

FRANCISCO DE HOLLANDA E A “TEORIA ARTÍSTICA” MICHELANGIANA

Maria Berbara

Non adeo obtusa gestamus pectora Poeni
Nec tam adversus equos Lysia Sol iungit ab urbe¹.

Além do epistolário e dos fundamentais livros de Vasari e Condivi, há uma série de fontes escritas às quais costuma recorrer a historiografia da arte tanto para precisar dados relativos à biografia buonarrotiana quanto para se aproximar da estética do mestre e desvelar aspectos de sua personalidade que de alguma maneira possam iluminar suas obras; lembre-se por exemplo os textos de Giovio, Cellini, Doni ou Armenini. Entre estas fontes destacam-se em particular duas que, tanto por sua extensão quanto pelos temas tratados, vêm sendo especialmente consideradas pelos estudiosos de Michelangelo: os *Dialogi de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e l'Purgatorio* e os assim chamados *Diálogos em Roma*. O primeiro texto, escrito pelo *fuoruscito* florentino Donato Gianotti, ao que tudo indica, na primeira metade de 1546, relata uma longa discussão sobre a *Divina Comédia*, da qual teriam participado, além do próprio Gianotti, Luigi del Riccio e o próprio Buonarroti. A favor da veracidade destes diálogos ou, ao menos, das opiniões michelangianas nele manifestadas, costuma-se sinalizar a proximidade entre Gianotti e o mestre florentino, a qual se evidencia sobretudo no epistolário; este não é o caso, porém, dos *Diálogos em Roma*, cujo autor, o então jovem artista português Francisco de Hollanda², ao que tudo parece indicar conhecia Michelangelo apenas superficialmente.

Francisco nasce em Lisboa, provavelmente, no ano de 1517; seu pai, António, era um miniaturista de origem holandesa a serviço do rei Manuel I, e, posteriormente, de seu sucessor, D. João III³. Inicia-se nos estudos das artes no ateliê de seu pai; passa sua infância na corte, vivendo primeiramente em casa do Infante D. Fernando, e, posteriormente, trasladando-se a Évora⁴, onde se torna moço de câmara a serviço do Infante D. Afonso, sétimo filho de D. Manuel I e pupilo do humanista André de Resende. Em 1537 – contando portanto 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. O objetivo declarado de sua viagem é o estudo das artes italianas e das ruínas romanas com vistas à sua posterior divulgação em Portugal; segundo uma hipótese corrente, porém, haveria também uma motivação político-militar na empresa vinculada ao

¹ Citação hollandiana da *Eneida*, I, 567, no primeiro dos *Diálogos Romanos*. Note-se que Francisco se equivoca, já que o texto virgiliano menciona Tyria, não Lysia.

² O nome admite várias grafias, entre as quais Ollanda, Olanda e Holanda. Também se costuma escrevê-lo com “D” maiúsculo.

³ A mais completa biografia do artista português ainda é a de Joaquim de Vasconcellos, apresentada na introdução de sua edição alemã dos *Diálogos*: “Francisco de Hollanda, Vier Gespräche über die Malerei”, in *Wiener Quellschriften für Kunstgeschichte*. Viena, 1899.

⁴ A cidade era, então, um importante centro cultural. Rica em monumentos romanos, foi sede da Academia Eboense, a qual congregava um célebre grupo de humanistas - entre os quais Jorge Coelho, Manuel da Costa e António Pinheiro. Muito possivelmente Francisco tenha sido instruído em latim, ainda, pelo célebre holandês Nicolaus Clenardus, quem havia chegado a Évora em 1534.

estudo das fortificações italianas⁵. De sua viagem resulta, além naturalmente dos *Diálogos em Roma*, o *Álbum dos Desenhos das Antigualbas* do Escorial, contendo uma série de desenhos representando fortificações, ruínas romanas e obras de arte italianas contemporâneas; tanto em um quanto em outro Francisco trabalhará de regresso a Lisboa, finalizando os *Diálogos* em 1549. O artista português viveria sob a proteção de D. João III até a morte deste, em 1557; nesta época, escreve uma série de tratados - entre os quais *Do tirar polo natural*⁶ (1549), prolongamento do *Da Pintura Antigua* - e inicia *De Aetatibus Mundi Imagines*, ao qual se dedicaria, pelo menos, até 1573. Morto D. João, porém, Francisco distancia-se cada vez mais da corte; em 1569, uma epidemia de peste expulsa-o de Lisboa e o artista acaba por estabelecer-se nas proximidades de Sintra, onde escreve ainda as obras *Da fabrica que falece a cidade de Lisboa* e *Da Ciência do desenho* (ambas finalizadas em 1571), dedicadas ao rei Sebastião. O monarca, embora não deixando de renovar sua pensão, jamais requisitaria novamente seus serviços à corte, e Francisco morreria, em 1584, sem ter nenhuma das suas obras publicada.

Os *Diálogos em Roma* formam a segunda parte do tratado *Da Pintura Antigua*, e consistem em um prólogo e quatro diálogos. Sua leitura, como já notara Manuel Mendes, é penosa⁷; o texto, desnecessariamente rebuscado, parece perseguir sem êxito uma sofisticação lingüística à qual acaba por ser de todo alheio, e o sentido de certas passagens, mesmo ao leitor mais atento e benevolente, resulta indecifrável. Os *Diálogos* devem sua enorme difusão, indubitavelmente, ao fato de contar com Michelangelo como um dos seus interlocutores, o que faz com que estes com frequência passem a ser considerados, pela crítica, como a mais completa fonte para a compreensão da teoria artística michelangiana que chegou aos nossos dias.

Uma primeira versão do texto fora escrita, segundo se acredita, durante a própria estadia em Roma de Francisco, tendo sido posteriormente revista em Portugal e finalizada por volta da segunda metade de 1548. O manuscrito original da obra perdeu-se, sendo esta conhecida através de uma cópia *settescentesca* atualmente conservada na Academia de Ciências de Lisboa. Sua primeira publicação portuguesa data de 1890/1892, em um semanário do Porto; a esta se segue, em 1896, sua aparição em um livro editado por Joaquim de Vasconcellos. O manuscrito, contudo, fora anteriormente traduzido, total ou parcialmente, a diversos idiomas: ao francês em 1846 (Roquemont), ao alemão em 1860 (Grimm) e ao italiano em 1875 (Gotti);

⁵ Neste período, D. João se preparava para impulsionar a construção de fortalezas do norte da África. Cfr. E. Tormo (ed.), *Desenhos das Antigualbas que viu Francisco d'Ollanda*; Madrid, 1940, e J. Segurado, *Francisco d'Ollanda*; Lisboa: Edições Excelsior, 1971, p.16.

⁶ Isto é, “retratar”.

⁷ “Ao leitor avisado bastará percorrer meia dúzia de páginas dos escritos de Francisco de Holanda, para logo se dar conta da pena pouco adestrada que traçou aquela trama prolixa e por vezes confusa de considerações histórico-artísticas, num estilo torcido, impenetrável e duro, numa linguagem bárbara e imprecisa, a maior parte das vezes avessa ao sentimento de clareza e à lógica do raciocínio, recorrendo a cada passo a um fastidioso aparato erudito, fastidioso e inconseqüente, em que na ostentação de um suspeito saber arqueológico – de grande moda no tempo – se perde o fio ao discurso, e há momentos em que nem autor nem leitor parecem entender-se. Vê-se logo que a obra não prima pela clareza, nem pelas virtudes da razão entendida, nem ainda os talentos do escritor nem do homem de pensamento bafejaram o escriba destas laudas” (M. Mendes, *Diálogos de Roma de Francisco de Holanda*; Lisboa: Sá da Costa, 1955, p.8-9. Citações dos *Diálogos*, no presente estudo, farão referência a esta edição).

no século XX, seguem-se outras diversas edições⁸. A sua primeira edição crítica – e, possivelmente, até hoje ainda a mais erudita – é a do próprio Vasconcellos, acompanhando uma segunda tradução alemã do texto realizada pelo próprio editor⁹.

O livro narra, segundo nos conta seu autor, quatro diálogos que teriam ocorrido durante sua estadia em Roma, contando os três primeiros com a participação de Michelangelo. Supõe-se que o artista tenha entrado em contato com o seletto círculo intelectual e artístico romano através do embaixador português D. Pedro Mascarenhas, quem, primeiramente, lhe teria apresentado ao embaixador sienês Lattanzio Tolomei, destacado humanista e colecionador. O primeiro diálogo relata como, em uma tarde de domingo, Francisco teria recebido um recado de Lattanzio convidando-o a assistir uma palestra sobre as epístolas de São Paulo na Igreja de San Silvestro, em Monte Cavallo, onde então residia Vittoria Colonna¹⁰. Finalizada esta, a marquesa ordena a um criado que vá à casa de Michelangelo perguntar-lhe “se quer vir perder um pouco do dia conosco, para que o nós ganhemos com ele”; com a recomendação: “E não lhe digas que está aqui Francisco de Holanda, o Espanhol”¹¹. O objetivo da marquesa, segundo explica, é convencer o mestre a discorrer sobre a arte, o que não parecia ser tarefa fácil: “Porque eu conheço mestre Micael Ângelo, tornou ela, (...) não sei de que maneira nos hajamos com ele para que o possamos enganar a que fale em pintura”. Buonarroti, encontrando-se próximo ao convento, acode prontamente ao convite da amiga, e com a sua participação inicia-se assim o diálogo entre os quatro. A marquesa, com habilidade, consegue extrair do mestre, primeiramente, um comentário em defesa dos pintores eminentes acusados de difíceis, esquivos e solitários, ao que se segue o longo e famosíssimo discurso em que Michelangelo compara a pintura holandesa à italiana, ressaltando a superioridade desta última. Finalizado este, Francisco conta o quão pouco são valorizadas as artes em Portugal, e o diálogo encerra-se com a louvação da pintura por parte de Lattanzio. Os quatro interlocutores reencontram-se em Monte Cavallo, no domingo seguinte, a fim de dar prosseguimento à conversação. O segundo diálogo inicia-se com o pedido de Francisco a Michelangelo de que enumere as mais belas obras de arte italianas, ao que o mestre acede citando, entre outras, pinturas de Mantegna, Dosso Dossi, Tiziano e Perino del Vaga. A marquesa, então, observa que o mestre omitira Roma para não ter que mencionar as suas próprias realizações artísticas, celebrando então a Capela Sistina e as *stanze* de Rafael, além de outras obras produzidas na urbe. Também Francisco, a esta altura, acrescenta a “sepultura ou capela notável de Florença, dos Médicis, em S. Lourenço, pintada em mármore por Micael Ângelo”, ao que Lattanzio,

⁸ Cfr. José da Felicidade Alves, *Diálogos em Roma*; Lisboa: Horizonte, 1984, pp. 10-12.

⁹ Cfr. nota 3.

¹⁰ Vittoria tinha uma distante relação de parentesco com o poeta Sá de Miranda, já que Rodrigo ou Rodrigues Anes de Sá, bisavô do poeta, fora em 1320 a Roma na qualidade de embaixador, aí contraindo matrimônio com a filha de Diogo Colonna, Cecília. Entre 1521 e 1526, Sá de Miranda residiu em Roma, onde travou conhecimento com Vittoria; um discípulo do poeta, Diogo Bernardes, louva a marquesa em uma de suas epístolas (XX):

*Veronica com Laura Terracina
E aquela famosíssima Vittoria
Que sobre o nosso sol o seu empina*

Cfr. Mendes, p.146, e Vasconcelos, p.200, nota 24.

¹¹ Mendes, p. 10. Parece ser que todos os habitantes da península ibérica eram genericamente chamados “espanhóis” na Itália; o próprio Francisco, no princípio do segundo diálogo, refere-se ao “reino de Portugal, a que cá chamais Espanha” (Mendes, p.320). Cfr. Também Vasconcelos, p. 201, nota 25.

posteriormente, pergunta como pôde o português referir-se ao trabalho escultórico como pintura (“não sei como isto pode ser, que a escultura nomeeis por pintura”), dando assim início a uma discussão sobre a pintura enquanto fonte de todas as outras manifestações artísticas. O diálogo procede com a introdução, por parte de Lattanzio, do *paragone* entre a pintura e as letras, segundo o humanista “legítimas irmãs”, ao que Francisco opõe-se, defendendo a preeminência da pintura, a qual, de acordo com o jovem, teria maior capacidade de mover os afetos ao dominar uma linguagem universal. O terceiro diálogo tem lugar duas semanas depois – quando da celebração, segundo conta Francisco, do casamento de Ottavio Farnese com Margarida da Áustria, filha natural de Carlos V. A este diálogo não comparece Vittoria – a qual envia em seu lugar o pintor espanhol Zapata - mas sim Lattanzio e Michelangelo, quem inicia a conversação discorrendo sobre o proveito da pintura em tempos de guerra, e aludindo aos seus próprios estratagemas militares durante o sítio de Florença em 1529. Zapata pede ao mestre, então, que explique o valor da pintura também em tempos de paz, o que acaba por desembocar na comparação entre Portugal e a Itália no tocante ao valor das obras de arte e ao pagamento dos artistas, notando Francisco o quão baixa é a remuneração destes últimos em seu país em comparação com a Itália¹². Em seguida, Zapata pergunta a Michelangelo se acredita ter o artista direito a escolher os seus temas, mesmo que inventados, ao que o mestre, citando Alberti, afirma a liberdade temática do pintor, elogiando as grotescas. Segue-se um diálogo sobre a questão do decoro e da propriedade dos temas na pintura, e a importância do desenho é, uma vez mais, ressaltada por Buonarroti. Lattanzio pergunta-lhe, então, qual seria o mais apropriado tema da pintura, ao que o mestre responde que esta deve imitar da melhor maneira possível as obras divinas, não importando particularmente quais sejam elas. Finalmente, Francisco pergunta se é melhor fazer uma obra depressa ou devagar, respondendo Michelangelo que “um grandíssimo primor nesta nossa ciência (...) é, com grande soma de trabalho e estudo, fazer a coisa de maneira que pareça, depois de mui trabalhada, que foi feita quase depressa e quase sem nenhum trabalho, e mui levemente, não sendo assim” (Mendes, p.82). O diálogo finaliza-se com um breve comentário de Francisco a respeito dos diversos estilos de pintar. O quarto diálogo, ao não contar com a presença de Michelangelo, é considerado o de menor relevância e o menos estudado. Contrariamente aos três primeiros, ainda, não tem lugar em S. Silvestro, mas na casa do Cardeal Grimani, e conta com a presença do iluminador Giulio Clovio, o artista Valerio da Vicenza e outros três cavalheiros romanos, não nomeados. A conversação pode ser dividida em oito tópicos, os quais versam fundamentalmente sobre o valor e nobreza da pintura, o elogio das obras antigas e o justo preço das obras de arte.

Cada um dos temas mencionados por Michelangelo nos *Diálogos* – a defesa da vida solitária, a grandeza da arte italiana, a superioridade da pintura, o *paragone* entre esta e a poesia, etc.¹³ – vem merecendo inumeráveis estudos por parte de pesquisadores de Michelangelo, os quais com frequência transformam o texto holandiano - juntamente com as rimas e cartas – em um dos principais pilares sobre o qual assentar a reconstrução das concepções artísticas do

¹² Esta constitui, talvez, a passagem mais “suspeita” dos *Diálogos*, e mais de uma vez tem sido apontada pela crítica como prova da sua não-veracidade.

¹³ Cfr. a introdução da edição de Grazia Dolores Folliero-Metz dos *Diálogos*; Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1998.

mestre florentino. Até que ponto, porém, é lícito supor que estes comentários possam ser verdadeiramente considerados como buonarrotianos? Consistem os *Diálogos* em um documento historicamente fidedigno, ou, antes, dever-se-ia tratá-los como uma obra de ficção, a qual na melhor das hipóteses espelharia algo da atmosfera que respiravam os personagens citados? O quê significa exatamente, neste contexto, “autenticidade”?

Desde a segunda metade do século XIX, quando o texto português começa, como se viu, a ser editado e traduzido, até o momento presente, a crítica vem dramaticamente oscilando entre a sua completa aceitação e total desqualificação. Tietze¹⁴, em 1905, é provavelmente o primeiro estudioso a avaliar em profundidade a questão da autenticidade dos *Diálogos*, atacando-a categoricamente. O historiador alemão argumentara, consistentemente, que os diálogos pertenciam a um gênero literário muito em voga no Renascimento, não implicando em absoluto em um comprometimento com a narração de fatos realmente ocorridos; selecionava-se pessoas famosas que participassem na conversação, a fim de conferir-lhe autoridade, verossimilhança e um efeito pedagógico, e dava-se às circunstâncias (local, data) um matiz de veracidade. De acordo com Tietze, o próprio Holanda concebeu os *Diálogos* como uma “willkürlich gewählte Kunstform” (p. 304), uma criação literária carente de valor histórico, jamais pretendendo, portanto, que sua obra passasse por autêntica. Assim como o *Aretino* de Dolce ou o *Cortegiano* de Castiglione, a situação descrita nos *Diálogos* é verossímil; esta verossimilhança, contudo, não implicaria em autenticidade. O pesquisador indica que, de resto, as opiniões manifestadas no texto são lugares-comuns facilmente detectáveis em diversos tratados renascentistas, como os de Leonardo ou Alberti. A verdadeira motivação de Francisco ao escrever os *Diálogos*, segundo Tietze, seria a de promover o melhor tratamento e pagamento dos artistas em Portugal, podendo o texto ser fundamentalmente considerado, em última análise, como um panfleto de intenção claramente polemista destinado a provocar e estimular o patronato português à maior liberalidade no patrocínio das artes¹⁵. À argumentação tietziana fez eco Carlo Aru em sua publicação de 1928 sobre os *Diálogos*¹⁶, assim como diversos outros estudiosos de Michelangelo, os quais trataram o texto português como uma criação exclusivamente fictícia¹⁷.

¹⁴ Em “Francisco de Holanda und Donato Gianottis Dialogue und Michelangelo”; *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1905, v. XXVIII, pp. 295-320.

¹⁵ Tietze aponta, a fim de corroborar a hipótese segundo a qual o texto português seria exclusivamente fictício, um suposto erro de datação nos *Diálogos*: o casamento de Ottavio Farnese e Margarita, mencionado pelo artista português no terceiro diálogo, teria ocorrido em uma segunda-feira (4 de Novembro), e não, como aí vem relatado, num domingo (p.305). Este detalhe, na realidade, foi pela primeira vez percebido por Vasconcellos (*op.cit.*, nota 106, p.214), quem corretamente sublinha, contudo, que as festividades duraram vários dias – como narra o próprio Francisco - tendo provavelmente se iniciado precisamente no domingo em questão. É ilícito, portanto, inferir a partir deste elemento uma contradição histórica no texto holandiano.

¹⁶ “I Dialoghi romani di Francisco de Holanda”; *L’Arte*, XXXI, 1928, pp. 117-128.

¹⁷ Por exemplo Arturo Farinelli, em seu livro *Michelangelo e Dante* (Turim: Fratelli Bocca, 1918), refere-se aos *Diálogos* como “alquanto fantastici” (p.40), enquanto Ernst Steinmann (*Michelangelo im Spiegel seiner Zeit*, 1930) qualifica as opiniões michelangianas emitidas nos *Diálogos* como improváveis (p.20). É bem verdade, porém, que ainda na primeira metade do século XX alguns pesquisadores tenderam a considerar o texto autêntico (notadamente Elias Tormo, o editor espanhol das *Antigonalbas*); deve-se notar, contudo, que entre estes não se encontrava nenhum estudioso de Michelangelo.

Em 1946, entretanto, R. J. Clements publica um artigo no qual reexamina os *Diálogos* com vistas a demonstrar a sua absoluta autenticidade¹⁸. O estudioso, fundamentalmente, procura basear suas conclusões naquilo que chama “inner evidence”¹⁹, ou seja, o confronto entre as opiniões michelangianas manifestadas nos *Diálogos*, por um lado, e o epistolário e as rimas, por outro; posteriormente, em seu *Michelangelo's Theory of Art* (1961), Clements resumiria seus argumentos a favor da veracidade do texto português a fim de legitimar sua utilização como um dos pilares fundamentais sobre o qual recriar a assim chamada “teoria artística” michelangiana. Sua análise, contudo, escorrega gravemente em diversos erros: por vezes sobreinterpreta os *Diálogos*, acarretando uma autêntica deturpação do texto original; por outras atribui a esta suposta teoria artística michelangiana transmitida pelo português conceitos que, na realidade, eram lugares comuns relativos ao pensamento renascentista italiano ou, mais especificamente, à personalidade buonarrotiana (por exemplo sua célebre predileção pela *vita solitaria*). Finalmente, no intuito de solucionar contradições evidentes entre o texto português e outras fontes, literárias ou iconográficas, relativas ao mestre, Clements ultrapassa os limites da discreta manipulação e chega a falsear estas mesmas fontes. Tal é o caso de sua interpretação no tocante à passagem do segundo diálogo em que Francisco, sem ser refutado por Buonarroti, afirma que “o grande debuxador M. Ângelo, que aqui está, esculpe também em mármore, que não é o seu ofício” (Mendes, p.38), ao que o artista, posteriormente, pronunciaria um longo discurso sobre a pintura como o manancial primeiro a partir do qual brotam todas as outras manifestações artísticas (p. 40) - o que graficamente reformula um pouco mais adiante: “Deixo já todos os ofícios e artes, de que a pintura é fonte principal, dos quais uns são rios que nascem dela, como a escultura e arquitetura, alguns são ribeiros, como os ofícios mecânicos... (*id.*)”. Esta passagem discrepa de diversos trechos tanto das rimas quanto do epistolário: o artista costuma assinar suas cartas, como é notório, como “Michelagnuolo schultore”, e, em um soneto de 1510, conclui:

La mia pittura morta
Difendi orma', Giovanni, e l'mio onore,
Non sendo in loco bon, né io pittore²⁰

Foi sempre com relutância que Michelangelo empreendeu a realização de suas grandes encomendas pictóricas – o teto da Sistina, o Juízo Final, a Capela Paolina – especialmente porque estas o afastavam dos projetos escultóricos – a tumba de Júlio II, a capela medicea em San Lorenzo. A escultura em mármore – não a pintura, a arquitetura, as letras ou mesmo a escultura em bronze – era o que considerava como seu autêntico ofício. De acordo com Clements, contudo, há uma mudança nesta atitude a partir da segunda metade dos anos 1530, época em que o artista teria passado a se considerar primordialmente um pintor; prova disso seria uma carta que envia a seu sobrinho Lionardo, em 1543, pedindo-lhe que suprimisse o título “escultor” ao escrever-lhe, endereçando suas cartas simplesmente a “Michelangelo Buonarroti”, e o fato de que, a partir de 1542, o artista teria passado a assinar suas missivas como “pittor in Roma”. A irrelevância do primeiro argumento é auto-evidente: Michelangelo

¹⁸ “The Authenticity of De Hollanda’s *Diálogos em Roma*”; *Publications of the Modern Language Association in America (PMLA)*, LXI, 1946, pp. 1018-1028.

¹⁹ Na verdade uma tradução da “innere Wahrheit” formulada por Vasconcellos (*op.cit.*, p.C).

²⁰ Michelangelo, *Rime*, ed. G. Testori e E. Barelli; Milão: Rizzoli, 1987 (primeira edição: 1975), p. 46.

não pede ao sobrinho que substitua “escultor” por “pintor”, mas sim por seu sobrenome, em concordância com seu crescente interesse pelas nobres origens de sua família e, como ele próprio explica, pelo modo como é conhecido em Roma o então celeberrimo artista: “E quando mi scrivi, non far nella sopra scripta: “Michelagnuolo Simoni”, né ‘scultore’. Basta dir: ‘Michelagniol Buonarroti’, che così son conosciuto qua”²¹. A introdução do título “pittor” na assinatura de suas cartas a partir de 1542, porém, poderia efetivamente reafirmar o texto hollandiano; poderia, se fosse real, já que, como bem notou Gilbert²², em nenhuma das cartas conhecidas escritas pelo artista aparece este termo. Em missivas enviadas a Buonarroti nos anos 1530 e 1540, pelo contrário, com frequência lê-se a palavra “escultor” no sobrescrito²³. Dos anos 1540, ainda, é a célebre carta enviada por Buonarroti ao acadêmico florentino Benedetto Varchi, quem lhe solicitara um comentário acerca do *paragone* entre as artes: “Antes opinava, contudo, que a escultura fosse o farol da pintura, e que a ambas separasse a mesma distância que há entre o sol e a lua. Agora, porém, após haver lido em vosso tratado que, filosoficamente falando, as coisas que têm um mesmo fim, são uma mesma coisa, mudei de opinião, e sustento que, se a mais elevada ciência e as maiores dificuldades, empecilhos e fadigas, não implicam em maior nobreza, então a pintura e a escultura são uma mesma coisa, e, portanto, nenhum pintor deveria desprezar a escultura em favor da pintura, e, similarmente, nenhum escultor deveria desprezar esta em favor daquela. Por escultura entendo o que se faz por trabalho de desbastar, e o que se faz através do agregar, assemelha-se à pintura. Basta dizer que, sendo ambas - ou seja, pintura e escultura - provenientes de uma mesma inteligência, dever-se-ia permitir que fizessem as pazes e abandonar tantas disputas, visto que se perde mais tempo com estas do que com a execução das figuras. Se quem escreveu que a pintura é mais nobre do que a escultura houvesse compreendido da mesma maneira as outras coisas que escreve, minha criada teria escritos superiores aos seus.”²⁴

Folliero-Metz, seguidora de Clements em sua defesa da autenticidade dos *Diálogos*, argumenta razoavelmente que Francisco e Michelangelo na realidade se referiam ao *disegno*, e não à pintura propriamente dita, enquanto “fonte principal de ofícios e artes”, seguindo portanto a tradicional vertente renascentista já sintetizada por Castiglione: “E, benché diversa sia la pittura dalla statuaria, pur l’una e l’altra da un medesimo fonte, che è il bon disegno, nasce”²⁵. Antes dela, J. B. Bury havia chamado a atenção para a mesma possibilidade²⁶. Trata-se de um argumento, contrariamente aos de Clements, plausível, que poderia ser trazido à

²¹ *Il Carteggio di Michelangelo Buonarroti*, ed. de P. Barocchi e R. Ristori, a partir da edição póstuma de G. Poggi; Florença, Sansoni (vols. I-III) e SPES (vols. IV-V), 1965-1983, IV, p.166 (doravante referido como *Carteggio*).

²² C. Gilbert, recensão de *Michelangelo's Theory of Art*; *The Art Bulletin*, XLIV/3, 1962, pp. 347-355.

²³ Alguns exemplos: Bartolommeo Angelini em 1531 (*Carteggio*, III, p.327); Silvio Cosini em 1532 (*id.*, pp. 394-396;); Piero d’Argenta e Antonio Cecchini, também em 1532 (*id.*, respectivamente p. 399 e 422); Giovan Francesco Rustici em 1533 (*Carteggio*, IV, p. 8); Roberto Nasi em 1536 (*id.*, p. 72); Fattucci em praticamente todas as suas cartas (por exemplo a de 1537; *id.*, p.80); Piccolomini também em 1537 (*id.*, p.89); Giovan Francesco Rustici e Davide Benintendi em 1544 (*id.*, p. 190), e Giovan Francesco Ughi em 1547 (*id.*, p.268). Em algumas ocasiões, bastante mais raras, acrescenta-se “pittore e scultore”, ou “statuario”, ao sobrescrito (Giovanni da Udine, 1531; Guidobaldo della Rovere, 1542).

²⁴ *Carteggio*, IV, pp. 265-266. A tradução desta e da carta de Francisco transcrita abaixo são da autora.

²⁵ *Il Cortegiano*, I, XLIX, in *Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini*, ed. por C. Cordiè; Milão/Nápoles, 1960, p. 82.

²⁶ “Two notes on Francisco de Hollanda”; Londres, *Warburg Institute Surveys*, VII, 1981, p. 20.

consideração não fosse o próprio texto hollandiano, neste momento e em outros, não deixar margens de dúvida quanto ao emprego dos verbos “debuxar” e “desenhar” como indistintos sinônimos de “pintar”.

A passagem hollandiana sobre a preeminência da pintura, portanto, revela uma insolúvel contradição com trechos do epistolário, das rimas e mesmo das biografias de Vasari e Condivi;²⁷ ela se ajusta perfeitamente, porém, à própria predileção de Francisco – quem, de resto, jamais esculpiu – pela pintura, assim como à sua convicção de que esta é, entre as artes, a mais adaptada a emular a natureza. No retrato oval que fez de Michelangelo, Francisco insere a palavra *pictor*, sendo possivelmente o único, entre os que o retrataram ou lhe endereçaram cartas (cfr. nota 23), a referir-se exclusivamente desta maneira ao artista; na missiva que envia ao mestre em 1553, ainda, Francisco acentua marcadamente a atividade pictórica de Michelangelo, comparando-o a Apeles e referindo-se às obras “che fanno le sue mani de imortale lodì ne l’arte de la pittura”²⁸. Clara e consistentemente, portanto, Francisco demonstra o seu especial apreço pela pintura e o seu desejo de a ela associar, preferentemente, o maior artista de todos os tempos.

Clements chama a atenção, contudo, para um ponto de especial interesse: a utilização, nos *Diálogos*, do termo “intelecto”, repetida e exclusivamente empregado por Michelangelo: “Que os valentes pintores não são em alguma maneira desconversáveis, por soberba, mas ou porque acham poucos engenhos dignos da pintura, ou por não corromperem com a inútil conversação dos ociosos e abaixarem o intelecto das contínuas e altas imaginações de que sempre andam embelezados” (Mendes, p. 15); “Porque a boa pintura não é outra senão um traslado das perfeições de Deus e uma lembrança do seu pintar, finalmente uma música e uma melodia que sòmente o intelecto pode sentir a grande dificuldade” (p. 20); “(...) não sòmente basta para imitar em alguma parte a imagem venerável de Nosso Senhor ser um pintor, grande mestre e muito avisado, mas tenho eu que lhe é necessário ser de muito boa vida, ou ainda, se ser pudesse, santo, para no seu intelecto poder inspirar o Espírito Santo” (pp. 73-74). Como corretamente aponta Clements, Buonarroti é o único interlocutor a empregar o termo “intelecto” – o qual, por sua vez, aparece idiossincrasicamente no *canzionere* buonarrotiano, notadamente naqueles que com certeza são seus versos mais famosos:

Non ha l’ottimo artista alcun concetto
C’un marmo solo in sè non circoscrive
Col suo superchio: e solo a quello arriva
La man che ubbidisce all’intelletto²⁹.

Em ambos os momentos, isto é, nas rimas michelangianas e passagens do texto português, a influência neoplatônica é claríssima e, ao menos desde a aparição do fundamental livro *Idea* de Panofsky³⁰, em 1924, tem sido considerada quase *ad nauseam* pela crítica. O princípio de conciliação entre as idéias transcendentais platônicas e as formas artísticas

²⁷ Cfr. por exemplo Vasari/Barocchi, I, pp. 35-6, e Condivi, XXXIII, p. 64, sobre a questão da capela Sistina.

²⁸ Cfr. tradução da carta, abaixo.

²⁹ C. Guasti, *Le Rime di Michelangelo Buonarroti, pittore, scultore et architetto*; Florença: Le Monier, 1863, p.173.

³⁰ “*Idea*”, *ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alten Kunsttheorie*; in “*Studien der Bibliothek Warburg*”, V, Leipzig-Berlin, 1924.

remonta, como notara Panofsky, à antiguidade romana³¹. Durante o Renascimento, esta relação entre Idéia e Arte transformar-se-ia em uma referência-chave: o artista passa a ser não o imitador em terceiro grau, mas aquele que, arrebatado pela divina inspiração, é capaz de contemplar e emular as idéias puras, tornando-as visíveis aos olhos mortais. A partir deste princípio, nos versos michelângianos estabelece-se a unidade entre o *concetto*, ou idéia no sentido neoplatônico, e a forma *in potentia* encerrada na pedra, à qual somente seria capaz de liberar a mão “que obedece ao intelecto”. Uma vez que Francisco não poderia conhecer nenhuma edição impressa das rimas – ao menos antes de redigir os *Diálogos*³² - o uso consistente do termo “intelecto” poderia de fato sugerir que Francisco e Michelangelo tenham de alguma maneira travado conversações³³.

Entre o extremo ceticismo de Tietze e Aru, por um lado, e a absoluta credulidade de Clements ou Folliero-Metz, por outro, surgem, nos anos 1970 e 1980, os importantes estudos de J. B. Bury e S. Deswarte, os quais procuram resgatar o texto português do domínio da pura ficção ao tempo em que põe em dúvida a sua aceitação enquanto um relatório *verbatim* dos diálogos (verdadeiramente) ocorridos. Neste mesmo meridiano posiciona-se o editor dos *Dialogi* de Gianotti e destacado estudioso de Michelangelo D. Redig de Campos, para quem o texto português apresenta um valor documentário “specialmente per il potere evocativo con cui sono fatti vivere e parlare i suoi geniali interlocutori: l’Artefice della Sistina e la marchesa di Pescara”³⁴; por outro lado, o pesquisador reconhece a escassa credibilidade de certos trechos do discurso michelângiano – notadamente a inventiva anti-flamenga e pró-italiana - os quais teriam sido conscientemente calculados por Francisco “per essere più tardi adoperati, in patria, nella polemica contro i *laudatores temporis acti*, facendosi arma e scudo di quel gran Nome, nel combattere, secondo le sue forze, per il trionfo universale del nuovo Credo estetico” (p.31). Justamente o caráter patente das passagens não-autênticas, segundo o estudioso, ressaltaria aquelas que verdadeiramente refletiriam as conversações ocorridas em San Silvestro.

Similarmente, Bury descarta inteiramente a autenticidade dos trechos mais evidentemente inverossímeis dos *Diálogos*, como por exemplo a parte inicial do segundo diálogo, em que Francisco pergunta a Michelangelo “que obras há em Itália famosas de pintura” (Mendes, p. 32), ao que o artista responde enumerando 22 cidades onde se albergam obras de arte notáveis. Mesmo ao leitor não especializado, a lista soa, no mínimo, estranha: Buonarroti por um lado menciona cidades que com toda a probabilidade não conhecia, como Milão, Piacenza ou Pesaro, e por outro cita *en passant* Florença, mencionando apenas as

³¹ Cfr. por exemplo Cícero em *Orator ad Brutum* (II-9 e III-10).

³² Não houve, como se sabe, nenhum intento de editar todo o *canzoniere* buonarrotiano até o século XVII, embora esporadicamente tenha se publicado, inclusive em vida de Michelangelo, alguns de seus versos; o supracitado poema, por exemplo, aparece nas *Due Lezzioni* de Varchi (1549).

³³ Clements poderia ter acrescentado, ainda, que o termo *intelletto* aparece igualmente em outras fontes escritas associado à criação artística michelângiana; cfr. por exemplo a célebre carta que Anton Francesco Doni envia ao mestre em 1543: “Se San Girolamo et San Bernardo l’havessero visto [o Juízo Final], dove ch’eglino scrissero che la tromba sonava loro nell’orecchie paurosa et horribile, havrebbono scritto che fosse dolce et soave, et terrebbono per fermo che la Trinità ve l’habbia disegnatò ne l’intelletto vostro divino (...)” (*Carteggio*, IV, pp. 162-163).

³⁴ *Dialogi de’giorni che Dante consumò nel cercare l’Inferno e l’Purgatorio*; Florença: Sansoni, 1939, p.30. Também para Tolnay “these dialogues, although partly fictional, have the merit of evoking the spiritual atmosphere of the day” (in *Michelangelo*, vol. V; Princeton University Press, 1960, p. 55).

grotescas de Giovanni da Udine. O artista descreve longamente, ainda, os afrescos de Perino del Vaga no Palazzo Doria, em Gênova, os quais não poderia ter visto com seus próprios olhos já que esteve em Gênova apenas uma vez, em 1518, e os afrescos foram finalizados somente em 1538. O improvável discurso michelangiano, contudo, coincide perfeitamente com o próprio itinerário das viagens italianas de Francisco, de maneira a tornar claro que na realidade o autor simplesmente atribui ao artista suas próprias observações. Bury, por outro lado, admite a (possível) veracidade de algumas das outras opiniões michelangianas, notadamente aquela sobre a rapidez de execução de obras de arte (*op. cit.*, p.23 e seg.), assim como – analogamente a Redig de Campos – da descrição da *ambience* das tertúlias, incluindo a caracterização dos personagens. Quanto a este último aspecto, indica Bury, a descrição da personalidade michelangiana concorda basicamente com as demais fontes escritas a seu respeito: a gravidade, a relutância em falar sobre arte, a mordacidade, o sentido de humor, soam efetivamente familiares aos conhecedores do epistolário, das rimas e das biografias de Vasari e Condivi, assim como sua íntima e carinhosa relação com Vittoria Colonna (p.21 e seg.).

Analogamente a Bury, Sylvie Deswarte adota uma postura intermediária entre o ceticismo e a credulidade no tocante à autenticidade dos *Diálogos*; a estudiosa, contudo, interessa-se menos por debater propriamente a veracidade dos *statements* michelangianos inseridos no texto português do que pela análise do mesmo à luz da filosofia neoplatônica, a qual, de acordo com ela, teria sido inserida na “teoria artística” (definição da pintura, personalidade do artista, criação artística, interpretação da arte antiga e moderna) de maneira absolutamente original pelo *Da Pintura Antiga* - incluindo os *Diálogos Romanos*, sua segunda parte. Deswarte chama especialmente a atenção, neste sentido, para a utilização, de acordo com ela, *avant la lettre*, do termo *idea* no texto português, a qual se anteciparia aos tratados de Zuccaro e Lomazzo³⁵.

A discussão sobre a autenticidade dos *Diálogos Romanos* a partir da análise dos discursos michelangianos neles inseridos, como se vê, continua longe de provocar um consenso entre os estudiosos, e provavelmente continuará suscitando opiniões contrárias no futuro. À margem das considerações relativas à correspondência (ou não) do texto português ao universo intelectual buonarrotiano, contudo, há ainda certos aspectos estritamente documentais, por um lado, e lingüísticos, por outro, de algumas passagens dos *Diálogos*, que seguramente poderiam lançar algo de luz sobre esta questão. Em primeiro lugar, caberia precisar, enquanto possível, o teor da relação entre Francisco e Michelangelo e a probabilidade da existência das tertúlias descritas pelo português. Lendo-se os *Diálogos* salta aos olhos, como bem notou Aru, que Francisco exagera o grau de intimidade de sua relação com Buonarroti (*op.cit.*, p.119); a afirmação que faz logo no princípio do primeiro diálogo - “se o [Michelangelo] eu topava ou em casa do papa ou pela rua, não nos queríamos apartar, até que nos mandavam recolher as estrelas” (Mendes, p.7) - soa quase tão inverossímil quanto os supostos elogios que suas *Antigualhas* teriam recebido do mestre: “(...) as mentiras que, saindo um dia de vésperas, Micael

³⁵ S. Deswarte, *Idéias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos. Francisco de Hollanda e a Teoria da Arte*. Lisboa: Difel, 1992, parte III/2 e III/3. Os textos inseridos neste livro foram publicados anteriormente em periódicos franceses; para a passagem em questão cfr. “*Idea et le Temple de la Peinture I.Michelangelo Buonarroti et Francisco de Hollanda*”; *Revue de l’Art*, 92, 1991, pp. 20-41.

“Ângelo sobre mim disse e sobre um meu livro, que desenhei das cousas de Roma e de Itália” (*id.*). Quanto a esta última afirmação, conhecemos os desenhos do livro português e o proverbial senso crítico buonarroiano. As fontes escritas relativas à amizade entre os dois artistas, por outro lado, são totalmente unilaterais: Michelangelo não envia nenhuma carta a Hollanda e nem sequer o menciona em seu vastíssimo epistolário; seus biógrafos, Vasari e Condivi, omitem igualmente o nome do português, assim como Vittoria Colonna e Lattanzio Tolomei, os dois outros principais interlocutores dos *Diálogos*. Por parte de Francisco, há dois documentos, além naturalmente dos *Diálogos*, que testemunham sua relação com o mestre florentino: o primeiro deles, iconográfico, é o já citado retrato de Michelangelo no Álbum do Escorial, e o segundo a carta a este enviada pelo português em 1553. O retrato, sofrível, representa Buonarroti de perfil, vestido de negro como era seu costume nestes anos. A carta, que em seguida passaremos a traduzir, foi originalmente encontrada nos arquivos da Casa Buonarroti, conservando-se atualmente na Biblioteca Laurenziana (Florença)³⁶:

Muito magnífico Senhor,

O grande dom que Deus nos concede da vida não é razão para que nós o percamos; mas, depois de render-lhe por isso inefáveis graças, convém recuperá-lo pelo saber daqueles que honradamente vivem, como Vossa Senhoria. E, ainda que as contínuas fadigas e privações do passado me tenham tirado todo o estudo e recordação, não puderam, todavia, tirar-me a boa memória de Vossa Senhoria e o pedir sempre notícias sobre sua saúde e vida, que a mim são tão caras quanto a todos os seus mais caros amigos; e penso eu que de todas aquelas coisas que do sumo Deus vêm a Vossa Senhoria, também a mim faz-me infinita graça, e sou-lhe eu obrigado. E para não perder esta amizade quis escrever esta, a fim de que me faça saber detalhadamente como se encontra agora, nestes felizes dias de sua velhice, nos quais penso que não se exercita em obras de bons exemplos de heróica virtude menos louváveis do que aquelas que tornam suas mãos [dignas] de imortais louvores na arte da pintura. E em nome do grande amor que tenho às coisas raras – especialmente as de Vossa Senhoria, do tempo em que estive em Roma – rogo-vos que de sua mão faça-me a graça de enviar algum desenho, em memória de suas obras, ainda que não seja mais do que alguma linha ou perfil, como do antigo Apeles, para que isto seja para mim um verdadeiro sinal da saúde de Vossa Senhoria e ademais uma firme recordação da nossa amizade.

Rogo a Vossa Senhoria que me responda e me faça saber se ainda vive messer Lattanzio Tolomei, meu grande protetor e caríssimo amigo vosso. Que o sumo e imortal Deus conserve a Vossa Senhoria por muitos anos, a fim de que, após este penoso curso da vida, lhe dê a sua perfeita paz no céu. Meu pai Antonio se recomenda a Vossa Senhoria, e eu com ele.

De Lisboa, 15 de Agosto de 1553,

Vosso Francisco de Hollanda

Ao mui magnífico senhor messer Michelangelo, protetor meu observantíssimo, em Roma.

Era um costume de Michelangelo, como se sabe, presentear seus amigos com desenhos; à parte a notável série para Vittoria Colonna e Tommaso Cavalieri, também

³⁶ *Carteggio*, V, pp. 9-10. A missiva foi anteriormente traduzida ao português, imperfeitamente, por Jorge Segurado (*op.cit.*, p.486); bastante superior é a tradução ao alemão de Vasconcellos, *op.cit.*, pp.CLV-CLVII. A carta tem passagens extremamente confusas, notadamente as primeiras frases, e o italiano de Francisco, embora bastante bom, revela claramente não ser o de um nativo. A presente tradução busca manter-se o mais fiel possível ao texto original (ainda que deselegante).

receberam desenhos e cartões Bindo Altovitti, Antonio Mini e Gherardo Perini, entre outros. Notória, porém, é a sua obstinada recusa em enviar um desenho a Aretino, quem, em 1538, escrevera-lhe pedindo, em seu particular estilo, “un pezzo di quei cartoni che solete donare fino al fuoco”³⁷; como se sabe, Michelangelo ignoraria solenemente o pedido, apesar da perseverança de Aretino, quem, ao longo da seguinte década, tentaria uma e outra vez obter, primeiramente através da persuasão e, posteriormente, da ameaça, um desenho do mestre. Francisco certamente conhecia a carta aretiniana de 1537, à qual se refere no primeiro diálogo: “E não estimando em Itália grandes príncipes, nem tendo nome, somente a um pintor vão chamar o divino: Micael Ângelo como em cartas vos escreveu Aretino, praguejador de todos os senhores christãos” (Mendes, p.23). Naquela missiva, efetivamente, Aretino utilizava por primeira vez a expressão ariostiana (“Certamente voi sète persona divina”). Ante o obstinado silêncio de Buonarroti, o literato acabaria por inserir, no quarto volume de suas “Lettere” (1550), a celeberrima carta - escrita em 1545 e com cuja possível publicação, neste ínterim, vinha procurando intimidar Michelangelo - em que duramente critica o Juízo Final e recrimina o mestre por não cumprir os contratos relativos à tumba de Júlio II (*Carteggio*, IV, pp. 215-217). Se Francisco conhecia ou não este texto, contudo, é incerto. Desde a publicação da carta holandiana por Gotti, em 1875, procura-se reconhecer o desenho que Michelangelo teria enviado a Francisco em resposta ao seu pedido: em 1918, Vasconcellos julga tê-lo descoberto em um desenho do lisboeta Museu Nacional de Arte Antiga representando um nu masculino com a inscrição, ao que tudo indica de punho do artista português: “riscos de grande homẽ”³⁸. O desenho, porém, claramente não é de Michelangelo, e jamais foi catalogado como tal. Em 1989, Deswarte chama a atenção para um belo desenho no Hessisches Museum de Darmstadt que poderia ser, segundo a estudiosa, a obra michelangiana requisitada por Francisco em sua carta ³⁹. A obra, em carvão negro, representa um homem nu, sentado, rodeado de outros personagens que parecem mantê-lo erguido; no canto inferior, lê-se a inscrição “*opus micalis angeli*” sob uma pequena cruz grega. O desenho foi catalogado pela primeira vez por Thode, quem acreditou tratar-se de uma representação da ressurreição de Lázaro⁴⁰; posteriormente, Tolnay o relacionaria à passagem do *Inferno* em que Dante reencontra Paolo e Francesca (V, verso 73 e seg.), situando-o entre os anos 1532-1533.⁴¹ De acordo com Deswarte, basicamente duas evidências justificariam a hipótese segundo a qual este se trataria do desenho enviado a Francisco em resposta à sua carta: a grafia da inscrição, de acordo com ela indubitavelmente holandiana, e a proveniência da obra, possivelmente comum à de outros desenhos da coleção de Francisco (*op.cit.*, pp. 390-391). A estudiosa sugere, ainda, que se trate de uma representação de Dido e Enéas, no momento em que Mercúrio, enviado por Júpiter, ordena a este último que parta para a Itália – tema que seria tratado por Buonarroti em um desenho de meados dos anos 1550 conservado no Teylers Museum de Haarlem. Caso sua hipótese seja correta, o desenho constituiria a única evidência, por parte de Buonarroti, da cordialidade de sua relação com Francisco. Contra esta possibilidade deve-se ressaltar, contudo, que não se tem notícia de

³⁷ *Carteggio*, IV, pp. 83-84.

³⁸ Joaquim de Vasconcellos, *Da Pintura Antigua*; Porto: Renascença Portuguesa, 1918, pp. 298-299.

³⁹ “*Opus Micalis Angeli*: le dessin de Michel-Ange de la collection de Francisco de Hollanda”; *Prospettiva*, 53-56, 1988-1989, pp. 388-398.

⁴⁰ *Michelangelo, kritische Untersuchungen*; Berlim, 1913, III, n.8, p.7 e seg.

⁴¹ *Corpus dei Disegni di Michelangelo*, vol II; Novara: Istituto Geográfico de Agostini, 1976, n.334 *recto*, pp. 103-104.

nenhuma resposta do português agradecendo o conjectural envio do presente; caberia perguntar, ainda, porque Buonarroti lhe enviaria, em meados dos anos 1550, um desenho de princípios dos anos 1530.

Há certas passagens dos *Diálogos*, porém, que efetivamente parecem cimentar a hipótese de que Francisco e Michelangelo tenham, superficialmente ao menos, conversado sobre arte. Ao discorrer sobre o valor das obras de arte na Itália, por exemplo, Buonarroti refere-se a Sebastiano del Piombo como “preguiçoso pintor”. Ambas as edições de Vasari relatam uma disputa que teria havido entre Buonarroti e Sebastiano por causa da preparação da parede destinada ao Juízo Final, na Capela Sistina: “(...) avendosi a dipigner la faccia della Cappella del Papa, dove oggi è il Giudizio di esso Buonarroto, fu fra loro [Michelangelo e Sebastiano] alquanto di sdegno, avendo persuaso fra’ Sebastiano al Papa che la facesse fare a Michelagnolo a olio, là dove esso non voleva farla se non a fresco. Non dicendo dunque Michelagnolo né sì né no et accociandosi la faccia a modo di fra’ Sebastiano, si stette così Michelagnolo senza metter mano all’opera alcuni mesi; ma essendo pur sollecitato, egli finalmente disse che non voleva farla se non a fresco e che il colorire a olio era arte da donna e da persone agiate et infingarde come fra’ Bastiano”⁴². O episódio relatado por Vasari teria ocorrido, seguramente, em fins de 1535 ou princípios de 1536 - já que em Abril deste ano o mestre inicia a pintura na capela. De acordo com o biógrafo, Buonarroti não esqueceu “l’ingiuria che gli pareva avere ricevuta da fra’ Sebastiano, col quale tenne odio quasi fin alla morte di lui”. A correspondência entre os dois artistas, efetivamente, interrompe-se bruscamente a partir deste momento. Sabemos, por um lado, que Francisco certamente escreveu os *Diálogos* antes mesmo da edição torrentiniana das *Vite*, de 1550, e que portanto Vasari não poderia em nenhum momento ser considerado como sua fonte. Nos anos em que supostamente tiveram lugar os diálogos, por outro lado, Buonarroti encontrava-se precisamente trabalhando no Juízo Final, e provavelmente ainda tinha o desentendimento bastante presente. Considerando-se, por fim, o tom altamente despectivo do comentário michelangiano nos *Diálogos* - “sem o preguiçoso pintor ter pintado mais que duas só cousas em Roma, que muito a Messer Francisco não espantaram” (p. 66) - parece altamente provável que o português realmente tenha ouvido ao mestre mencionar o pintor veneziano.

Do ponto de vista estritamente lingüístico, por outro lado, a análise dos *Diálogos* revela um excessivo emprego de italianismos. Enumeremos alguns⁴³: p.9 e 32: *desdenhar-se* no sentido de “sdegnare” ; p.15: *essadamente* por frequentemente; p. 20 e 37: *sentir* no sentido de ouvir; p.43: *em disparte* no sentido de ao longe; p.49: *fulme* por raio; p.54: *paleo* por páreo; p. 65: *satisfazer* no sentido de pagar (do italiano “soddisfare”); *ter ânimo para* no sentido de “bastare l’ânimo”; p. 66: *careza* no sentido de “carézza”; p. 102: *orlo* por bordadura, ou orla.

Estes italianismos não constituem por si mesmos, evidentemente, prova da veracidade dos *Diálogos*, mas, juntamente com o emprego de palavras como “intelecto” examinado acima, simplesmente revelam o contato entre Francisco e o meio romano do quais manava o discurso artístico cujo vocabulário aprende e assimila - e que, ao menos sob determinados aspectos, por não encontrar equivalentes em sua língua materna acaba por manter ao longo dos anos. Eles

⁴² A anedota é narrada na *Vita* de Sebastiano del Piombo; cfr. a edição barrochiana da *Vita di Michelangelo* de Vasari; Milão: Ricciardi, 1962, I, p. 243.

⁴³ Todos os números de páginas citados referem-se à edição de Mendes.

reforçam, ainda, a hipótese de que o português tenha escrito a primeira versão dos *Diálogos* ainda na Itália - possivelmente, inclusive, em italiano.

No tocante à questão da autenticidade caberia examinar brevemente, por fim, um dos tópicos discutidos no texto português, a saber, o justo preço das obras de arte. No terceiro diálogo, Michelangelo compara o preço alcançado pelas obras de arte na Espanha⁴⁴ e na Itália, destacando o elevado valor por elas adquirido em seu país: “Bem sei que em Espanha não são tão bons pagadores da pintura como em Itália, e por isso estranhareis as grandes pagas dela como homens criados nas pequenas; e sou bem informado disto de um criado que já tive português⁴⁵ (...) E têm nisso a mais gentil fidalguia os espanhóis do mundo todo! Que achareis alguns que esmorecem e louvam e gostam da pintura, quanto basta; e apertando mais com eles, não têm ânimo para mandar fazer uma pequena obra nem de a pagarem; e o que tenho por mais baixo: que se espantam quando lhes dizem que há em Itália quem dê pelas obras da pintura tanto preço (...) Assim que nesta terra até os que não estimam muito a pintura a pagam muito melhor que em Espanha e em Portugal os que muito a festejam, por onde vos eu aconselho, como a filho, que vos não devíeis partir dela, porque hei medo que, não o fazendo, vos arrependais” (Mendes, pp. 64-66). O texto, evidentemente, é um desabafo que o português põe em boca de Michelangelo. A não-autenticidade do discurso vê-se corroborada por uma passagem do quarto diálogo, na qual este é repetido quase *ad litteram* por um dos cavalheiros romanos: “Também estou muito mal com os Espanhóis no merecimento e satisfação da pintura; porque achareis uns homens em Espanha que esmorecem e gostam da pintura o mais do mundo todo, e que folgam de a ver, e a louvam quanto basta; e apertando mais a cousa, não têm ânimo de mandar fazer sequer duas ou três obras, nem de somente uma pagar, e espantam-se de haver quem dê tanto por elas em Itália” (Mendes, p. 94). A mesma comparação ecoa, ainda, um trecho do primeiro diálogo, desta vez em boca do próprio Francisco: “Ora as pagas e os preços que em Itália se dão pela pintura também me parecem muita parte de em nenhum outro lugar se poder pintar, senão dentro dela, porque muitas vezes por uma cabeça ou rosto, tirado do natural, se pagam mil cruzados; e outras muitas obras se pagam como, senhores, melhor sabeis, mui diferentes do que pagam pelos outros reinos, posto que o meu é dos magníficos e largos” (atribuindo estas palavras a si próprio, Francisco não ousa, como se vê, atacar frontalmente Portugal); posteriormente, o português faz um elogio das artes italianas, as quais pretende emular, observando porém que em Portugal “não se entende nem preza” a pintura, ao que Lattanzio acrescenta: “Essa vantagem temos mui grande, nós, os italianos, a todas as outras nações deste grão mundo, em o conhecimento e honor de todas as artes e ciências ilustres e digníssimas. Porém, faço-vos saber, M. Francisco de Holanda, que quem não entender ou estimar a nobilíssima pintura, que o faz por seu defeito, e não da arte, que é mui fidalga e clara; e que é bárbaro e sem juízo, e que não tem uma mui honrada parte de ser homem” (Mendes, pp. 25-26). Analisando estes trechos, e lembrando o discurso michelangiano

⁴⁴ *Pars pro totum* relativa à península ibérica; cfr. nota 11.

⁴⁵ Nicole Dacos sugere uma identificação do “criado português” com o pintor Pedro Nunyes, o mestre da madona de Manchester; cfr. “Le *criado* portugais de Michel-Ange: le maître de la Madone de Manchester, soit Pedro Nunyes”, in Atas do Simpósio “Vasco Fernandes, Pintor Renascentista de Viseu”, Museu de Grão Vasco, Viseu, Novembro de 1991; o artigo é republicado em *Bollettino d'Arte*, v.78, n.77, 1994, p.29 e seg. O “criado português”, existente ou não, certamente empresta verossimilhança ao discurso de Buonarroti, quem, de outra maneira, dificilmente poderia estar tão bem informado acerca dos preços das obras de arte portuguesas.

sobre o *paragone* entre a arte italiana e flamenga, do qual se conclui a superioridade da primeira, evidencia-se um dos objetivos centrais, senão o central, de Francisco: alicerçar os novos parâmetros da estética lusitana sobre cânones italianos, e não flamengos - ainda dominantes na Portugal na primeira metade do Quinhentos - e incrementar a posição social do artista e das artes em seu país. A falta de apreço pelas artes em Portugal seria, de resto, um tema recorrente no meio intelectual e artístico lusitano ao longo de todo o século; lembre-se por exemplo os versos de Camões:

Enfim, não houve forte capitão
 Que não fosse também douto e ciente,
 Da lácia, grega ou bárbara nação
 Senão da portuguesa tão sòmente.
 Sem vergonha o não digo, que a razão
 De algum não ser por versos excelente
 É não se ver prezado o verso e rima,
 Porque quem não sabe arte, não a estima.⁴⁶

A leitura detalhada dos *Diálogos* e seu cruzamento com os escritos buonarrotianos - assim como a consideração dos diálogos enquanto gênero literário *cinquecentesco* - parecem portanto sugerir que, se assumir a absoluta veracidade do texto português parece inadmissível, é lícito supor que Francisco de Hollanda tenha de alguma maneira baseado seus escritos em encontros reais, durante os quais possivelmente pôde assimilar, de maneira mais ou menos precisa ou fragmentada, determinadas concepções intelectuais e artísticas produzidas na Roma dos anos 1530; os discursos hollandianos, calculados tendo em vista um determinado efeito em sua terra natal, foram no entanto com toda a probabilidade mesclados a descrições de momentos realmente ocorridos e observações fidedignas acerca do que o português viu e ouviu.

Neste sentido, porém, cabe questionar *tout court* a utilização do texto hollandiano no âmbito dos estudos michelangianos: qual o valor de uma fonte que, ou bem simplesmente ecoa *topoi* relativos às concepções buonarrotianas repetidos algures, ou bem contradiz evidências literárias e iconográficas de uma maneira tão evidentemente suspeita que parece imediatamente tornar patente o seu intuito manipulador - sem que o adjetivo implique, note-se bem, nenhuma conotação judicativa - no sentido de formular um discurso que impulsionasse transformações artísticas em Portugal? A evidência circunstancial parece indicar, sem lugar a dúvida, que Michelangelo e Francisco efetivamente travaram conversações sobre arte; uma vez que as opiniões comprovadamente michelangianas presentes no texto português são precisamente aquelas que concordam com outras fontes, porém, a questão de determinar se Francisco as ouviu de boca do próprio mestre ou se as colheu indiretamente no repertório de citações buonarrotianas que profusamente circulavam na Roma dos anos 1530 - questão esta, de resto, insolúvel - torna-se irrelevante. Em uma palavra, os *Diálogos* informam mais sobre o próprio Francisco do que sobre Michelangelo, sobre a transmissão de conceitos e expressões artísticas da Itália a Portugal do que sobre a situação das artes na Itália propriamente dita. Seu principal interesse, como bem intuiu S. Deswarte, não se relaciona àquilo que justamente vem lhe granjeando fama ao menos desde meados do Oitocentos - isto é, sua consideração como

⁴⁶ *Lusíadas*, V, 97.

testemunho, mais ou menos fidedigno, das reflexões artísticas michelangianas - mas sim ao âmbito da *trattatistica* ítalo-portuguesa renascentista, notadamente no que diz respeito à re-elaboração e divulgação, em Portugal, de um certo discurso artístico a partir do qual Francisco, assim como vários de seus conterrâneos, sonhava renovar a estética lusitana.