceu a vontade e os argumentos de Pedro o *Cerimonioso* em continuar o processo contra o seu cunhado; consequentemente, isso se refletiu em sua composição historiográfica.

Analisando a narrativa da *Crônica* percebemos que a mesma está construída de forma que o *Cerimonioso* fez com que Jaime III estivesse comprometido juridicamente e assim

63 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1045. A tradução é nossa.
64 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1045. A tradução é nossa.
65 TASIS I MARCA, Rafael. "El segle XIV – Pere, el Cerimoniós i els seus fills"..., op. cit., p. 26.

pudesse constituir um processo jurídico para a confiscação de seu reino.[66] Seguindo a narrativa dos acontecimentos, Pedro o *Cerimonioso* decidiu continuar com o processo:

> Pela qual coisa, nós, vendo a sua grande maldade, continuamos os processos que já começáramos e finalmente acabamos por uma sentença definitiva. E, o primeiro, que o reino, os condados e terras do rei, na sua ausência, incorporamos à nossa Corte.[67]

Consequentemente, o parlamento reunido em 1342 preparou a anexação da Coroa de Maiorca à Coroa de Aragão estabelecendo que nada do reino maiorquino poderia ser vendido.[68] Tudo isso permitiu ao *Cerimonioso* executar o processo, aplicando a sentença ao seu vassalo e revivendo as glórias de seu tataravô, Jaime I; porém, desta vez, não *conquistando* mas sim *confiscando* a Coroa de Maiorca. Portanto, na condução dos procedimentos realizados por Pedro o *Cerimonioso* é notável as diversas utilizações dos antepassados como referência para suas decisões, principalmente as ações do rei Jaime I de Aragão.[69] Ademais, não podemos esquecer que uma das principais tarefas que Pedro IV considerava como própria de sua condição de rei era de conservar os territórios da Coroa de Aragão, e dentro desta condição deve ser situada a recuperação da Coroa de Maiorca.[70]

Dessa forma, se Jaime I de Aragão foi o *conquistador* de Maiorca, Pedro IV de Aragão foi o *confiscador* deste território:

> E imediatamente, acabados os processos, procuramos e solicitamos a todos os barões e ricos-homens de nossa terra, e a diversas outras pessoas, para que passassem conosco à ilha de Maiorca, onde acordamos de passar para confiscar o reino à nossa coroa, de forma que o mesmo ficava, de acordo com o que é dito, confiscado.[71]

Este foi o momento exato que o *Cerimonioso* escolheu para atacar seu vassalo para confiscar-lhe suas posses. A *Crônica* não nos dá maiores detalhes sobre este processo. Porém, através do documento sobre os processos jurídicos imputados pelo rei Pedro IV de Aragão

66 D'ABADAL, Ramon. *Pere el Cerimoniós i els inicis de la decadència política de Catalunya*..., op. cit., p. 143.
67 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1045. A tradução é nossa.
68 UDINA I ABELLÓ, Antoni. "Pere el Cerimoniós i les ciutats catalanes a través dels Parlaments" In *Les Corts a Catalunya*. Actes el Congrés d'Història Institucional – 28, 29 i 30 d'abril de 1988. Direcció General del Patrimoni Cultural. Serveï d'Arxius. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, Barcelona, 1991, p. 217-221.
69 SESMA MUÑOZ, J. Ángel. "Pedro IV y la proyección de la imagen real en la Corona de Aragón" In MARTÍNEZ SOPENA, Pascual y RODRÍGUEZ, Ana (Eds.). *La construcción medieval de la memoria regia*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2011, p. 415-424.
70 CINGOLANI, Stefano Maria. "Pere III el Cerimoniós"... op. cit., p. 188-217.
71 "Crònica de Pere el Cerimoniós"..., op. cit., p. 1045. A tradução é nossa.

contra seu cunhado, podemos encontrar alguns dados sobre o contexto.[72] Nestas mais de mil e oitocentas páginas estão todas as informações sobre os acontecimentos e acusações que o *Cerimonioso* fez contra o rei Jaime III, preparadas por Bofarull:

> además de los documentos aislados que figuran como preliminares, entre los que se cuentan el testamento del rey D. Jaime, (bajo cuyo reinado se dividió el real património, dándose orígen al reino de Mallorca), y diversos tratados y cartas particulares los descendientes del Conquistador, todo lo cual existia en un cuaderno separado del proceso, que se mandó agregar al mismo en una de las restauraciones verificada en el Archivo pocos años ha; encuéntranse asimismo, desde el principio del verdadero proceso (que este nombre se le ha dado siempre, aun cuando no sea de carácter rigurosamente curial), todas las diligencias mandadas cumplir por el Rey D. Pedro, en razon de su señorío, para que su feudatario, Jaime de Mallorca, compareciese en determinado tiempo á dar cuenta de ciertas infracciones de tratados que habia cometido, así como á firmar de derecho, y por su órden, las citaciones reiteradas, la declaracion de contumancia y rebeldía por la que el Aragonés procede á la ejecucion de los bienes del Mallorquí, aplicándolos al fisco regio de Aragón, deliberacion á que Zurita da el nombre de sentencia definitiva, pronunciada en 21 de febrero de 1343, anterior á la fecha de aquella misma deliberación que tiene aquí el sencillo carácter de diligencia, (y que está conforme con lo que el mismo D. Pedro relata en su crónica,) las réplicas, protestas y alegaciones producidas por el representante de D. Jaime, el relato de la formación de la armada con que debian pasar á Mallorca las fuerzas del embargante para poner en práctica la ejecución, las copias, sumamente curiosas y interesantes, de tratados anteriores ya desde el tiempo de Pedro III el Grande, hijo de Jaime I, los reconocimientos mas ó menos voluntarios y absolutos del feudo por parte de los soberanos de Mallorca, y por último los de los pueblos de las islas y del condado de Rossellón y Cerdaña, con los nombramientos de síndicos y prestaciones de homenaje al rey D. Pedro.[73]

O que mais se destaca neste fragmento é o confisco dos bens do rei de Maiorca, os quais passaram à Coroa de Aragão. Neste processo de reviver as glórias do seu tataravô, Pedro o *Cerimonioso* realizou a última etapa de um processo que representou o fim da existência da Coroa de Maiorca, um território instituído originalmente em 1276, com a morte de Jaime I de Aragão, seu conquistador, e com término em 1343 com o confisco por parte de Pedro IV de Aragão.

---

72 "Proceso contra el rey de Mallorca Don Jaime III, mandado formar por el rey Don Pedro IV de Aragon. Publicado de real órden por D. Manuel de Bofarull y de Sartorio". Tres tomos. In *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*. Barcelona: 1867-1868.

73 "Proceso contra el rey de Mallorca Don Jaime III...", op. cit., p. III-IV.

*Conclusão*

A partir da análise da narrativa da *Crônica* de Pedro IV podemos elaborar algumas conclusões. A partir do estudo de um acontecimento, a confiscação da Coroa de Maiorca, podemos nos aproximar a diversas possibilidades e impressões sobre o comportamento de Pedro IV de Aragão referente ao seu pensamento historiográfico e jurídico e suas facetas políticas.

Em primeiro lugar através da análise da narrativa podemos entender e nos aproximar ao pensamento do rei Pedro IV de Aragão em todo o seu argumento sobre os acontecimentos da confiscação de Maiorca. Este método de análise aplicado a uma fonte narrativa, juntamente com uma abordagem interdisciplinar (historiografia, história do direito e filologia) e considerando o contexto de composição da fonte, ajuda a entender e se aproximar dos diversos aspectos que a narrativa apresenta, contextualizando-a e compreendendo-a em seu momento de composição.

Em segundo lugar observamos que a análise da narrativa, considerando esta em seu contexto de composição e que a mesma fora composta pelo *Cerimonioso*, detalha os acontecimentos sobre a confiscação da Coroa de Maiorca por Pedro IV de Aragão e nos aproxima ao pensamento deste rei. A reconstrução cronológica dos acontecimentos da confiscação da coroa maiorquina e a análise dos indícios que encontramos na narrativa nos permite destacar alguns aspectos do pensamento de Pedro IV de Aragão. Primeiro, a construção do enredo da narrativa, a qual apresenta uma sequência na qual encontramos uma notável insistência do rei, ao recuperar suas memórias na composição de sua *Crônica*, uma recordação sobre a historiografia da conquista de Maiorca, os diversos rompimentos dos pactos entre os reis da Coroa de Aragão e os reis da Coroa de Maiorca e o uso do direito para recuperar os territórios maiorquinos para a coroa aragonesa. Segundo, a notável insistência por parte do rei Pedro IV em comentar o assunto da confiscação de Maiorca já nos dois primeiros capítulos da obra, sendo que o assunto só é tratado de uma forma ampla no terceiro capítulo. Terceiro, a análise filológica de alguns termos chave utilizados na narrativa, como, por exemplo, o verbo "excusar", o qual observamos o seu significado relacionando-o ao contexto em que foi utilizado na narrativa. Quarto, devemos destacar a construção da narrativa com base nas normas jurídicas do direito feudal da época, ou seja, os *Usatges* e as *Commemoracions de Pere Albert*, o que faz com que a Crônica seja um documento que reflete o âmbito jurídico da época, principalmente as relações entre senhores e vassalos.

Em terceiro lugar observamos a perspectiva do rei de Aragão sobre o uso político da historiografia somado à perspectiva do direito na confiscação da Coroa de Maiorca. Ao reconstruir suas memórias e argumentar sobre os feitos ocorridos contra o seu vassalo maiorquino, o *Cerimonioso* realiza uma operação de composição entre historiografia dos seus antepassados e direito de sua dinastia, reunindo, dessa forma, provas para que pudesse argumentar em suas memórias as ações que realizara contra seu vassalo e materializara em sua *Crônica*.

Por último, a narrativa também apresenta uma faceta conhecida do rei Pedro IV de Aragão em suas ações políticas. Por exemplo, quando narra o fato de protelar a ajuda ao seu vassalo, evitando, dessa forma, uma guerra contra o rei francês; o encontro do momento propício para atuar contra Jaime III de Maiorca; os detalhes sobre o estabelecimento do dia para que seu vassalo comparecesse à reunião das *Cortes* em Barcelona; o rompimento do pacto por parte de Jaime III de Maiorca, o que autorizou o rei aragonês a determinar e realizar a confiscação da coroa maiorquina. São detalhes que emolduram o caráter de Pedro IV de Aragão no tocante às suas relações políticas e que constantemente aparecem na narrativa de sua *Crônica*.

# Encontros no cativeiro entre o Mediterrâneo e o Oceano Índico (sécs. XIII – XVII)

# Meetings in prison between the Mediterranean and the Indian Ocean (13th – 17th century)

**Andréa Doré** *
Universidade Federal do Paraná

***Resumo***

A circulação de indivíduos no período moderno deu-se, em várias ocasiões, de forma involuntária. Homens e mulheres foram desprovidos de liberdade, encontraram-se nas galés dos navios, nos recrutamentos forçados, na construção de muralhas, nos cárceres do Santo Ofício, em prisões comuns. Este artigo visa analisar como o cativeiro permitiu a aproximação de indivíduos, a troca de informações e a experiência da alteridade e motivou, assim, a elaboração de relatos tendo como tema o Oceano Índico e suas margens. As trajetórias de Marco Polo ao retornar à Europa, ainda no século XIII, do soldado português Francisco Rodrigues Silveira, preso na cidade do Porto depois de servir nas praças da Ásia, e do médico francês Charles Dellon, condenado pela Inquisição de Goa, ambos no início do século XVII, indicam não só a circulação de homens e de informações, como a possibilidade de considerar que as representações que passaram a dar significado a espaços desconhecidos dos europeus tiveram origem nas margens da sociedade e dos impérios.

**Palavras-chave:** Relatos de cativeiro; Oceano Índico; Cativeiro.

***Abstract***

The movement of individuals in the early modern period took place on several occasions, involuntarily. Men and women imprisoned in different circumstances have meet in the galleys of the ships, in forced recruitments, building walls, in the jails of the Holy Office, in ordinary prisons. This article aims to analyze how the experience of captivity allowed individuals to exchange information and experience of otherness and motivated the writing of accounts on the theme of the Indian Ocean and its margins. The trajectories of Marco Polo to return to Europe, still in the 13th century, the Portuguese soldier Francisco Silveira Rodrigues, stuck in Oporto after serving in the enclaves of Asia, and the French physician Charles Dellon, condemned by the Inquisition in Goa, both of them in the beginning of 17th century, indicate not only the movement of individuals and information as a result of incarceration, but also the possibility of considering the representations that gave meaning to spaces unknown to Europeans have often originated in the margins of societies and empires.

**Keywords:** Captivity writings; Indian Ocean; Captivity.

● **Enviado em: 17/05/2015**
● **Aprovado em: 26/06/2015**

* Professora do Departamento de História da Universidade Federal do Paraná. andreadore@ufpr.br. Uma primeira versão deste texto foi apresentada no XIII Colloque International d'Histoire Indo-portugaise, Université de Provence, em 2010.

A supressão da liberdade e da autonomia de homens e mulheres foi uma prática comum em todas as épocas e, especialmente, no início da época moderna, quando mais raro é encontrar um indivíduo que em algum momento de sua vida não tenha sido aprisionado, não tenha sido "feito cativo". No quadro das circulações ultramarinas, frente à constância dos conflitos entre europeus e entre estes e habitantes de diferentes espaços em disputa, na Ásia, na África, na Europa ou no Novo Mundo, em terra ou em batalhas no mar, o aprisionamento tomou as mais variadas formas.

Adotada em inúmeras ocasiões, a suspensão da liberdade foi uma estratégia que visou diferentes fins: o quartel concedido aos vencidos nas guerras; o trabalho escravo; a proibição à circulação de estrangeiros; sequestros resultantes de ataques indígenas; indivíduos acusados de crimes comuns; denunciados e perseguidos por motivos religiosos por meio dos Tribunais do Santo Ofício, judaizantes, praticantes do gentilismo, sodomitas, bígamos; opositores políticos, acusados de conspiração e traição; sequestros para obtenção de resgates, fontes de receita da economia do corso; indivíduos capturados e usados como provas do exotismo de novas terras.

A tipologia dos prisioneiros é muito complexa e está em boa medida relacionada ao efeito material ou simbólico que se pretendia obter do aprisionamento. Poderíamos analisar essa vasta tipologia com o apoio do que Jean-Claude Schmitt chamou de "conceito de utilidade social"[1], por meio do qual indivíduos e grupos marginais são integrados ou excluídos. Considerar a "utilidade social" dos homens e mulheres capturados parece bastante operativo uma vez que a aplicação desse conceito acompanha as flutuações do poder dos diferentes grupos e representa uma categoria presente nos documentos da época. Schmitt adota esse critério para o estudo dos marginais, grupo igualmente heterogêneo, vulnerável por excelência, e no qual se integra a condição dos prisioneiros: homens, mulheres ou crianças, grupos ou indivíduos, militares ou civis que a guerra ou a fortuna colocaram do lado dos vencidos.

A suspensão da condição de indivíduo livre foi exercida pela imposição de cativeiro vivido sem reclusão ou vivido no isolamento da prisão. Quando se trata de esquadrinhar o fenômeno do cativeiro para além dos estudos sobre o tráfico negreiro, alguns espaços têm sido privilegiados pela historiografia, notadamente o norte da África e a América do Norte.

[1] A explicação deste conceito está em SCHMITT, Jean-Claude. "A história dos marginais". In LE GOFF, Jacques (dir.). *A nova história.* São Paulo, Martins Fontes, 2001 (1º ed. 1978), p. 285s.

Como parte da produção sobre o tema, é imprescindível citar o trabalho de Linda Colley, intitulado *Captives*.[2] Com base em uma extensa pesquisa, que percorreu diferentes espaços de influência do que viria a ser o Império Britânico – na África, na Ásia ou na América do Norte -, a autora objetivou identificar, por meio do tratamento dos corpos dos britânicos feito cativos, de que forma os não-europeus foram algumas vezes capazes de resistir aos conquistadores, puni-los e definir sua própria forma de usá-los. A autora analisou mais de uma centena de relatos e desenhos de prisioneiros, visando um trabalho tanto de "recuperação individual quanto de revisão imperial"[3], combinando uma análise de larga escala, que envolveria uma grande narrativa das crises enfrentadas pelos britânicos, com uma escala pessoal, explorando micronarrativas de homens e mulheres em situação vulnerável. Ao final de longos períodos de cativeiro, surgiam indivíduos que podem ser descritos como "palimpsestos humanos"[4], resultado de relações ambíguas estabelecidas entre senhores e cativos, em que o contato com a alteridade se desdobra de formas imprevistas para ambos os lados.

Sobre o norte da África, especificamente, os arquivos da Inquisição e das ordens redentoras têm permitido a produção de estudos que destacam o caráter institucional das relações entre os cativos e seus países de origem. Os resgates dos cristãos aprisionados em terras muçulmanas tiveram como intermediárias as monarquias católicas e as ordens religiosas, instituições ausentes no caso britânico, explorado por Colley. As ordens religiosas, nomeadamente a Congregação da Santíssima Trindade para o Resgate de Cativos, os trinitários, criada em 1198, e a Ordem da Nossa Senhora das Mercês - a ordem dos mercedários -, fundada em 1218, deviam muito de sua propaganda aos relatos de cativos, que acabaram por se tornar um subgênero do relato de viagens. Esses textos divulgavam os sofrimentos dos cristãos e serviam de prova da urgência das esmolas para o resgate dos desafortunados.[5]

---

2 COLLEY, Linda. *Captives*. *Britain, Empire, and the World, 1600-1850.* New York, Anchor Books, 2004.

3 COLLEY, Linda. *Captives*, p. 3.

4 COLLEY, Linda. *Captives*, p. 95.

5 Ver MOREAU, François. "Quand l'histoire se fait littérature: de l'aventure peronnelle au récit de captif et au-delà". In MOUREAU, François (dir.). *Captifs en Méditerranée (XVIe-XVIIIe siècles). Histoires, récits et légendes.* Paris, PUPS, 2008, p. 12. Ver DUPRAT, Anne. "Fiction et formalisation de l'expérience de captivité". In MOREAU, François (dir.). *Captifs en Méditerranée*, p. 220-221. Sobre os ataques muçulmanos à Península Itálica e a consequente escravização dos cristãos ver DAVIS, Robert. *Esclaves chrétiens, maître musulmans. L´esclavage blanc en Méditerranée (1500-1800).* Paris, Actes Sud, 2007. (1º ed. norte-americana: 2003). São muitos os trabalhos que exploram essas temáticas e as fontes produzidas pelas ordens ou pela Inquisição no norte da África. Destaco MARTINEZ TORRES, Antonio. *Prisioneros de los infideles. Vida y rescate de los cautivos cristianos en el Mediterraneo musulmán (siglos XVI-XVII).* Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2004. Na historiografía portuguesa, são referência os trabalhos de Isabel M. R. M. Drumond Braga: *Entre a cristandade e o Islão (séc. XV-XVIII).* Ciudad

Na América do Norte, os relatos de cativos chegaram a conformar um gênero literário, seja pelo caráter de propaganda religiosa, apontando os riscos e sofrimentos dos protestantes em contato com os indígenas ou com os católicos do Canadá, seja pelo aspecto aventureiro, explorador e empreendedor da conquista.[6] A trajetória do texto de Mary Rowlandson é, neste sentido, emblemática. Capturada junto com três de seus filhos no início de 1676, viveu durante três meses entre diferentes grupos indígenas da Nova Inglaterra. Seu relato, a primeira narrativa de um agente colonizador a se tornar um *bestseller* americano, *The Sovereignty and Goodness of God... being a Narrative of the Captitivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson*, foi publicado em Cambridge (na Nova Inglaterra) e em Londres em 1682.[7]

As análises dessas situações de cativeiro se dirigem, cada uma à sua maneira, às relações entre os indivíduos aprisionados, vulneráveis, vencidos, e os grandes projetos imperiais, fossem britânicos, ou ibéricos. Está em jogo nesses estudos a postura adotada pelas instituições que deram forma e sustentação às políticas imperiais, assim como o papel desempenhado por homens e mulheres comuns que se relacionaram com os movimentos de conquista, denunciando sua vulnerabilidade, ao mesmo tempo em que eram os únicos capazes de penetrar nas sociedades opositoras.

É possível, no entanto, estender essa abordagem a um outro tipo de cativeiro. Este também estaria inserido na produção do que Linda Colley chama de "cultura do cativeiro"[8], entendida como uma cultura parcialmente oral, um conjunto de ideias, impressões e imagens que se estende amplamente através de diferentes classes sociais por meio de sermões,

---

Autônoma de Ceuta, Instituto de Estudos Ceutíes, 1998; "O primeiro resgate geral de cativos após a Restauração (Tetuão 1655)". In *Itinerarium*, XL, 1994; "Mulheres cativas e mulheres de cativos em Marrocos no século XVII". In *O rosto feminino da Expansão Portuguesa*. Atas do Congresso Internacional para a Igualdade e para os direitos das mulheres. Lisboa, 1994, pp. 439-448. Sobre os renegados, processados pela inquisição, ver BENNASSAR, Bartolomé & BENNASSAR, Lucile. *Les chrétiens d'Allah: l'histoire extraordinaire des renégats, XVI-XVII siècles.* Paris, Perrin, 1989 e RIBAS, Rogério de Oliveira. Festa e inquisição: os mouriscos na cristandade portuguesa do quinhentos. In PIMENTEL, Maria do Rosário (coord.). *Portugal e Brasil no advento do Mundo Moderno*. Lisboa, Edições Colibri, 2001, pp. 45-58.

6 Sobre os relatos de homens e mulheres protestantes aprisionados por grupos indígenas, a produção historiográfica é bastante extensa. Para além de trabalhos que analisam relatos determinados, servem de referência: PEARCE, Roy Harvey. "Significances of the captivity narrative". In. *American Literature*, vol. 19, nº 1 (mar, 1947), pp. 1-20; VANDERBEETS, Richard. "The Indian captivity narrative as ritual". In *American Literature*, vol. 43, nº 4. Jan, 1972, pp. 548-562; VANDERBEETS, Richard. (ed.). *Held captive by indians: selected narratives 1642-1836*. Knoxville, University of Tennessee Press, 1972; e MATAR, Nabil. "English accounts of captivity in North Africa and the Middle East: 1577-1625". In *Renaissance Quarterly*, vol. 54. nº 2. Summer, 2001, pp. 553-572.

7 Ver COLLEY, Linda. *Captives*, p. 148-155. A temática do cativeiro branco entre indígenas da América do Norte tem igualmente grande sucesso no cinema, como provam a obra de John Ford, *The Searchers* [*Rastros de Ódio*] (1956), com John Wayne, ou *Little Big Man* [*O Pequeno Grande Homem*] (1970), de Arthur Penn, com Dustin Hoffman no papel principal. O tema também tem sido abordado sob a perspectiva dos estudos de gênero, como CARROL, Lorrayne. *Rhetorical Drag. Gender impersonation, Captivity, and the Writing of History.* Kent, Ohio, The Kent State University Press, 2007.

8 Ver COLLEY, Linda. *Captives*, pp. 88 e 97.

discursos, canções, relatos contados por ex-cativos, e rumores e estórias daqueles que os conheceram. Trata-se do cativeiro que se realiza na reclusão dos cárceres e os relatos dele resultantes trazem conteúdos que se referem a períodos anteriores à prisão, contém descrições e reflexões sobre o próprio aprisionamento ou ainda combinam os dois momentos.

## O Oceano Índico nos cárceres

O cativeiro, a prisão, assim como o exílio, são momentos privilegiados para a construção de relatos; momentos geradores da própria historiografia ocidental, se pensarmos nas obras de Heródoto, Tucídides ou Políbio.[9] Na análise específica proposta neste texto, no entanto, não são destacados relatos solitários e reflexivos sobre o período da prisão, mas textos produzidos porque a supressão da liberdade, mesmo que não se possa em todos os casos precisar em que condições ela foi vivida, foi a oportunidade para um encontro por meio do qual se manifestaram o próprio contato com a alteridade e a ocasião da escrita. O cativeiro funcionou, assim, como o momento de rememorar e relatar as experiências passadas e a excepcionalidade da situação presente. A reclusão possibilitou a confiança, gerada talvez pelas privações e pela partilha da ociosidade. Este artigo se debruça sobre os casos de três homens que viveram um período de cativeiro e escreveram seus relatos, em parte ou na sua totalidade, motivados por encontros com outros indivíduos ocorridos na prisão. Um outro elemento conecta essas histórias: o assunto tratado entre os companheiros de cárcere foi o Oceano Índico. O Índico e suas margens ocupam diferentes lugares nestes textos que lhes garantem não apenas uma existência discursiva, moldada pela experiência, pela subjetividade e pelo estilo de cada um. Os conteúdos desses relatos foram também responsáveis, em alguma medida, pelos contornos que este espaço adquiriu historicamente no Ocidente.

O primeiro destes textos é o de Marco Polo. Sua menção é aqui obrigatória, uma vez que boa parte das informações – seguramente as mais impactantes e de maior longevidade – que surgiram na Europa sobre as margens do Índico, até as viagens portuguesas do final do século XV, teve sua origem devida ao seu cativeiro. Quando de seu retorno a Veneza, em 1298, entre os dias 7 e 8 de setembro, foi aprisionado durante a batalha de Curzola, na costa da Dalmácia, em que os genoveses, sob o comando do capitão Lamba Doria, atacaram 32 galés de combate venezianas, uma delas tendo Marco Polo como *sopracomito*, capitão. O grande triunfo

[9] Para um primeiro contato com a produção desses historiadores clássicos, exilados ou reféns, ver HARTOG, François (org.). *A história de Homero a Santo Agostinho*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

foi comemorado na Piazza San Matteo, em Gênova, e a inscrição em uma placa de mármore conta que naquele confronto foram feitos 7400 prisioneiros.[10] Não é possível identificar a prisão em que Marco Polo foi mantido até a assinatura da trégua entre Veneza e Gênova em maio de 1299, mas Heers sugere que, muito diferente do que uma imagem romântica poderia sugerir, de um prisioneiro confinado em uma cela estreita e escura, trocando confidências com seu escritor, era prática corrente na época que prisioneiros de maior importância – como era o caso de Marco Polo – fossem confiados a famílias que passavam a ser seus fiadores, e sem necessariamente tratá-los como escravos, abrigavam-nos em suas casas à espera de uma troca com um ou vários membros da família presos pelos inimigos.[11]

Se assim foi, em residências de um nobre ou de um comerciante, em um ambiente que favorecia a conversação, Marco Polo encontrou Rustichello, natural de Pisa, aprisionado em 1284 durante a famosa batalha naval de Meloria em que Gênova, mais uma vez comandada por um Doria, Oberto Doria, irmão de Lamba, derrotou quarenta galés de Pisa e levou nove mil prisioneiros à cidade.[12] Nessas conversações, Marco Polo contou suas experiências durante os 26 anos que passou na Ásia. Contou o que viu, o que lhe contaram e o que imaginou ter visto, impregnado ele também, assim como Rustichello, pelas lendas e maravilhas que circularam sobre o Oriente na Europa medieval. Em seu relato não há referências ao período na prisão, às suas condições ou duração, momento essencial, mas ofuscado pela monumentalidade das experiências passadas. Rustichello escreve apenas que "permanecendo na prisão de Gênova por causa da guerra, e não querendo ficar ocioso, pensou em redigir este livro, para o prazer dos leitores. E foi ele que quis expor todas estas coisas a Misser Rusticiano, cidadão de Pisa, que se encontrava na mesma prisão (...)."[13]

Jacques Heers chama atenção para a ausência de fontes que esclareçam sobre a composição deste livro, desde a língua original ao próprio título: *Devisement du Monde*, *Livre des Merveilles* ou *Millione.* Da mesma forma, destaca a repetição ao longo dos séculos de afirmações que nunca puderam ser confirmadas. Heers escreve, no entanto, que nenhum autor sério tentou atribuir a Marco Polo todo o mérito da redação do livro. Pouco se discute sobre o quanto das escolhas e dos descartes de temas e episódios partiu, de um lado, do viajante que contou ou que ditou e, de outro, do escritor, compilador, profissional, em todo

10 Ver HEERS, Jacques. *Marco Polo*. Paris, Fayard, 1983, p. 275-276, que se baseia no contexto da prisão de Marco Polo relatado por Giovanni Baptista Ramusio.
11 HEERS, Jacques. *Marco Polo*, p. 278.
12 HEERS, Jacques. *Marco Polo*, p. 278-280.
13 POLO, Marco. *O Livro das Maravilhas.* 5º ed. Tradução de Elói Braga Jr. Porto Alegre: L&PM, 1996, p. 34. Para uma edição em francês, ver POLO, Marco. *Le devisement du monde. Le livre des merveilles.* Texte établi para A. –C. Moule e Paul Pelliot. Paris, La Découverte, 1994. Cap. I. (p. 40.)

caso. A conclusão do autor, porém, favorece nossa hipótese: "Sem este encontro, o *Devisement* seguramente não teria sido escrito"[14]. Nem Marco Polo, nem seu pai ou seu tio, haviam tentado, ao que parece, pôr no papel suas aventuras.

Não é necessário retomar a fortuna da obra de Marco Polo, exaustivamente apropriada, incorporada e reelaborada em diferentes linguagens desde o século XIII. *O Livro das Maravilhas* integrou ou motivou antologias de relatos de viagem como expressão do conhecimento empírico dos viajantes, gerou produções literárias, cartográficas, e também imagéticas, de ilustrações do período medieval ao cinema. O relato inspirou iniciativas a partir de suas promessas, dos viajantes italianos dos séculos XV e XVI, às explorações portuguesas contornando a África em busca das Índias e à travessia de Colombo, obcecado pelo Gran Cã descrito pelo veneziano.[15] O viajante medieval mais ilustre deveu sua fama a um período na prisão que se revelou o mais produtivo para a disseminação de imagens sobre o Índico e a tradução – para termos cristãos ocidentais – da alteridade asiática.

Em 1502, a narrativa foi traduzida para o português na edição de Valentim Fernandes intitulada *Marco Polo, Ho livro de Nycolao veneto. O trallado da carta de humm genoues das ditas terras.* Além do texto de Marco Polo, a edição reunia o relato de Niccolo di Conti e a carta do genovês Geronimo da Santo Stefano, ambos viajantes na Ásia no século XV. João Rocha Pinto destaca as escolhas de Valentim Fernandes, que, "ao querer divulgar os negócios e feitos da Índia", repetia "um gesto automático do princípio de todo o conhecimento, fornece a matriz apriorística para o confronto com a realidade, fazendo o *Marco Polo* destacar-se como símbolo".[16] A seleção de Fernandes encontrará eco nos textos posteriores, já que mesmo depois de avançada a exploração europeia pelos portos asiáticos, entre os séculos XVI e XVII, o relato de Marco Polo permaneceu como fonte autorizada para o conhecimento da região e de seus habitantes.

Em 1559, o relato foi incluído na influente coleção de relatos de viagem, *Navigazioni e Viaggi.* Seu organizador, o humanista veneziano Giovanni Battista Ramusio, refere-se ao texto de Marco Polo quase como uma profecia:

---

14 HEERS, Jacques. *Marco Polo*, p. 274.

15 Ver LE GOFF, Jacques. "O Ocidente medieval e o Oceano Índico". In *Para um novo conceito de Idade Média. Tempo, trabalho e cultura no Ocidente.* Lisboa, Estampa, 1979, p. 263-280; GREENBLATT, Stephen. *Possessões Maravilhosas*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo, Edusp, 1996; Sobre a influência do relato de Marco Polo na cartografia, ver CATTANEO, Angelo. "Scritture di viaggio e scrittura cartografica. La mappamundi di Fra Mauro e i racconti di Marco Polo e Niccolò de' Conti". In *Itineraria*, III-IV, 2005, pp. 157-202; e no cinema, AUTOR, 2010.

16 PINTO, João Rocha. *A viagem. Memória e Espaço.* Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1989, p. 148.

> e veramente è cosa maravigliosa a considerar l'isole e i paesi scritti nel libro del prefato messer Marco Polo, che fu gia 250 anni, e ch'al presente siano stati ritrovati dai pilotto portoghesi, como l'isola di Sumatra, Giava maggiore e minore, Zeilam, il paese di Malabar e Dely e molti altri.[17]

A ociosidade e a curiosidade que Rustichello aponta como motivadores do relato de Marco Polo diferem da indignação e do caráter pedagógico de um outro texto motivado por um diálogo na prisão em que o tema é igualmente o Índico, produzido 320 anos depois. Trata-se do relato escrito por Francisco Rodrigues Silveira, soldado português que esteve na Índia entre 1586 e 1598 e está entre os críticos mais agudos do Estado da Índia portuguesa. Se o cronista Diogo do Couto, em seu *O soldado prático*, focalizou suas críticas na administração portuguesa, Silveira, conhecedor das campanhas militares, apontou a "cobiça insaciável" do vice-rei e dos grupos dirigentes fraqueza, os desmandos de toda ordem cometidos por capitães e homens de armas nas praças portuguesas. George Winius o chama, por isso, de "o verdadeiro soldado prático".[18] Poucos documentos fazem referência a este soldado arbitrista. Um deles refere-se a um perdão real de 1610 que lhe foi concedido após conflitos locais em Lamego, onde vivia quando do seu retorno a Portugal. Foi preso depois no Porto, por dezoito meses, em 1619, após desentendimentos com um tabelião.

Na prisão do Porto o soldado da Índia compôs o último livro da sua obra *Reformação da Milícia e Governo do Estado da Índia Oriental*, dedicado a Felipe III (reinado de 1598-1621). O livro intitula-se *Discurso sobre o progresso dos Gelandeses entrados novamente na Índia, em que se descrevem alguns advertimentos que se devem observar pera lhes poder aquelle Estado fazer a necessária resistência, "*composto em 1619 por Francisco Rodrigues Silveira, estando preso na cadea da cidade do Porto".[19]

Não era a primeira vez que Silveira se via aprisionado. Conforme relata, foi feito "captivo de hum Hebreo", a quem as "injustiças" de sua pátria o venderam por escravo. Suas andanças, "de masmorra em masmorra", ele as vê como "divina permissão" para que,

---

17 "e é realmente algo maravilhoso considerar as ilhas e os países descritos no livro do citado senhor Marco Polo, o que foi já há 250 anos, e que ao presente estão sendo reencontrados pelos pilotos portugueses, como a ilha de Sumatra, Giava maior e menor, Zeilam, o país do Malabar e Dely e muitos outros". A citação está no prefácio de um outro relato: "Il viaggi di Nicolò de' Conti". In RAMUSIO, Giovanni Battista. *Navigazioni e Viaggi.* Torino, Giulio Einaudi editore, 1979, vol II, p. 786. Ver também AUTOR, 2010.

18 Ver WINIUS, George Davison. *A lenda negra da Índia portuguesa. Diogo do Couto, os seus contemporâneos e o* Soldado Prático. *Contributo para o estudo da corrupção política nos impérios da Europa moderna.* Trad. Ana Barradas, Lisboa, Antígona, 1994, pp. 93-124 e COUTO, Diogo do. *O soldado prático.* Texto restituído, prefácio e notas de M. Rodrigues Lapa. 3º ed. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1980.

19 SILVEIRA, Francisco Rodrigues. *Discurso sobre o progresso dos Gelandeses entrados novamente na Índia, em que se descrevem alguns advertimentos que se devem observar pera lhes poder aquelle Estado fazer a necessária resistência*. In. *Reformação da Milícia e Governo do Estado da Índia Oriental.* Lisboa, Fundação Oriente, 1996, (1619, fl. 369-406), pp. 243-263.

"apurando-se-me o ingenho no crisol de tantas aflições e angústias - por a grande dor ser a que adelgaça", pudesse obter algum remédio para o reino português, "destruído e assolado".

O autor atribui ao sofrimento vivido na prisão a lucidez e a argúcia presentes no seu relato. O uso da palavra "adelgaça" tem em seu texto o sentido de analisar uma questão, ou como exprime Raphael Bluteau, "tratar uma matéria com delicadeza e sutileza de engenho". O ensinamento vem de Ovídio, que Silveira cita: "grande doloris/ingenium est, miserisque venit sollertia rebus" (*Metamorphoses*, VI, 574/5).[20]

No cativeiro, escreve, teve oportunidade de ter "verdadeira informação" sobre a Índia. Encontrou ali "hum Framengo que aqui trouxeram preso, o qual pouco a pouco me foy dando notícia do estado em que estavam as cousas da Índia". Silveira afirma ter tido notícias do "preparamento que fazia o Príncipe de Orange" a fim de atrair o comércio das drogas e especiarias para Amsterdã. Conhecedor tanto da administração do Estado da Índia quanto da movimentação das mercadorias pelas feitorias portuguesas, ele conclui que a contratação das especiarias da Índia pelos holandeses era feita com "tanta ordem e providência que a de Portugal ficava sendo pobre em sua comparação".[21] O flamengo lhe contou, "na inxouvia da cadea do Porto" que uma numerosa armada, aparelhada às custas de particulares e de diversos senhorios, seguia para a Índia, repartida em três esquadras para "se confederaram com os reys da Índia pera lançarem aos Portugueses fora della". Essas notícias levaram Silveira, empenhado havia vinte e dois anos em alertar para a ausência de "ordem e disciplina" nas ações militares portuguesas, a retomar suas críticas relembrando experiências vividas em Malaca, futuro alvo dos holandeses, quando ainda o sultão de Achem era o "mayor e mais cruel inimigo que nunca tiveram os portugueses".[22] Silveira expressa sua visão dos opositores, inimigos na Europa e no ultramar: "piratas"[23]; mas espera que a passagem dos holandeses pela Índia sirva para "despertar aos Portugueses da modorra de suas desordens em que até agora jaziam sumersos".[24]

A obra de Silveira pode ser classificada como um arbítrio, gênero de escrita bastante difundido nesse período, particularmente na vasta rede do império espanhol. Indivíduos experientes em assuntos militares e administrativos, na Península Ibérica, na Ásia ou na América, dirigiam ao rei tratados e planos de ação, que pudessem trazer soluções para os

20 SILVEIRA, Francisco Rodrigues. *Discurso sobre o progresso dos Gelandeses*, p. 245. Sobre o significado de "adelgaçar", ver MORAES E SILVA, Antonio de. *Diccionário da Língua Portugueza...*. Lisboa: Lacérdina, 1813, p. 39 e BLUTEAU, Rapahel. *Vocabulario Portugueza & Latino: aulico, anatomico, architectonico...* Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728. 8 vol., vol. 1, p. 122.

21 SILVEIRA, Francisco Rodrigues. *Reformação da Milícia*, p. 246.

22 SILVEIRA, Francisco Rodrigues. *Reformação da Milícia*, p. 250.

23 SILVEIRA, Francisco Rodrigues. *Reformação da Milícia*, p. 246.

24 SILVEIRA, Francisco Rodrigues. *Reformação da Milícia,* p. 261.

problemas do império. Uma vez aceito o "remédio" proposto, o fiel súdito poderia receber favores reais como recompensa. As motivações de Silveira reuniam, manifestamente, dois elementos, cuja combinação, nova, se disseminou no período e indicaria uma "modernização das estruturas do Estado e do Império",[25] como sugere Digo Ramada Curto. Elementos estes representados, de um lado, pela valorização da experiência, e de outro, pela distribuição de favores, de mercês, característica constitutiva do Antigo Regime.

O relato de cativeiro, como sugere Duprat, pode ser entendido como um subgênero da literatura de viagem e assim encontramos nos discursos de cativos a mesma autoridade atribuída ao viajante-observador. Essa autoridade tem sua fonte na experiência e no testemunho de vista, que garantia ao autor a prerrogativa da verdade.[26] É anunciada por vários autores do período, homens que deixaram a Europa para "con gli ochi medesimi cercar de cognoscer li siti delli luochi, le qualità delle persone (...) massime ricordandomi esser piú da stimare un testimonio di vista che dieci d'udita", como escreveu Lodovico de Varthema ao viajar pela Índia no início do século XVI.[27] Os viajantes modernos estavam conscientes do efeito causado pela "visão", sua superioridade em relação a outras formas de obtenção de informação, como bem expressou Gaspar da Cruz: "o que se cumpriu em mim e noutros que depois de vistas as cousas da China dissemos: isto há de se ver e não se há-de ouvir: porque não é nada ouvi-lo em comparação de visto".[28]

Silveira garante sua autoridade afirmando a "verdadeira informação" obtida na prisão. Ele *ouviu* o relato de seu companheiro e confia nele por ser fruto de uma observação direta, por seu informante ter sido uma testemunha ocular dos acontecimentos. O mesmo se verifica em outros relatos de cativeiro, como o de Hans Staden, no Brasil, e no de Álvar Núñez Cabez de Vaca, na América do Norte, em que a afirmação da veracidade de seus relatos, proveria a

25 CURTO, Diogo Ramada. Remédios e arbítrios. In *Cultura imperial e projetos coloniais (séculos XV a XVIII)*. Campinas, São Paulo, Editora da Unicamp, 2009, p. 187. Sobre textos arbitristas no Estado da Índia, ver também LIMA, Priscila. *Uma leitura do arbitrismo português a partir das obras* O Soldado Prático *e* Reformação da milícia e governo do Estado da Índia Oriental. Monografia. Departamento de História – UFPR. Curitiba, 2008.

26 Sobre o testemunho de vista e o relato verdadeiro no Renascimento ibérico, ver PINEDA, Victoria. "La preceptiva historiográfica renacentista y la retórica de los discursos: antología de textos". In *Talia dixit*, 2, 2007, p. 95-219. E também MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. Bauru, Edusc, 2004.

27 "com os próprios olhos buscar conhecer a localização dos lugares, as qualidades das pessoas (...) lembrando-me ser muito mais de estimar um testemunho de vista do que dez de ouvir dizer". VARTHEMA, Lodovico di. "Itinerario di Lodovico di Barthema in Arabia, in India e nell'Asia Sudorientale". In RAMUSIO, Giovanni Battista. *Navigazioni e Viaggi,* p. 763.

28 CRUZ, Gaspar. *Tratado em que, se contam muito por extenso as cousas da China com suas particularidades e assim do Reino de Ormuz (1569)*. Macau, Museu Marítimo de Macau, 1996, p. 15.

Coroa de "algunas cosas muy nuevas y para algunos muy difficiles de creer".[29] Na experiência de Silveira, o Índico é o objeto e é fruto da experiência de dois interlocutores. A referência ao Índico só existe porque ambos estiveram naquele espaço. A prisão aqui não é apenas a oportunidade de se escrever o relato, mas é produtora das informações que o relato contém.[30] Os estudos sobre os contatos dos grupos humanos registrados a partir das grandes explorações marítimas já sublinharam o papel de outros tipos de prisioneiros na obtenção de informação e, consequentemente, como intérpretes e intermediários entre diferentes culturas. O grupo dos *degredados* integra essa categoria, homens que cumpriram suas penas em terras do Brasil ou da África, também chamados de *lançados*, deixados no litoral africano para conhecer a língua e os costumes e depois serem resgatados para servir aos negócios da Coroa. O emblemático caso de Diogo Álvares, o Caramuru, é ilustrativo das vantagens que um degredado ou cativo poderia obter ao municiar a Coroa com informações úteis. Os serviços que Diogo Álvares prestou à Coroa e à Igreja, por exemplo, foram lembrados na correspondência civil e religiosa e o governador Tomé de Souza lhe concedeu mercês.[31]

A *Reformação* e o Livro que a acompanha não trouxeram nenhum benefício ao seu autor. Não tiveram, aparentemente, nenhuma repercussão junto à Corte espanhola e permaneceram inéditos até o final do século XIX. Diferentemente de Marco Polo ou de Charles Dellon, que se verá na sequência, seu relato não foi responsável pela divulgação de uma configuração asiática, marcada neste caso pela presença portuguesa ameaçada frente à potência holandesa. Outros relatos tiveram essa função, como o de Jan Huighen van Linschoten, na Índia entre 1583 e 1589, ou o de Philippus Baldaeus, que viveu no Ceilão entre 1656 e 1665 e publicou sua obra em Amsterdã em 1672.[32] Apesar da má fortuna do texto de Silveira, o contexto da sua produção, suas fontes e suas motivações permitem inseri-lo no

29 *Apud* VOIGT, Lisa. *Writing Captivity in the Early Modern Atlantic. Circulations of knowledge and authority in the Iberian and English Imperial Worlds*. The University of North Carolina Press, 2009, p. 60-61.

30 Vários casos semelhantes podem ser citados. No âmbito da presença portuguesa na Ásia, retomo o já mencionado dominicano frei Gaspar da Cruz, que obteve suas informações sobre o interior da China de um português feito cativo. Cf. CRUZ, Gaspar da. *Tratado das cousas da China...*(1569), Macau, Museu Marítimo de Macau, 1996.

31 Ver AMADO, Janaína. *Diogo Álvares, o Caramuru, e a fundação mítica do Brasil*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v. 14, n. 25, 2000, p. 4; VOIGT, Lisa. *Writing Captivity in the Early Modern Atlantic,* p. 7-8, o artigo de CURTO, Diogo Ramada. O sistema do escravo-intérprete. In *Cultura imperial e projetos coloniais*, p. 27-56; e MASCARENHAS, José. "Os intérpretes. Gonçalo Madeira de Tânger". In COSTA, João Paulo Oliveira e (coord.). *Descobridores do Brasil. Exploradores do Atlântico e Construtores do Estado da Índia.* Lisboa, Sociedade História da Independência de Portugal, 2000, p. 429-438.

32 BALDEUS, Philippe. *A Description of Ceylon.* Amsterdam, 1672. In. CHURCHUILL, John. *A Collection of Voyages and Travels*, vols 3. 1732; VAN LINSCHOTEN, Jan Huygen. *Histoire de la Navigation de IEAN HVGVES de Linschott Hollandois, aux Indes Orientales.* Amsterdam, Iean Evertsz Cloppenburch, 1619. Para uma edição moderna e em português, ver *Itinerário, Viagem ou Navegação de Jan Huygen van Linschoten para as Índias Orientais ou Portuguesas*. Edição de Arie Pons e Rui Manuel Loureiro. Lisboa, CNCDP, 1997.

conjunto de uma literatura construída a partir das margens e que não raro circulou entre leitores e autores de outros grupos sociais, inclusive dos que ocuparam da constituição e manutenção dos impérios coloniais.

Uma terceira experiência de um cativeiro vivido na reclusão e motivador, ao mesmo tempo, de encontros e relatos é a do médico francês Charles Dellon. Nasceu em 1649, viajou para a Índia aos 19 anos como cirurgião em um navio da Companhia Francesa das Índias Orientais, e estabeleceu-se em 1673 na cidade de Damão, então um enclave português na costa indiana, a convite do governador do Estado da Índia, Manuel Furtado de Mendonça. Em 1674, foi denunciado à Inquisição como protestante por este mesmo governador.[33] Em seu texto, o Índico é, simultaneamente, o espaço da experiência dos indivíduos cativos e o local do cativeiro. O relato manteve-se anônimo durante vinte anos, datando a primeira edição ao que tudo indica de 1687, em Leiden. Foram 18 edições em francês entre esta primeira e a de 1851, publicada em Paris. Um ano depois da primeira edição, surgiu a tradução inglesa e mais doze edições nesse idioma foram publicadas até 1819. A obra também foi traduzida para o alemão (4 edições), holandês (4 edições) e português (4 edições), sendo que a primeira edição portuguesa data de 1821, posterior, portanto, à supressão do Tribunal do Santo Ofício de Goa, ocorrida em 1812.[34]

O nome de Charles Dellon aparece como seu autor pela primeira vez em 1709. Desde a primeira edição parisiense de 1688, a obra foi acompanhada por uma série de ilustrações, talvez mais responsáveis do que o próprio texto pela divulgação dos rigores da Inquisição de Goa. As ilustrações tratam da audiência de Dellon frente à Inquisição, as roupas que deveriam usar os condenados a fim de explicitar seus crimes e as diferentes etapas do auto-de-fé. Foram realizadas sob a direção do próprio Dellon por Pierre-Paul Sevin e Cornelis Martius Vermeulen, importantes gravuristas de sua época.[35]

Menciono dois momentos da prisão e do relato de Dellon nos quais a convivência no cativeiro alimentou e motivou a escrita. O primeiro refere-se especificamente ao contexto do Índico e o segundo ultrapassa esse espaço e remete a um encontro posterior à partida de Goa, na prisão de Lisboa. No capítulo XXXIII, após detalhar suas muitas audiências frente ao

33 Ver TAVARES, Célia Cristina da Silva. *Jesuítas e inquisidores em Goa: a cristandade insular (1540-1682).* Lisboa, Editora Roma, 2004, pp. 182-190.

34 Para as referências completas de todas as edições até o século XIX, ver *L'Inquisition de Goa. La relation de Charles Dellon (1687),* Étude, édition & notes de Charles Amiel e Anne Lima, Paris, Editions Chandeigne, 1997, p. 417-427. Essa edição francesa da obra de Dellon foi recentemente traduzida no Brasil. *A Inquisição de Goa. Descrita por Charles Dellon (1687)*. Estudo, edição e notas de Charles Amiel e Anne Lima. Tradução Bruno Feitler. São Paulo, Phoebus, 2014. As citações utilizadas neste artigo referem-se a esta edição.

35 *A Inquisição de Goa. Descrita por Charles Dellon (1687)*, p. 228.

tribunal do Santo Ofício de Goa e sua saída em auto de fé, Dellon inicia com a tópica: "Como nada instrui melhor que os exemplos"[36] e dispõe-se a contar a história de José Pereira de Meneses. Outros personagens viriam no capítulo seguinte em que conta o que aconteceu a algumas pessoas que saíram com ele em auto-de-fé.

Companheiro de cativeiro ou um infortúnio feito lenda nos cárceres da Inquisição, a história de José Pereira de Meneses, fidalgo português, serve ao autor como prova das injustiças do Tribunal, da arbitrariedade dos procedimentos e das denúncias movidas por intrigas e perseguições pessoais. O governador do Estado da Índia, Antonio de Melo e Castro (1668-1671), seu "inimigo jurado", acusou Pereira de Meneses, então capitão general das armadas da Índia, de não ter prestado socorro à praça portuguesa de Diu, nas Províncias do Norte, e o condenou a ser conduzido por um carrasco pelas ruas de Goa com uma corda ao pescoço. O Tribunal do Santo Ofício em seguida o levou à prisão, acusado de sodomia. Falsas testemunhas, torturas e a persistência do acusado em se dizer inocente o teriam levado à fogueira, "se as contínuas protestações que fazia de sua inocência e a estima que seus juízes sempre tiveram por ele não os tivesse levado a diferir a execução da sentença".[37]

Dellon saiu em auto-de-fé na cidade de Goa e dali foi levado para Lisboa onde deveria cumprir a pena de trabalhos forçados nas galés, não sem antes passar pela costa brasileira e sobre ela deixar uma breve descrição. Em Lisboa, ainda aprisionado, dois outros encontros no cativeiro deram a Dellon a ocasião de escrever os capítulos finais de seu relato, um deles intitulado significativamente: "História de um fidalgo português que dará a conhecer o espírito do Santo Ofício".[38] Não se tratam de histórias vividas no Índico, mas acrescentam muito ao entendimento do sistema inquisitorial que Dellon conheceu de perto nos cárceres de Damão e Goa e que sua obra serviu para divulgar. O autor explicita a importância desses diálogos, da troca de experiências sobre os infortúnios de cada um. Na galé de Lisboa, ele encontra esses dois fidalgos "que lá estavam antes de mim, lá ficaram quando parti e com quem tive singularíssimas conversas sobre seus casos e o meu".[39]

O primeiro, um oficial português, cristão-novo, acusado de judaísmo por pessoas que "aparentemente não conseguiram manter-se em vida sem declararem-se culpados deste crime, nomeando ao mesmo tempo muitos inocentes para tentar assim adivinhar as testemunhas que os haviam acusado".[40] Ficou preso por dois anos antes de saber do que era

36 *A Inquisição de Goa. Descrita por Charles Dellon (1687)*, p. 132.
37 *A Inquisição de Goa. Descrita por Charles Dellon (1687),* p. 134.
38 Idem, p. 183.
39 Idem, ibidem.
40 Idem, ibidem.

acusado e resistiu a confessar os erros de heresia até a véspera do auto-de-fé em que seria relaxado ao braço secular. Dellon conclui do relato do major português que o comportamento dos inquisidores dava lugar a reflexões que não honravam nem a eles nem ao Santo Ofício, uma vez que afirmavam: "Preferimos mais queimar-te como culpado que deixar crer ao povo que te prendemos inocentemente".[41]

O outro fidalgo português com o qual Dellon travou contato em Lisboa foi Luís Pessoa de Eça, aprisionado acusado de judaísmo junto com sua mulher, seus dois filhos e uma filha. O Santo Ofício confiscou seus bens, manteve-o preso por cinco anos e o condenou à morte. Luís Pessoa resistiu a confirmar as acusações até o dia do auto-de-fé. A mulher, um filho e a filha morreram no cárcere, como se pôde comprovar pelos processos do Tribunal.[42] O condenado cumpria a sentença de cinco anos de trabalhos forçados nas galés quando encontrou Dellon.

Além da própria experiência nas prisões portuguesas da Índia e do Reino, que Dellon soube registrar com argúcia e riqueza de detalhes, os encontros vividos em diferentes momentos do cativeiro permitiram ao autor ampliar seu conhecimento sobre a Inquisição como instituição e sobre suas vítimas. Seu relato ganha, assim, em abrangência e em veracidade. Os indivíduos citados no texto podem ser entendidos como "mártires", como "testemunhas", em grego, o que eleva o poder de convencimento dos leitores.[43] Não se trata apenas dos lamentos de um condenado, mas de um relato que, ao cruzar diferentes e variadas trajetórias, endossa as percepções de seu autor.

***

A pluralidade de situações de cativeiro reflete a vulnerabilidade dos indivíduos num contexto de inúmeros contatos hostis e em diferentes espaços, e quando ainda se encontravam em gestação direitos acordados entre os reinos. Refiro-me ao debate em pleno andamento no século XVI a respeito da guerra justa, dos destinos dos prisioneiros, do que Geoffrey Parker chamou de "etiqueta contratual de beligerância".[44] Essa vulnerabilidade

41 Idem, p. 185.

42 Charles Amiel e Anne Lima confrontaram as informações contidas no relato de Dellon com outros documentos constantes no processo inquisitorial e puderam adicionar elementos à trajetória da família de Luís Pessoa. Ver "Do relato à denúncia". In *A Inquisição de Goa. Descrita por Charles Dellon (1687)*, p. 280-296.

43 Ver HARTOG, François. *Evidência da História. O que os historiadores veem.* Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2013.

44 Ver PARKER, Geoffrey. *Success is Never Final. Empire, War, and Faith in Early Modern Europe.* New York, Basic Books, 2002, p. 146 e seguintes. Sobre o debate a respeito das leis de guerra, ver GROTIUS, Hugo. *O*

acabou por viabilizar a circulação de informações, tanto as que podemos considerar como referentes essencialmente aos lugares visitados, como aquelas que, mesmo não tendo sido comprovadas em momentos futuros, ampliaram o horizonte de expectativa. Circularam não apenas informações, mas expressões da alteridade que criaram, reproduziram ou se transformaram em tópicas: as maravilhas da Ásia, a superioridade militar dos holandeses, a corrupção do Estado da Índia, a violência da Inquisição de Goa. A análise transversal dessas experiências comprova o papel dos marginais na consecução de processos históricos depois encampados pelo centro.

A leitura desses relatos permite interpretar a suspensão causada pela reclusão como um momento em que três tempos se cruzam: a experiência do passado, o presente (que permite a construção do relato), e o futuro (na forma ainda de expectativa)[45]: contar o que viu para deleite do leitor, como Marco Polo, sanar o Estado da Índia, como defendia o arbítrio de Silveira; libertar-se ou esperar ver o sofrimento redimido por meio da memória, como desejava Dellon.

*direito da guerra e da paz (De Jure Belli ac Pacis).* Introdução de António Manuel Hespanha. Trad. Ciro Mioranza. 2ª ed. Ijuí, Ed. Unijuí, 2005.

45 Para essa discussão remeto a KOSELLECK, Reinhardt. "Espaço de experiência" e "horizonte de expectativa": duas categorias históricas". In *Futuro Passado,* RJ, Contraponto/Ed. Da PUC, 2006, pp. 305-328.

# RESENHAS

# ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução de Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010, 351 p.

**Elaine Cristina Senko**[*]
Doutoranda em História
Universidade Federal do Paraná

● **Enviado em: 28/06/2015**
● **Aprovado em: 04/08/2015**

Filólogo, crítico literário, semiólogo... Umberto Eco (1932-) é um pesquisador versátil, tornando-se conhecido mundialmente pelos seus importantes estudos na área da arte. Dentre suas principais obras nesta temática, destacamos *Arte e beleza na estética medieval*, publicada originalmente no ano de 1959. O livro em questão, objeto da presente resenha, foi lançado em solo brasileiro pela Editora Record, em 2010, com a tradução de Mario Sabino Filho; trata de questões fundamentais relacionadas ao trabalho do historiador da arte e da cultura, contemplando os conceitos de "arte" e "beleza", no campo da estética, no que se refere ao recorte espacial do Ocidente Medieval, entre os séculos VI e XV.

O livro é apresentado em doze capítulos, contando a Introdução; nela, Umberto Eco destaca a necessidade de valorização do medievo, de suas criações. Neste momento, o autor ainda declara que não pretende ali um estudo original; no entanto, pese esta consideração, devemos ter em mente a sua mais que valiosa contribuição, sempre através de notáveis colocações e reflexões, para o universo dos estudos na área.

Na sequência temos o capítulo intitulado *Sensibilidade na Estética Medieval*; nele o autor ressaltou o uso dos princípios da produção artística clássica, dentro de uma visão da tradição bíblica, por parte das obras medievais. Nesse sentido, a sensibilidade estava ligada a uma representação da realidade religiosa medieval; ao mesmo tempo, a mística medieval, ligada ao colecionismo da beleza, trazia aspectos de utilidade para essa arte.

No terceiro capítulo, *O Belo como Transcendental*, Umberto Eco esclarece que a busca da beleza para além do humano no espaço do divino estava relacionada a um sentido um tanto universal, e por esse motivo a "beleza" no medievo estava próxima ao transcendental.

[*] Doutoranda em História Medieval pelo PPGHIS UFPR, sob orientação da Professora Dra. Marcella Lopes Guimarães. Membro do NEMED. Professora convidada de História da Arte na Pós-Graduação em História Social da Arte da PUCPR.

Neste momento, o autor também afirma que a arte do século XII, no Ocidente Medieval, apresenta uma influência aristotélica advinda dos árabes estabelecidos na Península Ibérica, bem como da própria produção dos mais destacados eruditos ligados à escolástica.

Avançando em seu estudo, no quarto capítulo, *As Estéticas da Proporção*, Eco relembra a tradição clássica, com destaque para o seu ideal de proporção; este conceito, segundo o autor, teria sido reelaborado pelos artistas medievais. No texto, essa concepção de proporção é ressaltada em relação à música medieval e aos estudos na Escola de Chartres, no século XIII, onde se desenvolveu uma visão estético-matemática; ocorreu a busca pelo tetrágono na proporção como regra artística. No quinto capítulo, *As Estéticas da Luz*, Eco afirma que os medievais, entretanto, não eram apenas preocupados com a harmonia da proporção musical e visual; demonstravam igualmente grande gosto pela cor e pela luminosidade. Foi observando os efeitos da luminosidade na arte medieval que a ótica e a perspectiva ganharam espaço, principalmente no ambiente arquitetural: "foi precisamente a Idade Média que elaborou a técnica figurativa que mais explora a vivacidade da cor simples unida à vivacidade da luz que a infiltra: o vitral da catedral gótica"[1].

No sexto capítulo, *Símbolo e Alegoria*, trabalhando com as principais características da arte medieval, Eco ressalta que a explicação simbólica e o uso de alegorias estavam muito presentes nas manifestações artísticas do período; de fato, para o autor, o universo medieval usava essa comunicação em seu universo diário, buscando a inspiração por meio das Sagradas Escrituras. Na época, a concepção alegórica de arte se desenvolvia ao mesmo tempo em que a concepção alegórica de natureza; portanto, estavam presentes aqui vários resquícios clássicos de arte, como o idealismo e o naturalismo. Nas palavras de Umberto Eco, "com o pleno desenvolvimento da arte gótica e através da grande ação animadora de Suger, a comunicação artística por meio da alegoria assume seu maior alcance"[2].

Seguinte capítulo, *Psicologia e Gnosiologia da Visão Estética*, o autor aponta as relações entre o sujeito e o objeto artístico medieval; a emoção estética (da obra de arte, da literatura, da música); e a psicologia da visão. No oitavo capítulo, *Santo Tomás e a Estética do Organismo*, Eco apresenta um debate sobre a forma e a substância; da proporção e da integração artística; e do esplendor da luz segundo os princípios tomistas. Assim, chegando ao nono capítulo, *Desenvolvimentos e Crise de uma Estética do Organismo*, o autor defende que o olhar da arte, no século XV, conforme ia se dedicando cada vez mais ao indivíduo, sofreu mudanças; em

1 ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval.* Tradução de Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 91.
2 Ibid., p. 142.

suma, a explicação da estética do organismo, com todas as suas possibilidades artísticas funcionando concomitantemente, ia-se transformando em novos olhares sobre a arte.

No décimo capítulo, *Teorias da Arte*, Eco retoma o conceito de *ars*, relacionando-o à concepção clássica: arte como uso e feitura, dentro de uma técnica (*tekné*) desenvolvida pelo homem. Porém, destaca o autor, os medievais restringiram o uso da *ars* para um ambiente restritamente religioso, da cosmologia social medieval; produto disso foram as artes liberais e as artes servis. No capítulo seguinte, *A Invenção Artística e a Dignidade do Artista*, Umberto Eco adverte ao seu leitor que, na medievalidade, existia o sentido tomista de arte como "infinita doutrina", e que o teólogo poderia ser considerado um "poeta" da fé cristã. Nesse sentido, tornava-se importante para a arte medieval o constante uso da ideia, dos *exempla*, da mesma forma que da intuição e do sentimento.

Por fim, no último capítulo da obra, intitulado *Depois da Escolástica,* Eco explana sobre o suposto dualismo pragmático medieval impregnado nas arquiteturas românicas e góticas, no qual o mal é expurgado teoricamente do plano da criação em prol da supremacia do bem: essa contradição era vivida e tolerada teoricamente. Na arte medieval, segundo o autor, era considerada principalmente a estrutura, a estética (como norma de vida); porém, quase sempre com a presença da astrologia em contraposição ou não com a providência. Concluindo, o autor ressalta a importância de se estudar todo esse processo dentro da História da Arte, pois os eruditos da Escolástica podem elucidar aspectos importantes do que era a "Arte" e o "Belo" na Idade Média.

Pois bem, consideramos a obra de Umberto Eco, *Arte e beleza na estética medieval*, fundamental não somente àqueles interessados no estudo do medievo, mas a todos os historiadores em geral, que trabalham com o tema da arte. Importante destacar, nesse sentido, que o autor apresenta uma linha de investigação crítica que relaciona a arte, com as suas produções e concepções estéticas, com as manifestações sociopolíticas do contexto contemplado; disso, resulta que a arte medieval, em suas características, reflete o sentimento de religiosidade do período, tornando-se ela um instrumento, adequado, na propedêutica dos homens, a favor da instituição Igreja. Em suma, a obra de Eco apresenta-se como uma leitura densa, com ótimas e profundas reflexões sobre o tema e as questões tratadas; leitura, portanto, recomendada.

# DOCUMENTOS HISTÓRICOS & TRADUÇÕES

# Dois relatos da Batalha de Manzikert (1071): a Cronografia de Miguel Pselo e a História de Miguel Ataliates

# Two reports on the Battle of Manzikert (1071): the Chronographia of Michael Psellos and the History of Michael Attaleiates

**João Vicente de Medeiros Publio Dias**[*]
Doutorando em Estudos Bizantinos
Universidade Johannes Gutenberg de Mainz

***Resumo***

Os Estudos Bizantinos no Brasil estão em sua fase inicial, logo levamos em consideração que seria significativo, para seu desenvolvimento, a divulgação de traduções de fontes e documentos históricos. Logo, nesse trabalho encontra-se publicadas as traduções de dois relatos, um do historiador Miguel Pselo e outro do igualmente historiador Miguel Ataliates, sobre a Batalha de Manzikert, na qual forças bizantinas e turco-sedjulcidas se encontraram nas fronteiras orientais do Império Bizantino no ano de 1071, resultando numa vitória turca. Essa batalha teve consequências que foram além dos aspectos militares, por isso os relatos sobre elas são politicamente carregados. As traduções são, então, acompanhadas de uma introdução na qual a conjuntura pré- e pós-Manzikert é analisada, assim como as posições e as alianças políticas de cada um dos autores.

**Palavras-chave:** História Política, Batalha de Manzikert, Historiografia, Miguel Ataliates, Miguel Pselo.

***Abstract***

The Byzantine Studies in Brazil are in its initial phase. Hence we believe that it would be meaningful the publication of translations of historical sources and documents for its development. So we published in this work translations of two accounts, one of the historian Michael Psellos and other of the likewise historian Michael Attaleiates, about the Battle of Manzikert, in which Byzantine and Seljuk forces met in the eastern frontiers of the Byzantine Empire in the year of 1071, resulting in a Turkish victory. This battle had consequences beyond the military aspects. For that reason, the accounts about it are politically loaded. Thereafter, the translation are accompanied with an introduction in which the conjuncture before and after Manzikert is analyzed, as well as the political positions and alliances of each author.

**Keywords:** Political History, Battle of Manzikert, Historiography, Michael Attaleiates, Michael Psellos .

● **Enviado em: 31/05/2015**
● **Aprovado em: 11/08/2015**

[*] Possui Graduação em História (2002/2007) e Mestrado em História - Linha de Pesquisa Cultura e Poder - (2008/2010) pela Universidade Federal do Paraná. Atualmente realizando um doutorado em Estudos Bizantinos na Universidade Johannes Gutenberg de Mainz orientado pelo Prof. Dr. Johannes Pahlitzsch e financiado pelo DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst). A pesquisa em desenvolvimento cujo título é "Oposição e resistência política contra Aleixo I Comneno (1056-1118)" tem como objetivo identificar a composição e as aspirações dos grupos opositores ao imperador bizantino Aleixo I, além de sua relação com o poder imperial.

Atualmente, os estudos bizantinos no Brasil encontram-se em estágio inicial. Para o desenvolvimento desse campo de conhecimento é necessária a publicação de manuais, estudos especializados, traduções de fontes e obras de referências, assim como uma maior articulação entre os especialistas, resultando em congressos, publicações conjuntas e, mais tarde, numa organização institucional, como acontece nos grandes centros mundiais de Estudos Bizantinos.

Movido por esse espírito, resolvi publicar traduções a partir dos textos gregos originais de trechos da *História* de Miguel Ataliates[1] e da *Cronografia* de Miguel Pselo[2] que tratam da Batalha de Manzikert (1071). Esse evento foi por muito tempo tratado pela historiografia especializada como um ponto de ruptura na História Bizantina. Abordagens mais recentes, contudo, contestam o impacto militar que essa derrota teve e destacam suas consequências políticas. Além disso, a Batalha de Manzikert foi um evento muito documentado, o que permite um cotejamento entre diversas versões. Essa deve ser – pelo que estou ciente – a primeira vez que ambas as obras são traduzidas, ainda que parcialmente, para a Língua Portuguesa.[3] Espero, assim, que esse trabalho seja um incentivo para outras traduções, dessas e de outras obras.

## 1. Introdução

A Batalha de Manzikert foi o último e fatal episódio dos esforços militares do imperador Romano IV Diógenes (1068-1071) para conter o crescente número de bandos turcos que invadiam as províncias orientais do Império Bizantino (vide anexo I). Essas invasões tornavam a vida dos habitantes dessa região insegura e abalavam as estruturas estatais do Império, pois comprometiam tanto o domínio militar quanto a recolha de impostos. Os imperadores-soldados do fim do século X e início do XI, como Nicéforo II Focas (963-969), João I Tzimices (969-976) e Basílio II (976-1025), legaram a Bizâncio uma estrutura militar gigantesca. Eles haviam alterado as bases do exército bizantino, trocando os soldados-camponeses (*stratiotai*) pelos soldados profissionais, nativos ou estrangeiros. Essa

1 Para tradução, lancei mão da edição do texto grego original de Maria Inmaculada Perez publicada em ATALIATES, Miguel. *Historia*. Edição por Inmaculada Pérez Martin, Tradução e Introdução por Anthony Kaldellis und Dimitri Krallis. Cambridge, Londres, Harvard University Press, 2012.

2 Para tradução, baseei-me na edição do texto grego original de Salvatore Impelizzeri publicada em 1984: PSELO, Miguel. *Imperatori di Bisanzio (Cronografia)*. Volume II (Libri VI 76- VIII). Texto editado por Salvatore Impellizzeri, comentários de Ugo Criscuolo e tradução de Silvia Ronchey. Milão, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 1984.

3 Essas traduções foram feitas para a realização do curso de extensão "Análise política e historiográfica da Batalha de Manzikert (1071)" realizado na Universidade Federal do Paraná. Agradeço à Profa. Dra. Marcella Lopes Guimarães pelo espaço e pelo incentivo dado.

mudança fazia sentido em aspectos políticos e militares. Os soldados-camponeses eram adequados para estratégias defensivas e de fato asseguraram a posse bizantina da Anatólia nos momentos de maior intensidade das invasões árabes (séculos VII ao IX). Contudo, no século X, o poderio militar do Califado Abássida começou a diminuir à medida que o poder político do califa se fragmentava e passou para as mãos de emires e sultões locais. Gradativamente, o califa abássida de Bagdá passou a ser uma figura simbólica, quase sem autoridade política real, controlado por dinastias estrangeiras, sendo os Sedjúlcidas uma delas.[4] Isso foi um forte alívio para Bizâncio, que simultaneamente pôs fim ao Iconoclasmo, querela religiosa que se refletiu em divisões na sociedade, a qual desviou e dividiu forças que poderiam ter sido usadas numa reação contra invasores externos.

No século X, em especial no fim dele, o Império Bizantino partiu para o ataque. As lideranças militares e políticas devem ter percebido que o soldado-camponês não era adequado para uma política ofensiva, portanto, os soldados-camponeses perderam, aos poucos, espaço para as unidades de soldados profissionais (*tagmata*), apesar de nunca terem desaparecido.[5] Havia igualmente benefícios políticos para essa mudança, pois os exércitos de soldados-camponeses se mostravam constantemente mais leais aos seus comandantes do que ao imperador, pois muitas vezes eram seus conterrâneos, grandes proprietários e figuras de destaque local. Essa disputa entre os imperadores da Dinastia Macedônica (867-1056) e as aristocracias provinciais marcou o cenário político bizantino no século X e culminou na aliança das poderosíssimas famílias Skleros e Phocas, anteriormente inimigas uma da outra, contra o jovem e inexperiente imperador Basílio II em 989. Essa rebelião quase custou o trono de Basílio II, mas ele conseguiu derrotar esse partido aristocrático, não sem ajuda de outras famílias aristocráticas menores que ganharam destaque nas décadas posteriores.[6]

Uma importante consequência das rebeliões aristocráticas e do processo de expansão foi o surgimento de uma estrutura bélica colossal, custosa e centralizada, que era ideal para o cenário político e os embates militares do século X. Essa conjuntura, contudo, começou a mudar. No século XI, o Califado Abássida havia se fragmentado em diversos potentados locais que passavam boa parte do tempo guerreando um contra o outro - tal situação foi manipulada habilmente pela diplomacia bizantina -, sendo o Califado Fatímida um aliado de Bizâncio. No

4 LEWIS, Bernard. *Los árabes en la História*. Buenos Aires, Edhasa. 2004, pp. 271-279, HOURANI, Albert. *Uma história dos povos árabes*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006, pp. 120-279, CROUZET, Maurice. *História Geral das Civilizações.* volume 7. Rio de Janeiro, Bertrand. 1994, pp. 95-104.

5 HALDON, John. *Warfare, State and Society in the Byzantine World: 565-1204.* Londres, Routledge, 2003, pp. 91-93; Sobre a relação de fidelidade dos soldados com seus oficiais CHEYNET, Jean-Paul/ *Pouvoir et Contestations à Byzance (963-1210).* Paris, Publications de la Sorbone, 1996, pp. 303-317;

6 CHEYNET, Jean-Paul. 1996, pp.318-336

*front* ocidental, a Bulgária, que por séculos havia representado a mais grave ameaça militar e política aos bizantinos, foi gradativamente anexada pelos imperadores-soldados acima mencionados. Então, Bizâncio não mais enfrentou ameaça externa mais séria nos anos que seguiram à morte de Basílio II. Isso foi bastante oportuno, pois Bizâncio encarou, neste mesmo período, uma época de incertezas políticas.

Basílio II não se esforçou para deixar um sucessor, sendo sucedido por seu irmão Constantino VIII, que portava a coroa imperial com Basílio II, mas fora deixado na sombra, provavelmente por não ter as condições exigidas para ser imperador. Seu reinado demonstrou isso, pois apesar da curta duração de seu governo, entre 1025 e 1028, ele foi marcado por um grande e rápido desperdício de recursos devido sua vida luxuosa e sua enorme liberalidade para com os seus.[7] Sem filhos varões, a coroa imperial passou para suas duas filhas: Zoe e Teodora. A sucessão dinástica nunca foi oficializada em Bizâncio, mas devido aos sucessos dos imperadores desta dinastia e de sua duração, ela parecia ser a única fonte de legitimidade possível naquele momento. [8] Assim, Zoe, mesmo tendo passado da idade de ter filhos, casou-se para legitimar governantes, pois não era aceitável em Bizâncio que mulheres governassem sozinhas. Assim, ela coroou quatro imperadores: três por casamento (Romano III Argiro, Miguel IV e Constantino IX Monomaco) e um por adoção (Miguel V). No entanto, a legitimidade trazida através de uniões matrimoniais com os últimos membros da Dinastia Macedônica não bastou, e esses imperadores tiveram que buscar apoio político. Eles adotaram, então, uma "política de generosidade", distribuindo liberalidades e especialmente títulos cortesãos a membros da classe mercantil e das corporações de ofício de Constantinopla, os quais, nas últimas décadas, haviam prosperado e ambicionavam um reconhecimento social que o dinheiro sozinho não provia. Muitos desses títulos traziam consigo prebendas e foram descritos por Pselo como um dos fundamentos do Estado.[9] Era uma forma de os imperadores recompensarem apoiadores, mas a sua distribuição

7 TREADGOLD, Warren, 2007, pp. 583-586.

8 De fato, regras fixas para o estabelecimento do sistema político bizantino, algo que num termo moderno chamaríamos de "constituição", inexistiam. Ao invés disso, temos uma tradição política composta por diversas camadas que inclui as tradições políticas romanas, uma concepção de mundo cristã e diversos fatores sociais e econômicos ad hoc. Logo, análises estruturais e amplas sobre aspectos constitucionais do sistema político bizantino são raras e complexas. Existem, contanto, reflexões sobre como essa tradição age sobre casos concretos e únicos. FÖGEN, Maria Theres. "Das politische Denken der Byzantiner" In: FETSCHER, I.; MÜNKLER, H. (Org*.). Pipers Handbuch der Politischen Ideen***.** Zurique, Piper, 1993, pp. 41–85; LEMERLE, Paul. *Cinq Études sur le XIe siècle byzantine*. Paris, Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1977, (Le monde byzantin), pp. 251-263; ANGOLD, Michael. "Belle époque or crises (1025-1118)" In: SHEPARD, J. (Org.). *The Cambridge History of the Byzantine History, c.500-1492***.** Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 602-607; TIFTIXOGLU, Viktor. "Zum Mitkaiser des Konstantin Dukas (1081-1087/88)" in: *Fontes minores (Byzanz),* v. 9, 1993, pp. 97–111.

9 PSELO, Miguel. *Cronografia***.** 6,29, pp. 276-277.

indiscriminada resultou no colapso do próprio sistema, pois no reinado de Nicéforo Botaniates (1078-1081), os beneficiários podiam ser contados em miríades e o pagamento dessas prebendas deixou de ser feito.[10]

Uma forma de financiar essa "política de generosidade" foi o desmonte da estrutura bélica herdada de períodos anteriores. Essa ação fazia todo sentido naquela conjuntura, uma vez que o cenário mais pacífico transformava tal estrutura em algo inútil. O imperador que mais se esforçou nesse sentido foi Constantino IX Monomaco (1042-1055). Ele desmobilizou importantes unidades da fronteira oriental, substituindo-as por tropas mercenárias contratadas *ad hoc*, além de formar alianças com diversos potentados locais que fariam a defesa do território imperial. Essa reforma não foi bem sucedida, pois o Império passou, a partir de então, a sofrer novas invasões de povos nômades vindos da Ásia Central: os petchenegos e cumanos nas províncias europeias e os turcos nas províncias asiáticas.[11] Ademais, as lideranças do exército começaram a demonstrar insatisfação com as mudanças empreendidas nos anos anteriores, que naturalmente tiraram uma parte significativa de sua influência. Portanto, eclodiram grandes rebeliões militares, como a de Jorge Maniaces em 1043[12] e Leão Tornikes em 1047.[13] Porém, pouco foi feito para fazer frente às crescentes ameaças, e a insegurança era tamanha que, com a morte do imperador Constantino X Ducas (1059-1067), sua viúva, Eudócia Macrembolitissa, feita regente dos seus filhos ainda menores de idade, casou-se com o Romano IV Diógenes, considerado popular e bem-sucedido general no *front* europeu e membro de uma linhagem com tradição no exército.[14] (vide anexo II).

Seu curto reinado foi marcado por um intenso esforço contra as crescentes invasões turcas na Anatólia, que resultaram em derrotas traumáticas para os bizantinos, como o saque de Melitene em 1058 e de Ani em 1064. Ele empreendeu uma série de campanhas, a maior parte delas pessoalmente, com objetivo de tomar pontos-chave na fronteira, principalmente praças de Chliat e Manzikert. Na última campanha, em 1071, Romano IV Diógenes é derrotado em Manzikert e tomado como prisioneiro pelo sultão sedjúlcida Alp Arslan, apesar de os turcos se encontrarem em número bastante menor do que os bizantinos.[15]

---

10 ATALIATES, Miguel. *Historia*, 2012, 33, 3, p. 501

11 ANGOLD, Michael, 2008, pp. 598-602; LEMERLE, Paul. 1977, pp. 263-265; TREADGOLD, Warren. *A History of the Byzantine State and Society*. Stanford, Stanford University Press, 2007, pp. 590-597

12 Sobre a revolta de Jorge Maniaces vide ATALIATES, Miguel, *Historia*. 5.1, pp.31-32; PSELO, Miguel, *Cronografia,* 6, 76-89, pp. 8-22**;** SCLYLITZES, João. A Synopsis of Byzantine History: 811-1057. 3ª edição. Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp.400-403

13 Sobre a revolta de Leão Tornices vide ATALIATES, Miguel, *Historia*, 6, pp.37-51; PSELO, Miguel, *Cronografia* 6, 90-124, pp. 23-67**;** SCLYLITZES, João. *Synopsis*, pp.413-416.

14 ATALIATES, Miguel, *Historia*, 16, 10, pp.179-181

15 Vide abaixo nos trechos traduzidos.

**Diferentes perspectivas sobre a Batalha de Manzikert**

Houve causas episódicas e estruturais para essa derrota. A episódica é que, durante uma retirada, Andrônico Ducas, um dos filhos do imperador precedente, incumbido da retaguarda, espalhou o boato de que o imperador havia caído. Isso resultou numa fuga em massa das tropas, deixando o imperador abandonado no campo de batalha, restando-lhe somente suas tropas pessoais. A razão dessa traição foi o temor dos Ducai de serem removidos, caso Romano IV tivesse uma vitória decisiva na Anatólia. Esse medo era justificado, pois ele já havia tido filhos com Macrembolitissa, logo a possibilidade dos filhos de Constantino X serem afastados da sucessão era real. Contudo, essa conspiração não teria tido efeito se o exército bizantino estivesse em boas condições. Segundo Ataliates, e veremos isso na tradução, Romano IV mobilizou as tropas temáticas que há muito se encontravam em situação de abandono. Além do mais, o autor deixa claro que as vigílias avançadas e espiões disponíveis ao imperador não estavam o informando corretamente A essas deficiências, adicione-se que os turcos apresentavam um novo tipo de combate que misturava técnicas de guerrilha montada, evitando qualquer embate direto, e atirando flechas. Os bizantinos, herdeiros dos romanos, não eram acostumados a uma guerra tão móvel. Logo, as más condições das forças bizantinas, a inteligência falha e os novos desafios apresentados pelos turcos permitiram que a traição de um dos comandantes tivesse se tornado uma catástrofe.[16]

As consequências dessa batalha não foram tanto militares, mas sim políticas, pois o sultão sedjúlcida não tinha interesse pela Anatólia bizantina e liberou o imperador em termos considerados bastante generosos. Contudo, essa derrota cortou o último fio que sustentava a estabilidade política no Império, por isso Bizâncio conheceu muitas guerras civis nos anos posteriores a batalha, para as quais diversos grupos turcos foram chamados em auxílio aos partidos em disputa. Em 1081, quando a ascensão ao trono de Aleixo I Comneno pôs fim a esse período de guerras civis, a autoridade imperial praticamente não mais existia na Anatólia e quase toda a região estava nas mãos de diversos chefetes turcos.

16 Percepções sobre a Batalha de Manzikert: CHEYNET, Jean-Claude. 1996, pp. 348; KRALLIS, Dimitri. *Michael Attaleiates and the Politics of Imperial Decline in Eleventh-Century Byzantium*. Tempe, Arizona, ACMRS (Medieval Confluences Series, 2), 2012, pp. 77-84, 132-134; ANGOLD, Michael. *Byzantine Empire, 1025-1204: a Political History.* Londres, Longman, 1997, pp. 44-48; VRATIMOS, Antonios. "Was Michael Attaleiates present at the Battle of Manzikert?" In *Byzantinische Zeitschrift*, 105(2), 2012, pp. 829–840; VRYONIS JR, Speros. "Michael Psellus, Michael Attaleiates: the blinding of Romanus IV at Kotyaion (29 June 1072) and his death on Proti (4 August 1072)". In: DENDRINOS, C. (Org.). *Porphyrogenita:: essays on the history and literature of Byzantium and the Latin East in honour of Julian Chrysostomides*. u.a: Aldershot, 2003, pp. 3–14.

Devido à prolificidade de fontes bizantinas do período, temos bastantes informações sobre a Batalha de Manzikert.[17] Entretanto, dois relatos se destacam não só pela riqueza de informações únicas contidas em cada um, mas também por seus pontos de vista integralmente antagônicos acerca do evento: a *Cronografia* de Pselo e a *História* de Ataliates

**Miguel Pselo e sua Cronografia**

Miguel Pselo[18] nasceu em Constantinopla em 1018 numa família de estrato médio, que, por incentivo de sua mãe, pode lhe dar a melhor educação possível sob a instrução de João Mauropous. Seu nome de batismo era Constantino, porém ele adotou o nome Miguel quando foi forçado a se tornar monge. Através da educação que teve, Pselo teve acesso aos mais altos círculos sociais da capital bizantina e, desse modo, pode criar relações de amizade com os futuros patriarcas João Xifilino e Constantino Licoudes e com o futuro imperador Constantino Ducas.

Ele iniciou uma carreira na burocracia civil, complementando sua renda com a função de professor. No reinado de Constantino IX, Pselo foi elevado a Cônsul dos Filósofos (*hypatos tôn philosophôn*), cuja função era fiscalizar as escolas em Constantinopla, as quais em sua maior parte eram instituições privadas. Essa nomeação era parte de uma reforma educacional promovida por esse imperador.[19] Contudo, os insucessos políticos e militares de Constantino IX resultaram na perda de favor de Pselo e, em 1054, por causa do seu filo-helenismo, teve sua fé questionada por um opositor, o poderoso patriarca Miguel Cerulário, e pelo colega e João Xifilino, seu colega de estudos com quem Pselo rompeu devido a diferenças relacionadas às concepções que ambos tinham sobre Filosofia e Teologia. Pressionado, Pselo teve que abandonar a corte de Constantino IX Monomaco para tornar-se monge. Nessa época, ele escreveu uma oração encomiástica à sua mãe. Sendo a grande promotora de seus estudos, ao compor o encômio, Pselo pretendeu escrever uma hagiografia para que, sob o manto e a legitimidade da santidade da mãe, ele pudesse justificar seu interesse e veneração à filosofia

17 Além dessas duas fontes bizantinas, há o importante relato de Nicéforo Brienio. Além das fontes gregas, podemos nos fiar em autores orientais (Miguel o Sírio, Mateus de Edessa e Sibt al-Jawzi) e ocidentais (Guilherme da Apúlia).

18 Informações biográficas gerais sobre Miguel Pselo podem ser achadas em Verbete "Michael Psellus" In: KAZHDAN, Alexander. *The Oxford dictionary of Byzantium, volume 3*. Nova York, Oxford, Oxford University Press, 1991; ANGOLD, Michael. 1997, pp. 103-104.

19 ANGOLD, Michael, 1997, pp.58-63; LEMERLE, Paul. 1977, pp. 195-248; CLUCAS, Lowell. *The Trial of John Italos and the Crisi of Intellectual Values in Byzantium in the Eleventh Century*. Munique, Institut für Byzantinistik, Neugriechische Philologie und Byzantinische Kunstgeschichte der Universität München, 1981, (Coletania Byzantia Monacensia, 26), pp. 88-98.

pagã.[20] Para Anthony Kaldellis, essa foi uma construção hagiográfica cínica, assim como foram as referências pselianas a são Gregório Nazianzeno (329-389), pois, por mais que esse pai da Igreja não fosse contra a leitura dos autores pagãos, Pselo o citava para justificar abordagens que dificilmente o santo teria aprovado.[21]

Sob o regime de Constantino X Ducas (1059-1067), Pselo ganhou outro tipo de destaque, pois o imperador o nomeou tutor de seu filho, o futuro imperador Miguel VII. Nessa função, Pselo teve um importante papel durante a minoridade de Miguel Ducas. Além do mais, quando as pretensões de Romano Diógenes ameaçaram o frágil status que ele tinha na corte, Pselo contribuiu para a queda desse imperador apoiando o vazamento dos olhos de Diógenes, após sua prisão por forças leais aos Ducai na guerra civil que seguiu à derrota em Manzikert.[22] Não se tem mais informações confiáveis sobre Miguel Pselo depois da deposição de Miguel Ducas em 1078. No entanto, a sua idade e o ocaso da Dinastia Ducas o forçou provavelmente a se retirar da vida pública depois de mais de duas décadas exercendo uma forte influência política em tempos instáveis e sendo a figura intelectual de maior destaque em Constantinopla.

Miguel Pselo foi um polímata, e sua obra, como ele gostava de afirmar,[23] "multiforme"[24] (*pantodapos).* Da filosofia neoplatônica à hagiografia, da teologia aos oráculos caldeus, das ciências naturais à história, da teoria à prática, aparentemente não havia tema ou assunto que não interessasse a Pselo. Além de um intelectual eclético, ele foi uma das figuras públicas mais eminentes de seu tempo, conseguindo achar o seu nicho ou mesmo se tornando favorito de diversos imperadores que reinaram ao longo do seu período de vida. Kaldelis o chama de fundador do helenismo bizantino.[25] Não chegamos a tanto, mas com certeza Pselo inaugurou uma nova forma de abordagem do legado clássico pelos bizantinos. Ele defendia um retorno à análise científica do funcionamento do universo iniciada pelos gregos.

Com uma abordagem muito semelhante, que surgiu nas nascentes universidades europeias alguns anos mais tarde, Pselo defendia que Deus havia criado o Universo, mas a

---

20 Sobre o Encômio de Psello à sua mãe vide KALDELIS, Anthony. *Hellenism in Byzantium The Transformation of Greek Identity and Reception of the Classical Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 195-196; KALDELLIS, Anthony. "Thoughts on the future of Psellos-studies with attention to his mother's encomium" In: Charles BARBER, David JENKINS. *Reading Michael Psellos*. Leiden, Boston, Brill, 2006, pp. 217-233; ANGELIDI, Christina. "The Writing of Dreams: a Note on Psellos' Funeral" In: Charles BARBER, David JENKINS. *Reading Michael Psellos***.** pp. 153-166

21 KALDELLIS, Anthony. 2007**,** pp. 207-209

22 VRYONIS JR, Speros. 2003, pp. 3–14.

23 KALDELLIS, Anthony. 2007, p. 195

24 PEREIRA, Isidro. *Dicionário grego-português e português-grego***,** Porto, Livraria Apostolado da Imprensa, 1969.

25 KALDELLIS, Anthony. 2007, p. 191

vontade divina não estava presente em todos os fenômenos naturais. Ao criar o Universo, Deus teria estabelecido regras para o funcionamento de quase toda Criação, regras essas que poderiam ser conhecidas por qualquer um através da observação. Pselo defendia que os gregos, mesmo pagãos, conseguiram chegar muito perto de conhecer essa mecânica do cosmos. Do mesmo modo, se os filósofos cristãos quisessem, conseguiriam ter esse conhecimento se adotassem tal pressuposto. Essas ideias o fizeram entrar em confronto com o *establishment* intelectual bizantino, profundamente ortodoxo em seu Cristianismo, que era fortemente influenciado pela corrente mística de Simão, o Novo Teólogo (949-1022).[26] Para poder continuar divulgando suas ideias, Pselo lançou mão da retórica, sendo ambíguo, contraditório e principalmente irônico.[27]

A *Chronographia* caminha nessa direção. Realizando um compêndio de perfis imperiais, Miguel Psello faz em relação à humanidade e aos seus temas (Política, Psicologia, História e Retórica) uma abordagem semelhante àquela que ele realiza com o mundo natural. Isto é, ele "afasta" a inextrincável Vontade Divina de sua análise, buscando estudar o concreto observável, que, no caso, são os homens, principalmente aqueles que detêm o poder. Aliás, o próprio poder e o que ele faz com as pessoas é um dos assuntos centrais da *Chronographia*. Pselo constrói uma narrativa personalista e parcial, pois insere dados biográficos dentro do texto, dando detalhes de seus estudos e carreira política ao longo dos reinados por ele narrado. No entanto, nos últimos capítulos, exatamente aqueles que tratam do reinado dos imperadores Ducai, Constantino X e Miguel VII, a posição analítica é abandonada e trocada por uma abordagem encomiástica. Essa parte é geralmente menosprezada como um adendo de qualidade inferior, cujo estilo trai a proposta do resto da obra, elaborado simplesmente para elogiar os benfeitores de Pselo numa fase decadente de sua vida pública. Todavia, tendo visto as abordagens mais recentes a essa obra, é possível perceber que, nessa parte, Miguel Pselo esconde uma crítica mascarada de elogio, e que a *Chronographia* é um trabalho todo coerente.[28]

Devido a essa contradição, é abertamente aceito que a obra foi composta em dois momentos e mesmo assim é considerada uma obra incompleta. A primeira parte que vai até o abdicação de Isaac I Comneno em 1059, foi composta alguns anos depois desse evento. A segunda parte que narra os reinados de Constantino X, Romano IV Diógenes e Miguel VIII

26 ANGOLD, Michael. 1985, pp.109-111
27 KALDELLIS, Anthony. 2007, pp.189-224.
28 DIAS, João Vicente de Medeiros Publio. "O Riso Melancólico de Psello", In:. NEYRA, Andrea V & RODRÍGUEZ, Gerardo (dirs.). *¿Qué implica ser medievalista? Prácticas y reflexiones en torno al oficio del historiador*. Vol. 1, Mar del Plata, Universidad de Mar del Plata, Sociedad Argentina de Estudios Medievales, 2012, pp. 219- 237.

Ducas, e que tem uma posição partidária aos Ducas, teria sido composta por volta de 1079, pois menciona o porfirogênito Constantino Ducas, o filho de Miguel VIII, como um bebê de colo. A obra foi chegou até nós somente em um manuscrito, depositado em Paris (Pr. Gr. 1182).[29]

**Miguel Ataliates e sua História**

Miguel Ataliates foi historiador, juiz, jurista, cortesão e proprietário de terras.[30] Ele nasceu por volta de 1025 em Constantinopla[31] ou em Ataleia[32] na Anatólia. Mais tarde, ele estudou Direito e Retórica em Constantinopla e muito provavelmente foi um aluno de Pselo, levando em consideração a cronologia e os círculos letrados que ambos frequentaram. Ao longo de sua carreira em Constantinopla, foi nomeado juiz principal. Além do mais, ele detinha a nova função criada por Romano IV Diógenes de juiz militar (*krites tou stratopedou*) que o permitiu acompanhar as campanhas militares do imperador. Ele foi feito também senador ao receber os títulos *proedros*, *anthypathos* e *patrikios*. Ao longo de sua vida, estabeleceu uma forte relação com a cidade de Raidestos através da compra de propriedades e terras. Supostamente os parentes de sua segunda esposa, com que ele teve um filho, eram enraizados ali e ele comprou deles casas e propriedades.

No final de sua vida, Ataliates compôs o *Diataxis* que era, ao mesmo tempo, um testamento e um documento de fundação de um monastério. Ele dedicou a melhor parte de suas propriedades para o cuidado do monastério e do albergue que fundou nas casas dele em Constantinopla e Raidesto.[33] Contudo, o monastério e o albergue não eram instituições separadas, mas unidas numa comunidade que foi chamada de *ptochotropheion.* Uma vez que Ataliates queria que essas instituições religiosas ficassem em mãos de sua família e não nas do patriarca ou imperador, ele assegurou a autonomia e a isenção de impostos delas através de

29 HUNGER, Herbert. *Die Hochsprachliche Profane Literatur der Byzantiner*. Vol. 1, Munique, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1978, pp. 378-379

30 Para informações biográficas sobre Ataliates vide: HOFFMAN, Lars Marin. "Attaliates, Michael". In DUNPHY, Graeme (Ed.). *The Encyclopedia of the Medieval Chronicle.* 2 volumes. Leiden, Boston, Brill, 2010, p. 124; KRALLIS, Dimitri. 2012, pp. 2-114; KALDELLIS, Anthony et KRALLIS, Dimitri Krallis. 2012, pp. vii-xvii; TSOLAKIS, Eudoxos. "Aus dem Leben des Michael Attaleiates (Seine Heimatstadt, sein Geburts- und Todesjahr)". In *Byzantinische Zeitschrift* (58). 1965, pp. 3–10; LEMERLE, Paul. 1977, pp. 100-111; KAZHDAN, Alexander et FRANKLIN. Simon. *Studies on Byzantine Lierature of the Eleventh and Twelfth Century.* Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 23–86; VRYONIS JR., Speros. 2003, pp. 3–14; Entrada "Michael Attaleiates" In: KAZHDAN, Alexander. 1991, p. 229.

31 HOFFMAN, Lars Marin. "Attaliates, Michael". p. 124; KAZHDAN, Alexander et FRANKLIN, Simon. *Studies on Byzantine Lierature,* p. 54.

32 KRALLIS, Dimitri Krallis. 2012, p. 4; KALDELLIS, Anthony et KRALLIS, Dimitri Krallis, 2012.

33 LEMERLE, Paul. 1977, pp.100-112

dois éditos imperiais, um por Miguel VII Ducas e outro por Nicéforo III Botaneiates. Ele estabeleceu, então, a divisão da renda das propriedades fundiárias para *psychika*, isto é, os serviços religiosos, os quais deveriam ser realizados para a salvação de sua alma e de seus familiares. O resto dos recursos deviam ser divididos em três: um terço ficaria na caixa das instituições e o dois terços ficariam à disposição de seu filho Teodoro, que portaria o título de *ptochotrophos*. Paul Lemerle leu nas entrelinhas da *Diataxis* uma preocupação constante com o destino da alma do autor e de seus descendentes no dia do Juízo Final, assim como com a indivisibilidade de suas propriedades. Ela mostra, desse modo, Ataliates como um homem precavido e preocupado.[34]

Esses traços de caráter se refletiram na *História.* No Prefácio, no qual Ataliates trata das intenções de seu trabalho, ele afirmou que a História consiste em "*atos notáveis surgidos da vontade e fervor irrepreensíveis e atos inglórios surgidos a partir da tolice e desleixo daqueles que eram responsáveis por eles*.".[35]. Aqui – como na *Diataxis* – é claro o significado do cuidado e do planejamento para Ataliates. Ele confirmou essas características como um ponto decisivo para sua avaliação dos atos e indivíduos de seu tempo. Entretanto, nem todos eram capazes de determinar se as decisões dos indivíduos retratados na *História* eram corretas ou não. Para Ataliates, somente os sagazes (συνετοί)[36] conseguiam fazer isso. Para estes, a castração dos parentes de Miguel V Calafates parecia ser somente zelo sem sentido, pois ele se privou de apoio político através deste ato.[37]

Os συνετοί apareceram novamente quando Miguel V acelerou a parada dos chefes do mercado nos festejos pascais e causou, com isso, distúrbios. Para os "sagazes", isso foi um mau sinal. Na narrativa, esse evento precede a deposição da imperatriz Zoe e a consequente rebelião do povo de Constantinopla contra Miguel V, que resultou no vazamento dos olhos dele.[38] É evidente que Ataliates considerava a si próprio uma dessas pessoas perspicazes.

A *História* compreende o período entre 1034 e 1080 e é organizada em reinados. Diferentemente de Pselo, que raramente abordou eventos fora de Constantinopla e dá uma ênfase maior aos complôs dentro do palácio, Ataliates interessou-se mais pelas guerras, tanto civis quanto contra inimigos externos, e por temas relacionados às províncias. A principal característica da *Cronografia* é a descrição de personalidade complexa e a auto-glorificação do próprio autor. Ataliates, por outro lado, relatou diretamente e mostrou um interesse especial

34 Ibidem, p.111
35 ATALIATES, Miguel. *Historia*. 2,1, pp.8-9. Πράξεις ἐπιφανεῖς ἐξ ἀνεπιλήπτου βουλῆς καὶ σπουδῆς διαγράφον καὶ ἀδοξίας αὖ πάλιν ἑκ δυσβουλίας ἢ ὀλιγωρίας τῶν προεστώτων τοῖς πράγμασιν
36 Para uma discussão mais extensa sobre os "Synetoi" KRALLIS, Dimitri. 2012, pp. 107-114.
37 Ibidem. 4, 3, pp. 18-19.
38 Ibidem. 4, 4-9, pp. 18-29.

pelas populações urbanas e pelos eventos passados em Raidestos, onde ele possuía propriedades. Ataliates ocupou-se, na sua obra, com as invasões que Bizâncio sofreu durante os reinados descritos por ele e ele defendeu que a principal tarefa de um imperador era combater essas invasões e impedir a desolação consequente das regiões do Império e o assassinato de romanos (entende-se: bizantinos). O apoio ilimitado que Ataliates deu às campanhas de Romano IV foi uma evidência disso, como iremos ver mais a frente. Contudo, os bizantinos, segundo ele, preferiam combater a si próprios a enfrentar os bárbaros e, por isso, o exército teria sido negligenciado. Para Ataliates, era necessário alguém que salvasse o Império Bizantino da própria decadência.

A História de Ataliates nos chegou em dois manuscritos: o Coislinianus gr. 136 e Scorialensis E-III-9. O últimos é mais antigo, no entanto incompleto, faltando cerca de 100 páginas de textos. Desse modo, ambos serviram para composição de edições críticas, sendo que uma das mais recentes, a edição de Inmaculada Perez de 2002, é a base de nossa tradução.[39]

**Uma comparação dos dois relatos**

Os relatos de Ataliates e Pselo sobre Manzikert são dissonantes e desse modo complementares. A razão para isso é que, no momento da Batalha de Manzikert, os dois eram ligados a grupos políticos díspares e opostos: Pselo era ligado aos Ducai e Ataliates um beneficiado por Romano Diógenes. Essas ligações ecoam em suas visões desse evento.

O relato de Pselo inserido na *Cronografia* é amplamente negativo, apesar da conclusão que equilibra o tom duramente crítico do autor. Pselo acusa Romano IV de negar-se a ouvir bons conselheiros, sendo Pselo naturalmente um deles. Além disso, o autor afirma que o imperador é mal-informado e se recusa a aceitar notícias da aproximação do sultão. Pselo, que no início do relato gaba-se de seus conhecimentos sobre assuntos militares, acusa o imperador de ignorar a estratégia militar (ἀστρατήγητον) ao dividir o exército em dois.

Depois dessa ampla demonstração de inépcia e bazófia, a derrota de Romano IV torna-se previsível. Mesmo assim, Pselo lança mão de uma estratégia retórica e evitar condenar o imperador. O relato é concluído com um elogio à coragem do imperador que, abandonado no campo de batalha, lutou bravamente até ser capturado pelo inimigo.

Já o relato de Ataliates, mais longo e mais detalhado, tem como característica principal a marca da testemunha ocular. Ataliates havia acompanhado o exército na função de juiz

39 KRALLIS, Dimitris. 2012. p. Xxx.

militar, cujas atribuições são questão de debate,[40] e isso o permitiu observar tudo em primeira mão. Apesar de reconhecer os erros de Romano IV, como possuir uma inteligência militar falha e dar ouvidos a conselheiros ruins que o empurraram a romper com as negociações com os turcos, o relato é abertamente favorável ao imperador e ele aprovou a divisão das forças criticada por Pselo dizendo: *"a divisão do exército (ἡ διαίρεσις τοῦ στρατοῦ) que estava com ele não era irracional (ἄλογος) e a ideia não era fora da razão estratégica (ἀπὸ λογισμοῦ στρατιοτικοῦ)".*

Para explicar a derrota, Ataliates menciona diversas vezes "*a fúria divina (θεῖος χόλος) ou razão inefável (λόγος ἀπορρητος*)" e procura por sinais que prediriam a catástrofe e que naturalmente só foram percebidos pelos "sagazes". Por outro lado, Ataliates não se esquivou de nomear alguns que ele considerou como responsáveis pela derrota por suas traições, como *magistros* José Tarcaniotes, que havia sido enviado para Chliat com parte considerável das tropas e depois desertou o imperador retornando para casa, e os Ducai, que foram acusados de sempre conspirar contra Romano IV e no momento da batalha. Segundo Ataliates, Andrônico Ducas teria espalhado o boato de que o imperador teria caído, causando o caos que iria resultar na derrota dos bizantinos e no aprisionamento do imperador.

Observa-se, em ambos os relatos, uma clara diferenciação. Miguel Pselo, um político com certa idade e em declínio, comprovou sua lealdade aos Ducai auxiliando a sabotagem contra Romano IV Diógenes e usou posteriormente a *Cronografia*, seu *memoir* político, para justificar e legitimar suas ações questionáveis. Miguel Ataliates, um funcionário público em ascensão, descontente com os desenvolvimentos políticos de sua época e admirador com restrições de Romano Diógenes, escreveu um relato mais preso aos fatos e por isso "historiograficamente" melhor. Não podemos atribuir a opinião positiva de Ataliates sobre Romano VI somente ao favor demonstrado por esse imperador ao autor. Ataliates teceu fortes críticas aos Ducai, apesar dos benefícios que Miguel VIII Ducas lhe deu.

As posições de Ataliates se devem à sua lástima pelo fato de que, em seu tempo, os bizantinos mais se preocupavam em lutar uns contra os outros do que enfrentar os bárbaros. Romano Diógenes teria sido, desse modo, um dos poucos que se esforçaram para salvar o Império de sua decadência política e moral, sendo, no entanto, sabotado pelos Ducas, linhagem que incorpora esse espírito de decadência lamentado pelo autor.

40 VRATIMOS, Antonios. 2012, pp. 829–840.

**Tradução de PSELLO, Miguel. Imperatori di Bisanzio (Cronografia), Volume II (Libri VI 76- VIII). Texto editado por Salvatore Impellizzeri, comentários de Ugo Criscuolo e tradução de Silvia Ronchey. Milão: Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 1984.**

15. Não muito tempo depois, logo no início da primavera,[41] alguns inimigos passaram a causar problemas e o triunfo anterior do imperador[42] foi questionado. Então, houve novamente os preparativos para uma segunda guerra e, para falar brevemente das coisas neste intervalo, eu me tornei subordinado do exército.[43] Ele [Romano IV Diógenes] me impôs tal necessidade de marchar com ele que não era possível recusar. Logo, dizer a causa pela qual ele me fez parte disto, agora não poderia revelar, pois resumo muita coisa da História, porém contarei tão logo quando for compor sobre estas coisas. Então, eu as tenho evitado, pois através de mim se deu algum ato mal-intencionado direcionado a ele e nem fui a causa para que tudo lhe desse errado.

16. Então ele [Romano IV] concordou que era inferior a mim nos estudos em tudo – falo, no entanto, das coisas relacionadas à ciência -, mas ele pretendia ter mais inteligência do que eu nos assuntos militares. Como ele viu que eu investiguei de forma acurada a ciência militar, tais como sobre a organização e a divisão do exército, a construção de máquinas de cerco, a conquista de cidades e outras tais coisas que são da organização bélica, ele por um lado se impressionou e por outro sentiu inveja, guardou tais coisas contra mim e adotou uma postura defensiva. Eu falo a muitos que na época marcharam conosco e sabem que não é exagero desta composição.

17. A segunda guerra dele [novamente, do imperador] não foi superior à primeira, mas foi em igual medida equilibrada. Se por volta de dez mil de nós caíssemos, mas dois ou três inimigos fossem tomados como prisioneiros, nós não teríamos sido vencidos. Era grande o barulho entre nós contra os inimigos. Por isso, ele era muito presunçoso e muito grande era a sua insolência, pois por duas vezes ele havia liderado o exército. Ele não tinha razão sobre nada, mas servindo-se de conselheiros mal-intencionados, ele se desviou inteiramente do caminho correto.

---

41 As notas ao longo de ambas as traduções foram todas compostas por mim.

42 Romano IV Diógenes.

43 É desconhecida qualquer experiência bélica anterior de Pselo. Por mais que ele tivesse algum conhecimento teórico sobre a arte bélica, como ele vai se gabar mais a frente, o imperador o levou mais provavelmente como refém para evitar que ele ficasse em Constantinopla conspirando com os Ducai contra o governante.

18. Quanto à imperatriz, ele a manteve então como se fosse o carcereiro dela e não seria para ele um problema se ele quisesse também removê-la do palácio. Ele via com suspeita o césar.[44] Depois de muitas vezes ficar com vontade de prendê-lo e executá-lo, frequentemente se debatia com suas intenções e não levava para frente os seus planos. Naquele momento, então, tomara as fidelidades dele e dos filhos através de juramentos. Uma vez que não teve nobres motivos para realizar contra si[45] a decisão segundo sua opinião, novamente, pela terceira e última vez marcha contra os bárbaros incumbentes. De fato, estes não desistiram naquela primavera recém-iniciada, de saquear a terra dos romanos e com toda uma multidão de invadi-la. Desse modo, ele [Romano IV Diógenes] parte novamente, trazendo consigo uma força e um grupo de co-combatentes bem maior do que as anteriores.

19. De forma igual, ele [Romano IV] agira nos assuntos da guerra e da política sem conhecimento a partir da adoção de medidas. Depois de partir imediatamente com o exército, ele se apressou em direção a Cesareia[46]. Depois disso, hesitou em avançar mais e começou a dar pretexto a si próprio e aos outros para voltar para casa. À medida que não era possível suportar a desonra, era necessário firmar um tratado com os inimigos e impedir seus ataques anuais. Porém, quer tendo desistido desses objetivos, quer tendo sido mais confiante do que devia, ele [o imperador] avançou sobre os inimigos sem o cuidado necessário. Como eles, porém, perceberam o avanço e querendo conduzir este gradualmente mais para frente e trazê-lo para dentro de uma armadilha, avançavam com seus cavalos e novamente retornavam, como se eles tivessem resolvido fugir. Depois de fazerem isso repetidas vezes, eles tomaram alguns dos generais e eles os puseram sob o domínio deles.

20. Não me escapava – mas escapava àquele [ao imperador] – que de fato o próprio sultão, o rei dos persas e dos curdos, estava junto da expedição, ele era o mais bem sucedidos nas coisas que realizava, mas o imperador não confiava no informante, se um deles detectava isso. De fato, ele [Romano Diógens] não queria a paz, mas acreditava que tomaria o acampamento do inimigo sem um golpe. Como se nunca tivesse sido um general (ἀστρατήγητον), dividiu suas forças, uma ele manteve consigo, outra ele enviou para outro lugar. Era necessário opor-se aos inimigos com todo corpo principal do exército, mas ele os enfrentou com uma parte menor.

21. O que aconteceu depois disso eu não sou capaz de aprovar, mas não posso censurar. Ele assumiu todo o risco. Tais assuntos são o centro de uma controvérsia. De fato, se

---

44 O césar João Ducas, irmão do imperador Constantino X e ex-cunhado da imperatriz Eudócia Macrembolitissa. Ele era o líder da linhagem Ducas e por isso, um adversário de Romano Diógenes.

45 Contra o césar João Ducas

46 Da Capadócia.

alguém reconhece que o homem foi audacioso e um combatente dispostíssimo, este alguém poderia ter uma oportunidade para um encômio. Porém, se alguém reconhece que é necessário, segundo a disciplina estratégica, manter-se a frente quando ela finalmente encontra o comandante supremo da campanha, e ordenar as coisas necessárias para o exército, ele se arriscou irracionalmente e este alguém poderia escarnecê-lo muito. Eu estou entre aqueles que aplaudem, mas não entre aqueles que censuram.

22. De fato, ele [Romano IV] se armou com a panóplia militar e desembainhou a espada contra os inimigos. Como eu ouvi de muitos, ele matou muitos inimigos e empurrou outros a fuga. Posteriormente, quando foi reconhecido por aqueles que caíram sobre ele, ele foi cercado por estes por todos os lados. Caiu do cavalo ao ser acertado e, consequentemente, nas mãos do inimigo. O imperador dos romanos foi levado como cativo ao acampamento do inimigo e o exército dispersado. Houve uma pequena parte que escapou, mas da maioria uns caíram nas mãos dos inimigos e outros se tornaram trabalho para as facas.

**Michael Attaleiates: *Historia,* Edição de Inmaculada Pérez Martin, Tradução e Introdução de Anthony Kaldellis und Dimitri Krallis. Cambridge, London: Harvard University Press, 2012. Pp. 270**

20.9. Portanto, depois de o imperador ficar ali[47] por poucos dias, ele anunciou a todos para se suprirem com alimentos para dois meses, pois eles estavam a ponto de atravessar um país desabitado e destruído pelas tribos. Depois que todos cumpriram o prescrito com cuidado, o imperador despachou alguns mercenários citas[48] para pilhagem de Chliat e procura de alimentos. Depois de ter feito isso em primeiro lugar, ele enviou os germanos, chamados de francos, com um que os liderava, um homem de mãos fortes de nome Rousselios[49]. Aquele [Romano IV Diógenes] marchou atrás com o resto do exército e não considerou unir-se àqueles que foram enviados anteriormente para atacar Chliat, mas, dado que o chefe dos Persas – que na língua destes sabia chamar este de Sultão – veio no ano anterior para subjugar para si a cidade romana chamada Manzikert e estabelecer lá sentinelas capazes, turcos junto aos Dilimnitas, como guarnição, o imperador, então, determinou primeiro atacar esta cidade, arrebatá-la e retorná-la à autoridade romana, e impor, assim, danos aos estrangeiros, ou em verdade à Chliat, localizada em um raio não muito distante (de Manzikert).

20.10. Ele desprezou, então, os inimigos que guardavam a fortaleza em Manzikert. Como se não fossem suficientes para suportar o seu ataque, separou outra unidade maior do exército e confiou seu comando a um dos seus notáveis, ao *magistros* José Tarcaneiotes[50], tendo lhe cedido também unidades não negligenciáveis de infantaria. O exército confiado àquele [ao *magistros*] era uma seleção de soldados inconquistáveis, que se arriscavam no combate corpo-a-corpo e em outros tipos de batalha, lutando na frente e excedendo muito em número àqueles comandados pelo imperador. De fato, nos combates precedentes, uma emergência grande o suficiente não ameaçara aos romanos na presença do imperador a ponto de fazer a sua própria unidade, chamada habitualmente de *allagion*, se arriscar

47 Theodosioupolis

48 Os bizantinos tinham um grande apreço em usar termos antiquários para descrever seus inimigos e a si próprios. Os citas eram originalmente um povo iraniano nômade da Antiguidade descrito por Heródoto. Naturalmente, Ataliates não está tratando desses citas, mas dos petchenegos e cumanos.

49 Roussel de Bailleau, um chefe normando.

50 *Magistros* era um título cortesão de ordem senatorial localizado acima daquele de *anthypathos*. Sua origem era o título de *magister officiorum*, que era o responsável pela administração central do Império Romano da Antiguidade Tardia. Posteriormente, esse título perde essa função e passa a ter somente uma função honorífica. Vide anexo III para consultar a hierarquia de dignidades cortesãs para barbados, isto é, não-eunucos, pois além dessa hierarquia havia dignidades e cargos específico para eunucos e homens da Igreja. Essa lista foi tirada da Oxford Dictionary of Byzantium, a qual, por sua vez, foi baseada no Kletorologion de Filoteu, composto no final do século IX. É importante mencionar que essa hierarquia variou no decorrer dos anos com a criação de certas dignidades e o desaparecimento de outras.

completamente e participar da batalha. Mas sendo que as *allagia* remanescentes haviam apressado a vitória rapidamente, as tropas que ficavam à volta do imperador ficaram fora das disputas bélicas, tendo ignorado qualquer forma de batalha e combate corpo-a-corpo.

20.11. Tarcaneiotes, tendo levado consigo as tropas escolhidas que ele antes recebera pessoalmente, levantou acampamento e dali tomou o caminho que leva a Chliat para ajudar os citas e os francos enviados anteriormente, pois havia sido reportado que os inimigos caíram sobre eles com uma grande multidão de dez mil homens e ao mesmo tempo para preservar as colheitas fora da cidade, de modo que ao serem colhidas e levadas por aqueles que se encontravam dentro de Chliat, não causasse escassez ao exército, quando o imperador se transferisse para lá e passasse tempo cercando a cidade. A guerra os cercou duplamente: parcialmente pelo inimigo e parcialmente pela fome.

20.12. Depois de o imperador considerar essas coisas, ele separou o exército esperando subjugar rapidamente Manzikert, o que de fato aconteceu, e em pouco tempo pôr em ordem as coisas nesta cidade e então retornar a casa, mas se algum combate se levantasse contra eles sem aviso, ele esperava chamar, através de mensageiros, seus soldados, que não estariam à grande distância. De fato, foi informado a ele por parte dos batedores, que o sultão tinha pressa em retornar à Pérsia. Com relação a este relato, a divisão do exército[51] que estava com ele não era irracional,[52] e a ideia não era fora da razão estratégica,[53] exceto se algum destino, ou melhor, a fúria divina[54] ou razão inefável[55] determinasse o resultado para o oposto. Perto do fim dos trabalhos, da partida dali e da aproximação no mesmo dia do exército dividido, o sultão ocupou antecipadamente sem trégua, e as coisas planejadas foram impedidas de serem realizadas. No entanto, a maioria,[56] que é ignorante quanto à causa da divisão, concede a culpa àquele, como se ele não tivesse feito a divisão da forma correta, mas eles não colocam nenhuma reflexão sobre a causa das coisas que caíram sobre nós conforme a inteligência e o coração deles.

20.13. Quando imperador se aproximou de Manzikert, ele determinou que o acampamento fosse montado com toda preparação em algum lugar perto e que uma paliçada fosse montada segundo o costume. Depois de tomar junto de si um selecionado de soldados, ele contornou a cidade, inspecionando de que forma ele faria um ataque fácil contra as muralhas e como ele conduziria as máquinas de cerco. De fato, ele as tinha montado, segundo

51 ἡ διαίρεσις τοῦ στρατοῦ
52 ἄλογος
53 ἀπὸ λογισμοῦ στρατιοτικοῦ
54 θεῖος χόλος
55 λόγος ἀπορρητος
56 οἱ δὲ πολλοὶ

um acordo pré-estabelecido, com todos os tipos e tamanhos de madeiras e levadas por mil carroças não conectadas. Ele conduziu rebanhos incontáveis de diferentes gados para os gastos do exército. Os inimigos lá dentro fizeram os gritos de guerra, desembainharam as espadas e usaram as armas de longa distância. Depois de o imperador cavalgar com escudo em volta da muralha, ele retornou ao acampamento.

20.14. Depois de a infantaria dos armênios atacarem o muro fora da cidadela e lançarem muitos ataques, eles o tomaram no primeiro ataque quando o sol correu para o oeste. Depois de o imperador se alegrar com o acontecido, eles receberam enviados dos inimigos pedindo para ter piedade, chegar a um acordo sobre as próprias posses e, através de tal acordo, ceder a cidade ao imperador. Depois de ter concordado sobre isso e honrado os enviados com presentes, ele [Romano Diógenes] despachou imediatamente alguém para receber a fortaleza. Os de dentro, contudo, não permitiram que uma guarnição fosse admitida (na fortaleza) naquele momento para que nenhum mal fosse produzido pelos inimigos ao longo da noite. Eles pareciam não ter respeito e ter dado um falso testemunho no acordo. Por causa disso, o imperador mandou imediatamente soar as trombetas de guerra, saiu do acampamento com todo o exército e aproximou-se das muralhas. Os turcos, aterrorizados, recorreram a desculpas e pediram mais garantias da salvação. Ao recebê-las, eles saíram da cidade com suas coisas e dobraram os joelhos ao imperador, não com mãos vazias, mas todos armados com espadas, e um grande número se aproximou do imperador, que estava sem armadura, o que eu mesmo que estava presente verdadeiramente não aprovei, pois o imperador misturava-se sem couraça com confiança no meio de homens mortíferos que vivem em loucura e rudeza. Contudo, algo diferente aconteceu, que, por um lado, dá exemplo do zelo de justiça do imperador e, por outro, molda a desmedida e não pia retribuição dele. De fato, um dos soldados foi acusado de ter subtraído um burrinho turco. Ele foi trazido em pessoa ao imperador amarrado. Uma punição, que excedia o crime cometido, foi estabelecida, pois a pena não fora determinada em dinheiro, mas em corte de nariz. Depois que o homem tinha pedido muito e aberto mão de tudo que ele tinha, ele propôs como intercessora a mais sagrada imagem exaltada por todos da Nossa Senhora Portadora de Deus[57] de Blachernes[58], que tinha hábito marchar junto com os piedosos imperadores em campanhas como arma invencível. Contudo, a compaixão não entrou no coração do imperador e nem a reverência pela inviolabilidade vinda da imagem sagrada, mas à vista do imperador e de todos e com o

57 Theotokos: um dos títulos dado a Maria, mãe de Cristo, pela Cristandade Ortodoxa.
58 Blaquernes era um distrito de Constantinopla onde se localizava um importante santuário de culto mariano.

ícone hasteado, o infeliz teve o nariz cortado, depois de gritar muito e gemer profundamente. Naquela época, eu mesmo previ que nós teríamos um grande castigo vindo de Deus.

20.15. Depois de colocar na cidade muitos soldados romanos no lugar dos inimigos e estabelecer um general, ele [o imperador] retornou ao acampamento exaltado com cantos de júbilo, aclamações e gritos para vitória. No dia seguinte, com ele estando a ponto de assegurar a cidadela através de acordos escritos e liberalidades àqueles que estavam lá dentro e apressar-se imediatamente a Chliat, espalhou-se um boato de que o inimigo de alguma parte atacava os servos dos soldados que saíram para saquear. O rumor informava, além disso, que eles os jogaram em confusão e os exauriam. Depois que relatos chegaram um após outro, o imperador pensou que algum oficial do sultão aproximava-se com algum destacamento e atacava aqueles entre os servos dos romanos que estavam dispersos. Ele enviou, por conseguinte, a fim de repeli-los, o *magistros* Nicéforo Brienio com força suficiente, o qual permaneceu na linha de frente e realizou algumas escaramuças e combates montado, não de forma decisiva, pois eles caíram uns sobre os outros em pequenas divisões. Nesta circulação incerta, os turcos estavam atingindo seus objetivos, muitos romanos eram feridos e outros caíam, pois eram mais fortes que os outros turcos que nós conhecíamos e se lançavam mais corajosamente. Ele se opunha àqueles que se aproximavam na luta corpo-a-corpo, até que o general mencionado [Nicéforo Brienio] foi abalado pelo medo e pediu outras forças junto ao imperador. Mas ele, observando a covardia dele [de Brienio], pois não sabia da verdade, por um lado não enviou ninguém e por outro, organizando uma assembleia, falou publicamente sobre a guerra, usando, contra o costume, palavras bastante duras. No meio disto, o sacerdote indicou a aclamação do Evangelho, sobre o qual [os que lá estavam] mantinham nos corações que as coisas que lhes seriam ditas dariam o acesso aos eventos que caiam sobre eles. Se eu mesmo fora parte destas coisas, não é necessário dizer. O Evangelho era este, para deixar outras coisas de lado: "*Se a mim me perseguiram, também perseguirão a vós; se guardaram a minha palavra, também guardarão a vossa. Mas tudo isto vos farão (...), porque não conhecem aquele que me enviou.* (João 15:20-21) *Vem mesmo a hora em que qualquer que vos matarem cuidará fazer um serviço a Deus* (João 16:2)".[59] Então, imediatamente, os que prognosticavam isto (um sinal) começaram a se afligir e deduziram que o dito era, na sua indicação do futuro, verdadeiro.

[59] Tradução tirada da Biblia Almeida Corrigida Fiel (ACF).

20.16. Enquanto a batalha campal recrudescia, o imperador enviou também o *magistros* Basilakes, *katepano*[60] de Theodosioupolis, com alguns soldados locais, pois o resto estava com Tarcaniotes em Chliat. Depois de ter sido posto ao lado de Brienio, ele próprio também participou da escaramuça por algum tempo. Depois que os soldados concordaram em segui-lo, ele próprio prometeu os liderar. Tendo Basilakes enviado-os imediatamente para batalha, e tendo o inimigo virado as costas, este os perseguiu. Brienio seguiu-o com uma multidão, mas então exortou os que estavam à sua volta a conter as rédeas através de um sinal combinado sem que Basilakes soubesse. Ele o abandonou somente com alguns que o obedeciam para seguir só, sem forças, por uma grande distância. Depois que ele chegou ao acampamento dos inimigos, seu cavalo foi ferido e ele posto no chão, trazendo sobre si o peso das armas. Por isso, os inimigos os cercaram e o capturaram vivo.

20.17. Depois que essa notícia chegou ao imperador e ao exército, a covardia e a expectativa do perigo caíram sobre os romanos, ainda mais também quando os feridos eram trazidos de volta em macas e gemiam com as dores das feridas. Tendo sido compelido, o imperador saiu com o resto de suas tropas para ver o acontecido e para lutar, caso alguma luta se aproximasse dele. Até o anoitecer, ele permaneceu no cume de certa montanha alta. Dado que ele não viu alguém para combater, pois os turcos vivem em perversidade e em misteriosas intenções e realizam tudo através de artifícios e atalhos sinuosos, ele [Romano Diógenes] retornou ao acampamento exatamente quando o sol deixa para traz o hemisfério sobre a terra (i.e. o céu). Mas os turcos, como se fosse uma artimanha, espalharam-se depois e lançaram-se violentamente contra os citas fora do acampamento e contra os que vendiam víveres com uivos inarticulados e tiros de arco. Eles cavalgaram ao redor e levaram muito medo e perigo, por isso aqueles que sofriam o ataque foram forçados a ficar dentro do acampamento. Em multidões, um sobre o outro, eles forçavam, então, a entrada como se estivessem sendo perseguidos e eles encheram a parte interna do grande acampamento pensando que os inimigos atacavam, e ao mesmo tempo que todo o acampamento com toda bagagem estava fácil de conquistar. Afinal, era uma noite sem lua e não havia distinção entre os que fugiam e os que perseguiam, e aqueles que eram das unidades inimigas, pois os mercenários citas, sendo similares aos turcos com relação a tudo, criaram imediatamente uma imposição confusa. Então, surgiu um medo desordenado, maldições, gritos misturados e ruído sem sentido, tudo parecia estar com tumultos e com perigos, e cada um preferia morrer a ver tal evento. Não percebê-lo era considerado como sorte e considerava-se como bem-

60 *Katepano* era, nesse período, o termo para designar o governador das maiores províncias do Império (Bulgaria, Itália, Mesopotâmia). Mesma coisa que *strategos.*

afortunado o que não vira isso. Ainda que os romanos estivessem nesta situação de sofrimento, os inimigos não conseguiram invadir a parte interna do acampamento, pois estes levaram em consideração o risco do momento e usaram o senso comum para si próprios. Na verdade, eles não se apressaram de volta, mas por toda a noite eles rodearam todo o lado de fora do acampamento dos romanos com corridas e movimentos circulares, atirando com arco e flecha e com violência, uivando por todos os lados e os aterrorizando para que todos passassem a noite com olhos abertos e em vigília, pois quem poderia também desfrutar do sono, quando o perigo mostra a espada desembainhada?

20.18. Contudo, no dia seguinte, os inimigos não pararam de cavalgar e de desafiar para batalha, mas eles [os turcos] puseram sob o domínio deles o rio que fluía fora e estavam ansiosos para fazer os romanos sofrerem com a sede. Neste dia, uma unidade cita que tinha um comandante chamado Tamin reuniu-se com os inimigos, o que jogou os romanos em angústia não pequena. Eles passaram a suspeitar do resto do povo que se pareciam com os inimigos, eles viveriam doravante com estes e estavam a ponto de lutar com eles. Contudo, alguns dos soldados da infantaria saíram com arcos, mataram muitos turcos e os forçaram a saírem do acampamento.

20.19. O imperador queria decidir o fim da batalha naquele momento através do combate corpo-a-corpo no campo oposto. Contudo, esperando os soldados que estavam distantes em Chliat – uma multidão de número não desprezível, sempre acostumada a lutar na frente e especialmente treinados para dança pírrica[61] - ele protelou esta batalha. Mas quando o imperador desistiu da expectativa de ajuda destes e assumiu que alguma força os impedia de chegar, ele então planejou, de forma intrépida, lutar contra o inimigo no dia seguinte com aqueles que estavam junto de si. Ele tinha igualmente a esperança de que as tropas não tardariam mais do que o dia seguinte, pois ele ignorava que o general destes, ao saber do ataque do sultão contra o próprio imperador, correu para o território romano, depois de juntar todos à sua volta, e sordidamente fugir através da Mesopotâmia. O desgraçado não manteve sua palavra nem com seu senhor nem com a decência.

20.20. Certamente, o imperador preparou-se para a guerra no dia seguinte, segundo o combinado. Ele fez os arranjos das próprias coisas enquanto estava sentado dentro da tenda imperial. Quando ele quis remover a suspeita sob os citas e eu mesmo aconselhei a atá-los ao imperador através de um juramento e certamente aceitando meu conselho, ele me nomeou imediatamente como o responsável e realizador do trabalho. Por conseguinte, eu os atei sob

61 Um arcaísmo para descrever a guerra.

um juramento, segundo o costume, de que eles certamente sem conspirar se manteriam fiéis ao imperador e aos romanos. Deste modo, eu os fiz sinceros guardiões do pacto e não falhei no que diz respeito aos meus objetivos, pois nenhum destes entregou-se aos inimigos no momento da batalha.

20.21. Enquanto tais coisas aconteciam, os soldados se punham armados sobre seus cavalos segundo a ordem de batalha e a divisão das unidades, chegaram emissários enviados por parte do sultão trazendo uma mensagem propondo paz para ambos os lados. O imperador recebeu-os e deu palavra a eles segundo as regras da diplomacia, mas ele não acolheu estes de uma forma completamente benevolente. No entanto, ele concordou e concedeu o sinal reverenciado,[62] para que, através da exposição deste, eles retornassem sãos e salvos para ele, quando eles recebessem a mensagem que eles ouviriam do sultão. De fato, exaltado pela inesperada informação posta, ele deixou claro que o sultão deveria abandonar o lugar do acampamento e acampar mais para frente, e o próprio imperador iria estabelecer um campo cercado naquele lugar, o qual reteve primeiramente as tropas turcas. Então, ele deveria se aproximar dele para concluir o tratado. Desapercebidamente, ele transmitiu a vitória aos inimigos através do sinal vitorioso, como os que examinam estas coisas minuciosamente concordam, pois ele não deveria, quando a batalha estava preparada de antemão, transferir aquele sinal de si próprio para os inimigos. Doravante, nós temos um discurso desagradável por causa da dificuldade dos infortúnios, da reputação muito ruim e do pior agouro que já recaiu sob os romanos.

20.22. A chegada dos emissários não tinha ainda nem fim e nem adiantamento e alguns próximos do imperador o convenceram a rejeitar a paz, como se ela mentisse com relação às intenções, ou melhor, mais enganasse do que desejasse algo vantajoso, pois eles diziam que o sultão estava com medo porque suas forças não eram extraordinárias e ele esperava as suas tropas que marchavam logo atrás. Através do pretexto da paz, ele estaria comprando tempo, para que, desse modo, os que vinham atrás os alcançasse. Essas palavras despertaram o imperador para a guerra.

20.23. Enquanto os turcos ocupavam-se entre eles mesmos dos assuntos da paz, o imperador soou as trombetas da guerra e fez ressoar irracionalmente o clamor da batalha. Depois que a notícia chegou aos inimigos, ela os surpreendeu. Então, eles, que já haviam se armado neste meio tempo, impeliram a massa inútil[63] para trás e posteriormente deram a aparência de uma linha de batalha pronta para resistir. Mas, com relação à maioria, uma

62 Segundo Kaldellis e Krallis, uma cruz imperial.
63 Os não-combatentes.

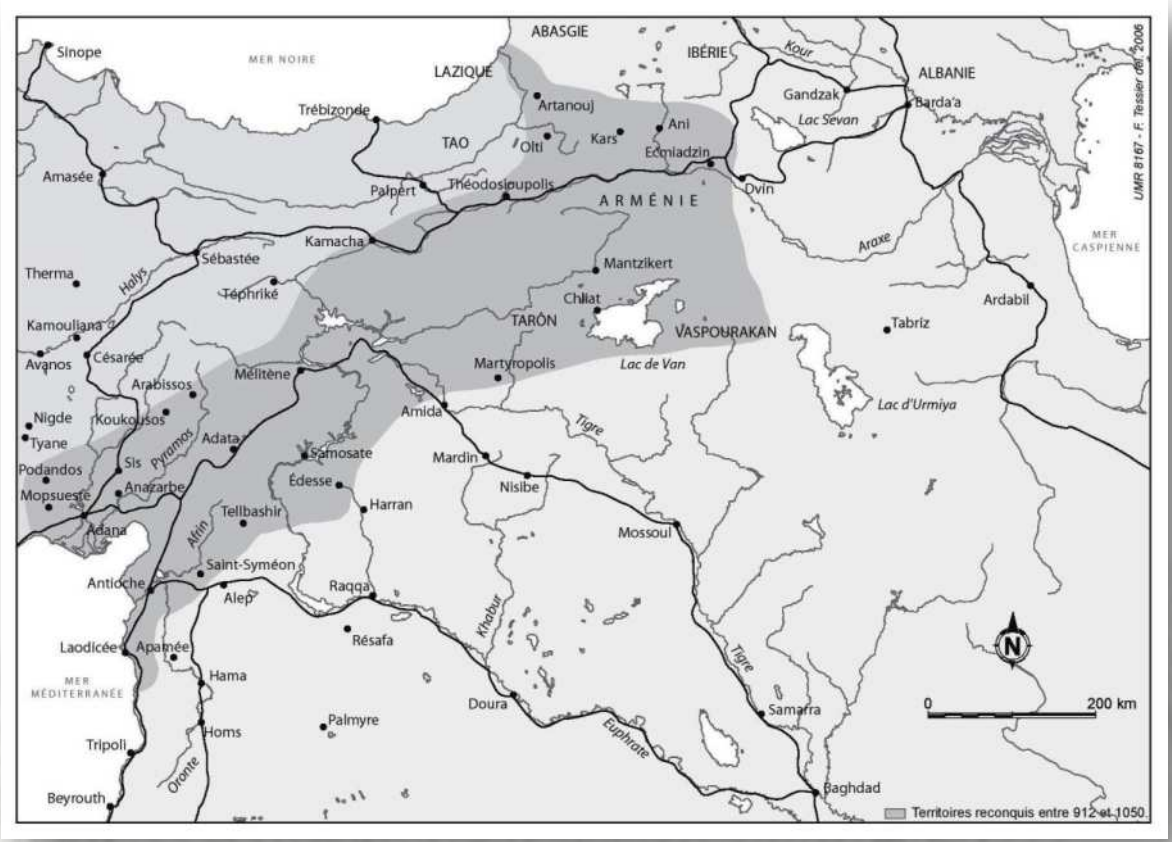
vontade de fugir os possuiu quando eles viram as falanges romanas em ordem e numa linha de batalha disciplinada. De fato, eles recuaram, mas o imperador os perseguiu com todo o exército até a noite começar a cair. Posto que o imperador não tivesse opositores e alguém que o enfrentasse, percebendo o acampamento desprovido de soldados e sentinelas, porque ele não tinha um exército suficiente para deixar nesse local como uma linha de batalha, e estando a maioria já cansada, como já foi discutido anteriormente, ele decidiu não mais estender a perseguição para que os turcos não fizessem uma emboscada e se pusessem sobre aquele campo desguardado. Ao mesmo tempo, ele considerou que, se ele se afastasse mais, a noite iria cair sobre ele no seu retorno e então os turcos iriam reverter a fuga, atingindo-os de longe. Por isso, ele virou o estandarte imperial e deu indicação de retorno. Mas quando os soldados que se encontravam longe da linha da frente viram a bandeira imperial ser virada, eles pensaram que o imperador estivesse caído derrotado. De fato, muitos estão completamente seguros que um daqueles que o cercavam (τῶν ἐφεδρευόντων αὐτῳ), um primo de Miguel (Ducas), o enteado do imperador[64], tendo um conluio considerado anteriormente contra ele, espalhou tal boato entre os soldados. Tomando rapidamente os seus, pois ele foi confiado pela bondade do imperador com uma grande parte do exército, ele retornou fugindo ao acampamento. As unidades mais próximas imitaram-no e passaram um por um a fugir sem lutar. Outros [seguiram] estes. Assim quando o imperador viu o evento inesperado da fuga da batalha, ele permaneceu com aqueles à sua volta, tentando cancelar a debandada dos seus segundo o costume, mas ninguém o ouvia.

20.24. Os inimigos permaneceram no topo da montanha. Vendo o súbito infortúnio dos romanos, eles anunciaram ao sultão o acontecido e exigiram duramente uma reação da parte dele. Imediatamente, então, ele retornou, e o imperador enfrentou uma dura batalha. E este ordenou àqueles que estavam à sua volta a não desistir e nem esmorecer e defendeu-se formidavelmente por muito tempo. Enquanto isso, a fuga dos outros se verteu para fora do acampamento. Houve uma gritaria confusa vinda de todos e uma correria indisciplinada; nenhum relato correto era informado. Uns falavam que o imperador defendia-se vigorosamente junto àqueles que restavam a ele e que ele pôs os bárbaros em fuga, outros anunciavam que ele fora ferido e capturado, mas outros se levantavam conjuntamente e inversamente anunciavam a vitória de cada lado, até que muitos dos capadócios que estavam com ele começaram um por um a desertar ali. Se eu mesmo de alguma forma, opondo-me àqueles que fugiam, defendi-me junto a muitos, ordenando a reversão da derrota, outros

64 Esse era Andrônico Ducas, filho do césar João Ducas.

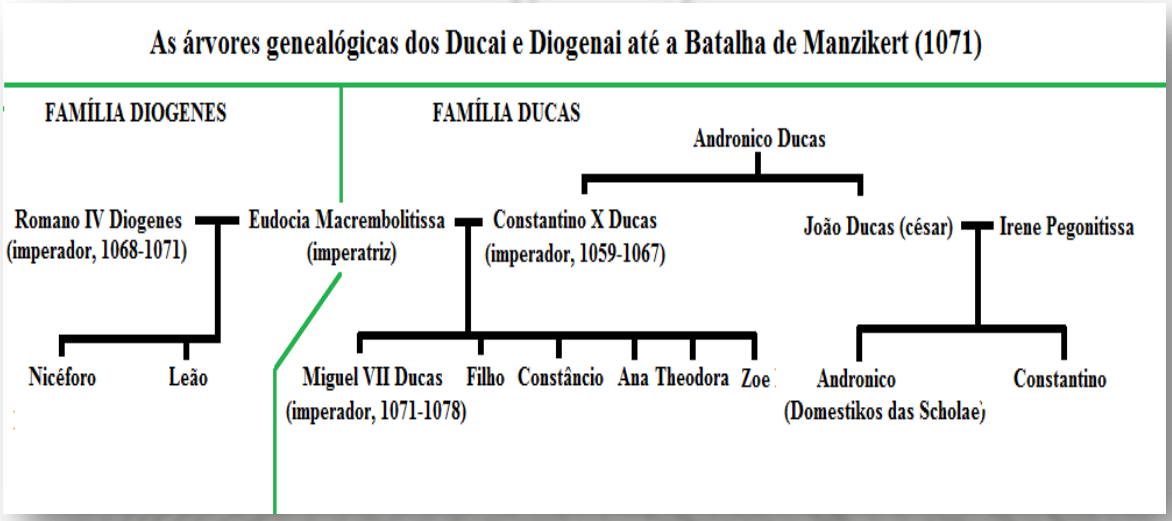
deverão contar. Posteriormente, muitos da cavalaria imperial retornaram com seus cavalos e responderam, quando perguntados sobre o que aconteceu, que não viram o imperador, era tal a comoção, a lamentação, a aflição, o medo repentino e a nuvem de poeira. Finalmente, os turcos nos cercaram por todos os lados. Por isso, na medida em que cada um tinha de impulso, força e velocidade, confiava-se a própria segurança na fuga. Os inimigos perseguiam, matando uns e capturando outros. Outros eles pisoteavam. Era um acontecimento muito doloroso que superava todas as lamentações e prantos. Pois o que é mais lamentável do que a perseguição de todo o exército imperial derrotado e posto em fuga por bárbaros desumanos e rudes? Do que o imperador sem socorro possível cercado por armas bárbaras? Do que as tendas imperiais, assim como as dos oficiais e soldados, tomadas por tais homens? Do que perceber todo o Estado Romano arruinado e observar que o Império estava prestes a desabar? (...)

**Anexo I: As fronteiras orientais bizantinas na época da Batalha de Manzikert (1071)**




Fonte: MORRISSON, CHEYNET, LAIOU, *Le monde byzantin*, 1-3. Paris, 2003-2011

## Anexo II: Árvores genealógicas das famílias Diógenes e Ducas



**Anexo III: hierarquia de dignidades cortesãs para barbados (isto é não-eunucos) segundo o Kletorologion de Filoteu (fim do século IX)**

**Observação**: Dignidades em *ítalico* são as consideradas de nível senatorial.

*César*
*Nobelíssimo*
*Couropalates*
*Magistros*
*Anthypatos*
*Patrikios*
*Protospatharios*
Dishypatos
Spatharokandidatos
Spatharios
Hypatos
Strator
Kandidatos
Mandator
Vestitor
Silentiarios
Stratekates e Apo Eparchon

**Fonte:** KAZHDAN, Alexander P. "Dignities and Titles". In: KAZHDAN, Alexander P. (org). Oxford Dictionary of Byzantium. Vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 1991. p. 623

# NORMAS DE PUBLICAÇÃO

A ***Revista Diálogos Mediterrânicos***, publicação acadêmica vinculada ao Núcleo de Estudos Mediterrânicos da Universidade Federal do Paraná, se estrutura em dossiê, artigos isolados, resenhas e entrevistas. Os trabalhos enviados devem obedecer à seguinte normativa:

| SEÇÃO | TITULAÇÃO |
|---|---|
| Dossiê | Doutores; Doutores com co-autoria de Doutorandos. |
| Artigos | Doutores; Doutores com co-autoria de Doutorandos. |
| Resenhas | Doutores; Doutorandos; Mestres; Mestrandos. |

**1.** Extensão: os artigos devem ter no máximo 20 páginas e as resenhas (de livros publicados nos últimos 07 [sete] anos) devem ter até 5 páginas.

**2.** Todos os textos devem ser digitados em *Word for Windows*. Margens: 2 cm. Fonte e espaçamento: *Times New Roman*, tamanho 12, com entrelinhas 1 ½.

- Para citações com mais de 3 linhas, destacar o texto e utilizar recuo de 4 cm, fonte tamanho 11, espaçamento entre linhas simples.

**3.** Resumo e palavras-chave: os artigos devem apresentar obrigatoriamente um resumo com, no máximo, 250 palavras, acompanhado de sua versão em Inglês (*Abstract*), ou em Francês (*Résumé*), ou em Espanhol (*Resumen*) ou Italiano (*Sintesi*) e de três palavras-chave, em Português e na língua escolhida para a tradução do resumo.

- Nos casos de artigos não escritos em Português, os resumos e palavras-chaves devem ser escritos em uma das opções de língua citadas, diferente da utilizada no artigo.
- Só serão aceitas resenhas escritas em Português.

**4.** Título: também traduzido para o Inglês, ou Francês, Italiano ou Espanhol. Centralizado, fonte tamanho 16, em negrito.

**5.** Caso a pesquisa tenha apoio financeiro de alguma instituição, esta deve ser mencionada em nota de rodapé.

**6.** Citações e notas de rodapé: devem ser apresentadas em fonte *Times New Roman* corpo 10 e de acordo com as normas seguintes e em rodapé:

- Citação de Livros: SOBRENOME, Nome. *Título do livro em itálico.* Edição. Cidade, Editora, ano, p. ou pp.
- Citação de artigos de revistas ou capítulos de livros: SOBRENOME, Nome. "Título do Artigo" In *Título do Periódico em itálico.* Cidade, Editora, Ano, Vol., nº, p. ou pp.
- A primeira nota deverá conter informações sobre o autor do texto, para conhecimento do editor, sendo suprimida na versão para os avaliadores.

**7.** Não serão aceitas bibliografias.

**8.** Os trabalhos deverão, obrigatoriamente, apresentar todos os itens acima.

**9.** Toda correspondência referente à ***Revista Diálogos Mediterrânicos*** deve ser encaminhada de forma eletrônica, pelo seguinte email: revistadialogosmediterranicos@hotmail.com