

**CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONFRONTO QUINHENTISTA
PAISAGEM/FIGURA: FRANCISCO DE HOLANDA E DOMENICUS LAMPSONIUS**

Maria Berbara

Contrariamente a diversos humanistas portugueses seus contemporâneos, Francisco de Holanda escreveu majoritariamente em língua vernácula. O português de Holanda, apesar das diferenças próprias de uma distância secular, encontra-se surpreendentemente próximo ao atual, e não é difícil, para um pesquisador brasileiro ou português, ler com desenvoltura seus tratados. A proximidade lingüística, aliada à afinidade histórica entre Brasil e Portugal, não gerou, no entanto, um número significativo de investigações brasileiras sobre Francisco de Holanda, ou, mesmo, sobre o Renascimento e humanismo português. O campo dos estudos holandeses no Brasil, embora em expansão, conta ainda relativamente com poucos contatos portugueses - como conta com escassos vínculos portugueses nossa universidade, de uma forma geral. Tem havido relativamente poucos estudos transdisciplinares nos quais o humanismo português - concebido como parte de um fenômeno pan-europeu no qual as relações entre diferentes regiões são complexas e multifacetadas - é confrontado com outros aspectos da produção artística e cultural em Portugal. Recentemente, no entanto, esse quadro tem começado a transformar-se, e atualmente aqui mesmo, na UNICAMP, dois mestrados desenvolvem seus projetos sobre Holanda: Raphael Fonseca produz uma edição crítica do *Tirar polo Natural*, e Maria Luiza Zanatta estuda a arquitetura e a cidade na produção de Francisco. A iniciativa de propor, na primeira mesa desse Encontro, uma mesa sobre Francisco de Holanda, da qual participa aquela que é sem lugar a dúvida a maior especialista no assunto - a professora Sylvie Deswarte - é sem dúvida um excelente presságio.

A importância do trabalho literário de Francisco de Holanda é com frequência associada pela crítica à sua qualidade de fonte para os estudos michelangelianos. Talvez de ainda maior transcendência, porém, seja o fato de que a produção artístico-literária de Francisco projete uma luz meridional sobre tensões que, no cenário internacional contemporâneo, não mais que se insinuavam. Na presente comunicação, será considerado um aspecto da produção literária de Holanda que indica sua importância capital enquanto polarizador não apenas de distintos aspectos, por vezes aparentemente antagônicos, do humanismo lusitano, mas mesmo europeu. Paralelamente, será considerada a sua relação com uma passagem das *Effigies*, do humanista flamengo Domenicus Lampsonius, livro que foi objeto de um trabalho que

publiquei recentemente na Revista de História da Arte e Arqueologia deste Instituto.

Em 1537, Francisco - contando cerca de vinte anos - inicia, subsidiado pelo rei D. João III e na condição de seu enviado, uma longa viagem à Itália; chega a Roma, provavelmente, em meados de 1538, e ali permanece até 1540, quando retorna a Portugal. De sua viagem resulta o livro *Da Pintura Antigua*, do qual os supracitados *Diálogos em Roma* constituem a segunda parte. Estes, por sua vez, dividem-se em um prólogo e quatro diálogos que teriam ocorrido durante a estadia de Holanda em Roma, contando os três primeiros com a participação de Michelangelo. Logo no primeiro diálogo, Michelangelo, indagado por Vittoria Colonna, profere seu célebre discurso relativo à arte flamenga: “A pintura de Flandres satisfará, senhora, geralmente, a qualquer devoto, mais que nenhuma da Itália, que lhe nunca fará chorar uma só lágrima, e a de Flandres muitas (...). Às mulheres parecerá bem, principalmente às muito velhas, ou às muito moças, e assim mesmo a frades e freiras, e a alguns fidalgos desmúsicos da verdadeira harmonia. Pintam em Flandres propriamente para enganar a vista exterior, ou cousas que vos alegrem ou de que não possaes dizer mal, assim como santos e profetas. O seu pintar é trapos, maçonarias, verduras de campos, sombras de árvores, e rios e pontes, a que chamam paisagens, e muitas figuras para cá e muitas para acolá. E tudo isto, ainda que pareça bem a alguns olhos, na verdade é feito sem razão nem arte, sem simetria nem proporção, sem advertência do escolher nem despejo, e finalmente sem nenhuma substância nem nervo.” Um pouco mais adiante, Buonarroti arremata: “Somente às obras que se fazem em Itália podemos chamar quase verdadeira pintura, e por isso à boa chamamos italiana (...) nenhuma nação nem gente (deixo estar um ou dois espanhóis) pode perfeitamente faltar, nem imitar o modo de pintar de Itália, que é o grego antigo, que logo não seja conhecido facilmente por alheio, por mais que se nisso esforce e trabalhe”¹. Francisco, nesse discurso, elabora uma comparação extrema entre a arte flamenga e italiana, associando a cada uma determinados conceitos e características: a primeira é manual, a segunda intelectual; a primeira é feita “para enganar a vista exterior”, limitando-se a paisagens e exedendo-se na quantidade de elementos representados, enquanto a segunda é essencial; é a pintura italiana, por fim, aquela que mais se aproxima do “modo de pintar grego antigo”, o qual permanece na Itália “mais que em outro reino do mundo”.

O *paragone* entre os binômios paisagem/Flandres e figura/Itália é um autêntico *topos* quinhentista: no *Trattato di pittura* de Francesco Lancillotti (Roma, 1509), por exemplo, o autor afirma que “para [pintar] paisagens

¹ Mendes, pp. 19-21.

próximas e distantes, são necessários um certo engenho e habilidade descritiva, as quais são mais próprias dos flamengos do que dos italianos”. É preciso recordar que, no Quatrocentos, foi sobretudo a *ars nova* flamenga, as assombrosas realizações de Van Eyck, Memling, van der Weyden ou Petrus Christus, que atraíram a atenção e o favor da Europa. A questão da oposição entre arte “flamenga” e “italiana” - associadas por sua vez não apenas a princípios formais, mas a sistemas teóricos, filosóficos e religiosos - tinha, nos anos em que Francisco redige seu tratado, uma longa tradição crítico-literária, e não podia ser empregada, em contexto algum, de forma ingênua. Principalmente a partir dos anos 1520 e 1530, esta dualidade – que em escritores de gerações anteriores pudera adquirir um caráter predominantemente conciliatório, fundando-se sobre a admiração mútua e a consciência da especificidade das habilidades próprias de flamengos e italianos – transformar-se-ia crescentemente em confronto aberto, vinculando-se a paisagem à arte “manual” e a figura, à arte “mental”. Ao comentar os frescos da Capela Paulina, Vasari afirmaria que “Michelangelo não almejou senão a perfeição, pois nem paisagens, nem árvores, nem casario, nem mesmo as diversas seduções da arte são admitidas nesta pintura, porque jamais nelas se deteve, talvez porque cômico de não dever rebaixar seu engenho a coisas similares” (tradução de Luiz Marques). Aludir pejorativamente à sedução fácil da pintura de paisagem flamenga como uma mera distração para os olhos de indivíduos pouco refinados parece ter sido moeda corrente da *intelligentsia* centro-italiana do período; em uma carta de 1547 ao acadêmico florentino Benedetto Varchi, por exemplo, Vasari escreve: “As paisagens com colinas e rios oferecem tal deleite aos olhos que não há casa de sapateiro onde não se encontrem essas paisagens ‘germânicas’”.² Essa tradição, por sua vez, sobreviveu vividamente ao menos até o Setecentos; em seu diário de viagem pelos Países Baixos, Sir Joshua Reynolds comentaria: “grande parte do mérito das pinturas flamengas mora em seu efeito sobre o olho”, contrariamente à escola italiana, “que não se dirige ao olho, mas à mente”³.

Embora pareça culminar uma tradição dualista que se vinha desenvolvendo desde a primeira década do Quinhentos, porém, nunca o confronto entre os princípios associados à arte flamenga e italiana haviam sido expressos de modo tão radical, enfático e lapidar como no discurso de

² In P. Barocchi, *Scritti d'Arte del Cinquecento*; Milão/Nápoles: Ricciardi, 1971, I, p. 496.

³ Sir Joshua Reynolds, *A Journey to Flanders and Holland* (ed. por Harry Mount). Cambridge University Press, 1996, p. 107, i.

Holanda⁴. O texto holandiano não é incansavelmente citado porquê diga algo que não se saiba, mas porque o faz de forma direta, clara e tocando em todos os pontos relevantes: a oposição irreconciliável entre a paisagem e a superficialidade ótica versus figura e profundidade metafísica; a mimese e o *disegno*; a religiosidade "carola" das pinturas nórdicas versus a espiritualidade profunda e complexa do nu, expressão máxima da proporção divina. No terceiro diálogo, Michelangelo expressa a quintessência da visão humanista que entende a representação do corpo como o mais nobre objeto do desenho, compreendido enquanto "a fonte e o corpo da pintura e da escultura e da arquitetura e de todo outro gênero de pintar e a raiz de todas as sciencias"⁵: "E qual é o barbaro juizo que não alcança ser mais nobre o pé do homem que não o çapato? A sua pelle, que não a das ovelhas de que lhe fazem o vestido?"⁶

O confronto entre dois gêneros pictóricos geograficamente determinados e associados à qualidade mecânica ou mental da pintura, pode, em termos muito distintos contudo, ser igualmente detectado nos escritos do interlocutor flamengo de Vasari, isto é, o pintor e humanista Domenicus Lampsonius. Em 1572, Lampsonius publica o livro *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris Effigies*, o qual, de acordo com uma leitura contemporânea a nós, estabelece o primeiro cânone histórico-artístico nórdico (**fig.2**)⁷. Publicado em 1572, na Antuérpia, pela viúva do editor flamengo Hieronymus Cock, o livro contém 23 gravuras representando retratos de pintores flamengos e holandeses dos séculos XV e XVI acompanhadas por versos latinos louvando-lhes as qualidades pessoais e/ou artísticas.

A arquitetura das *Effigies* remonta à tradição clássica dos modelos ilustres⁸, retomada durante o Renascimento e solidamente vinculada à retratística e à história por Giovio⁹; por outro lado, a coleção de imagens de

⁴ Hollanda, curiosamente, consagra à arte do Novo Mundo e do oriente todo um capítulo do *Da Pintura Antiga*, procurando demonstrar que à arte universal subjazem certos princípios comuns sintetizados pela arte greco-romana. Não obstante esta orientação universalizante, contudo, o português é feroz ao atacar os princípios da pintura flamenga!

⁵ González García, p. 300.

⁶ González García, p. 303.

⁷ MELION, W.S., *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1991, p.143.

⁸ Para a tradição da representação literária dos *uomini famosi* cfr. JOOST-GAUGIER, C. L., "The early beginnings of the notion of "uomini famosi" and the "de viris illustribus" in Graeco-Roman literary tradition". *Artibus et Historiae*. III, 6, 1982, pp. 97-115.

⁹ Para o *Musaeum Jovianum* cfr. MÜNTZ, M. E., "Le Musée de portraits de Paul Jove". *Mémoires de L'Institut National de France*. Paris, XXXVI, 2, 1901, pp. 249-343; RAVE, P.

homens célebres (cujo denominador comum, geralmente, é uma mesma profissão ou ofício) experimenta uma enorme fortuna em meados do Quinhentos, tanto ao norte quanto ao sul dos Alpes. Embora o gênero poético encomiástico das artes e dos artistas – também de derivação clássica – tenha florescido notavelmente já no Quatrocentos, Lampsonius é o primeiro a criar, no norte da Europa, uma coleção poética ilustrada de pintores famosos nos moldes da tradição dos *uomini illustri*, elevando-os portanto à mesma categoria intelectual de prelados, juristas, teólogos ou filósofos.

Assim como Van Mander, Lampsonius aproxima-se a Vasari ao construir uma história da arte nacional intimamente vinculada à genealogia e determinada por uma progressão histórica; ao mesmo tempo em que emula os esquemas históricos e histórico-artísticos vasarianos, porém, o humanista busca revalorizar a tradição artística flamenga exaltando as linguagens nacionais do retrato e da paisagem e propondo linhagens artísticas autônomas e auto-referentes. Embora explicita sua intensa admiração pela arte italiana contemporânea e seus paradigmas – em seus versos a Scorel, afirma que só é digno de chamar-se pintor aquele que gastou mil pincéis em Roma – Lampsonius insiste na importância da observação e da imitação da natureza, fundamental no processo de formação do artista; a excelência deste, para o escritor, mora no justo equilíbrio entre *ars* e *natura*¹⁰. A organização das *Effigies*, como a das *Vite* vasarianas, é primordialmente cronológica, o que acentua o caráter orgânico do desenvolvimento da arte flamenga de acordo com Lampsonius; analogamente a Vasari, a arte contemporânea aparece ao humanista como o apogeu de uma trajetória evolutiva cuja origem, nos Países Baixos, é Van Eyck.

A antologia lampsoniana, determinante a um só tempo de uma identidade e um cânone, exerceu profunda influência tanto nos Países Baixos quanto na Itália¹¹; Karel van Mander – que traduz a maioria dos versos das

O., “Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus”. *Jahrbuch der Berliner Museen*. Berlim, I, 1959, pp. 119-154; e a edição de R. Meregazzi dos *Elogia* (Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1972).

¹⁰ A este propósito cfr. BECKER, J., “Zur niederländischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts: Domenicus Lampsonius”. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 24, 1973, p. 147 e seg.

¹¹ Em um artigo recente, Rogier van Son (“Lomazzo, Lampsonius en de noordelijke kunst”. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 44, 1993, pp. 185-196) argumenta que o conhecimento de Lomazzo sobre os artistas flamengos derivava não de seu contato pessoal com a arte nórdica, mas de Vasari, Guicciardini e, sobretudo, Lampsonius: todos os pintores mencionados nas *Effigies* figuram nos escritos de Lomazzo, e, conversamente, os únicos artistas nórdicos mencionados por Lomazzo e não por

Effigies na segunda edição de seu *Schilderboek* – assimila não apenas a escolha lampsoniana, mas também certos princípios gerais do livro, principalmente sua divisão entre correntes nativas e italianizantes e sua alta apreciação da retratística e da pintura de paisagem¹².

Os versos que aqui particularmente interessam, devido à sua proximidade à passagem holandiana, são os relativos ao pintor flamengo Jan van Amstel, por alguns críticos identificado com o assim chamado Monogramista de Brunswick (**fig.3**)¹³: "*A glória própria dos belgas é bem pintar os campos; a dos italianos, homens ou deuses; é por isso que se diz, com razão, que o italiano tem o cérebro em sua cabeça, e o belga, em sua hábil mão. Jan, preferiste portanto que tua mão pintasse bem paisagens, a que tua cabeça pintasse mal homens e deuses*". Essa é uma das mais citadas passagens das *Effigies*, sobretudo quando, a partir dos anos 1980 e 1990, acende-se um renovado debate sobre a controvérsia entre pintura manual e cerebral associadas, respectivamente, a Flandres e Itália. O texto recorda, por sua vez, uma célebre passagem da correspondência michelangiana em que o artista florentino afirma: "Pinta-se com o cérebro, e não com as mãos"¹⁴.

O debate relativo à superioridade da arte flamenga ou italiana, assim, roça várias das questões fundamentais do debate artístico quincentista: paisagem versus figura; cor versus linha; óleo versus fresco; mão versus cérebro, e finalmente a questão da posição social do artista – muito superior na Itália em relação tanto aos Países Baixos quanto à Península Ibérica - e o reconhecimento da pintura como arte liberal; note-se que tanto Lampsonius, em sua biografia de Lambert Lombard, como Francisco de Holanda, em diversas passagens dos *Diálogos*, destacam a importância da revalorização social do artista e do estatuto da pintura como arte liberal, não mecânica.

Lampsonius são aqueles estabelecidos no norte da Itália (Giambologna, Stradano), ou cuja obra se dera a conhecer na Itália através de gravuras (Dürer, Aldegrever, Schongauer, etc). O estudioso conclui que as *Effigies* foram fundamentais para o conhecimento dos italianos sobre a arte nórdica – ou, ao menos, para a seleção de artistas nórdicos aos quais a Itália dedicara atenção (Lomazzo é provavelmente a exceção que confirma a regra segundo a qual escritores italianos quincentistas assumiam a intrínseca superioridade da arte italiana sobre a nórdica).

¹² Cfr. MELION, *op.cit.*, capítulo 11.

¹³ Cfr. FAGGIN, G. T., "Jan van Amstel". *Paragone* (arte), XV, n. 175, 1964, pp. 43-51, GENAILLE, R., "Jan van Amstel, le monogramme de Brunswick". *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XIX, 1950, pp. 147-153, e WESCHER, P., "Jan van Hemesen und Jan van Amstel". *Jahrbuch der Berliner Museen*, XII, 1970, pp. 34-60

¹⁴ Trata-se da famosa carta a um anônimo prelado, escrita em 1542.

Embora separados por algumas décadas, os textos de Holanda e Lampsonius compartilham o modo direto com o qual tratam uma questão que, certamente, havia circulado amplamente nos meios intelectuais italianos, sem jamais chegar a ser formulada com tanta clareza; se Lampsonius, porém, procura restabelecer um estado de equilíbrio entre ambas as tendências, Francisco defende sem subterfúgios a completa adoção do modo da Itália, que, como ele próprio afirma, é o mesmo que o modo antigo. Se, em sua produção artística, Holanda segue, ele próprio, esses princípios, é uma outra questão, não menos interessante, mas que não cabe dentro dos limites de tempo dessa comunicação. O que sim importa observar é que, em primeiro lugar, o discurso michelangiano em Holanda, longe de tratar temas ultrapassados no âmbito da tratadística italiana, relaciona-se de maneira direta a questões absolutamente contemporâneas no contexto da produção artística e histórico-artística italiana. Como observa Gombrich em seu conhecido artigo sobre a teoria artística renascentista e a paisagem, o comentário holandiano antecipa o curso futuro da pintura flamenga sob a ótica italiana: a idéia de que os flamengos dominam um campo próprio, e que nesse campo não moram nem a figura nem a história, voltaria a formular-se, como visto acima, no discurso de um humanista nórdico, e as questões tratadas por Holanda, nessa e em outras passagens de seus escritos, sintetizam com habilidade e clareza alguns dos argumentos centrais da arquitetura vasariana.

Mais do que ouvinte de Michelangelo ou do que exemplo paradigmático da suposta viragem renascentista lusitana em direção à Itália - mais, portanto, do que de uma posição sempre secundária e indicativa de outra, supostamente mais relevante - os estudos holandeses ganham uma nova dimensão à luz do seu reconhecimento enquanto um dos humanistas e artistas europeus quincentistas mais sensíveis a todas as tensões e contradições do seu tempo - contradições essas que, com a liberdade da qual gozam os *outsiders*, é capaz de iluminar com eloquência e uma capacidade sintética notável.

O discurso holandiano (ou michelangiano, em Holanda), de um timbre ardentemente humanista, em aparência ataca as arcaizantes correntes flamengas em Portugal; mais além, contudo, Francisco pressente a ameaça tridentina e uma outra viragem, essa não desejada, em direção a valores artísticos, teológicos, ideológicos e espirituais vinculados à assim chamada Contra-Reforma. Nos anos 1540, é preciso recordar, desaparecem quase todos os grandes pintores fortemente vinculados à assim chamada geração manuelina, como Jorge Afonso e Cristóvão de Figueiredo. A ameaça aos ideais estéticos de Francisco identificam-se com elementos formais e conceituais tradicionalmente vinculados à esfera flamenga, mas, em seus discursos, estes assumem um valor provavelmente mais retórico que literal. Ele sabe que, em Portugal, a viragem

italiana é já um fato; como bem observou Joaquim Oliveira Caetano, ele próprio o confirma no 13º capítulo da *Pintura Antiga*: “Neste lugar seja me a mi licito dizer como eu fui o primeiro que n’este Reino louvei e apregoei ser perfeita a antiguidade, e não haver outro primor nas obras, e isto em tempo que todos quasi querião zombar d’isso, sendo eu moço e servindo ao Ifante Dom Fernando e ao sereníssimo Cardeal Dom Afonso, meu senhor. E o conhecer isto me fez desejar de ir ver Roma, e quando d’ella tornei não conhecia esta terra, como quer que não achei pedreiro nem pintor que não dicesse que o antigo (a que elles chamão modo de Italia) que esse levava a tudo; e achei-os a todos tão senhores d’isso, que não ficou nenhuma lembrança de mi. E porem eu folguei d’isso polo amor que á patria e a esta minha arte tenho”. Mais do que uma determinada “maneira” vinculada a pólos geográficos, portanto, o discurso sob o discurso de Francisco revela a percepção da própria crise italiana: a questão do nu, da mimese, da verossimilhança, do *decorum*, do desenho, todos são elementos conceituais centrais aos debates contemporâneos. Essa crise não vibra em nenhum momento mais vivamente do que nas disputas literário-filosóficas sobre o Juízo Final, então recentemente descoberto: Michelangelo, personagem central dos *Diálogos* e autor, neles, do discurso em questão, encontrava-se no ponto de uma inflexão artística, política, ideológica e religiosa. Discursos favoráveis ao Juízo - como o de Vasari - ou desfavoráveis - como o de Gilio - polarizariam posteriormente o debate sobre as qualidades, propósitos e efeitos da pintura - questões essas que não escapam, já nos anos 1540, a Francisco. O verdadeiro alvo de seu discurso não é, literalmente, a pintura flamenga, mas os detratores de Michelangelo e seu assombroso Juízo Final; a pintura de devoção apelativa, o moralismo pedestre, a falta de compreensão do sentido último do *decorum* e a apreciação do nu como o mais nobre dos objetos da pintura. Paralelamente, Francisco parece atacar a mesma controvérsia em escala doméstica, haja vista a conhecida relação entre Vittoria Colonna - principal interlocutora de Michelangelo, nessa passagem dos *Diálogos* - e a assim chamada reforma católica; já Panofsky, Warburg e o próprio Von Schlosser relacionaram as observações da marquesa - “o pintar de Flandres (...) me parece mais devoto que o modo italiano” - com a suposta afinidade existente entre a pintura flamenga e os círculos de Ochino e Valdés¹⁵. Embora o discurso holandiano insira-se na conhecida tradição que confronta o binômio paisagem/Flandres a figura/Itália, reveste-se de significados próprios e absolutamente contemporâneos.

¹⁵ Cfr. *Meaning in the visual arts* (“The first page of Giorgio Vasari's *Libro*”, p.197, n.63). Nova York: Doubleday Anchor Books, 1955

A pintura flamenga, enfim, parece ter funcionado mais como um *topos* artístico-cultural - variável segundo o campo retórico em que é empregada - do que propriamente como um conjunto firmemente estabelecido de valores formais. Em seu comentário à Poética de Aristóteles (1571), por exemplo, Lodovico Castelvetro surpreendentemente utiliza a pintura flamenga para exemplificar a arte que, por ser excessivamente fantástica, é incapaz de proporcionar o prazer próprio das imitações. A pintura flamenga, argumenta, analogamente a Pulci em seu *Morgante Maggiore*, representa seres e objetos que jamais existiram; falta-lhe, portanto, verossimilhança. Giovanbattista Gelli, por sua vez, elabora uma curiosa regra de três comparando aqueles que preferem os poetas elegantes que discorrem sobre o amor à pintura flamenga, e, analogamente, os que preferem Dante à grande pintura de Michelangelo¹⁶. As ironias vasarianas acerca das paisagens "germânicas" foram já anteriormente mencionadas. Holanda, Gelli, Vasari ou Castelvetro elaboram sistemas próprios, no interior dos quais cada pintura flamenga reveste-se de um conjunto próprio de qualidades negativas - ora torpemente devotas, ora superficiais, ora hiper-realistas, ora, pelo contrário, fantásticas. É nesse sentido, ainda, que se deve compreender a resposta conciliatória de Lampsonius.



¹⁶ In Barocchi, IV, p.1985.

