

Título: “Para enganar a vista exterior”: um aspecto das relações artísticas entre Itália, Portugal e os Países Baixos durante o Renascimento

Autora: Maria Berbara (UERJ)

Resumo: A comunicação centra-se em duas questões: de um lado examina alguns aspectos da recepção, por parte da arte e tratadística italiana, de concepções artísticas e histórico-artísticas flamengas entre aproximadamente 1500 e 1560, sobretudo no que diz respeito à ruptura de uma relação até então convivencial e ao estabelecimento de um sentimento de confronto e rivalidade entre ambas as culturas artísticas e os valores pictóricos tradicionalmente associados a elas; de outro, contempla a forma como as transformações nas relações entre esses dois pólos geográficos impactaram Portugal, articulando-se tanto a uma reorientação artística como a novos discursos teóricos em solo lusitano.

Palavras-chave: Renascimento, relações artísticas, Itália, Portugal, Países Baixos

Abstract: This paper focuses on two points: on the one hand it examines some aspects of the reception, by Italian art and treatises, of Flemish artistic and art historical concepts from ca. 1500 to 1560, especially in what concerns the break of a so far conciliatory relationship and the establishment of a sentiment of confrontation and rivalry between the two artistic cultures - and the pictorial values traditionally associated with them. On the other hand, it contemplates the way in which transformations in the relationship between these two geographical poles impacted on Portugal, being connected both to an artistic reorientation and to new theoretical discourses on Lusitanian soil.

Key words: Renaissance, artistic relations, Italy, Portugal, Low Countries

Na segunda metade do século XV, a chamada *ars nova* flamenga exerce um enorme impacto sobre a Europa ocidental. França, Alemanha, Espanha e Suíça reagem entusiasticamente às assombrosas realizações de van Eyck, Memling, van der Weyden ou Petrus Christus. Mesmo em uma Itália cada vez mais profundamente convencida da solidez de sua vocação clássica, as alternativas propostas pela arte flamenga seduzem em proporção geométrica artistas e mecenas: em Milão, os Sforza enviam Zanetto Bugatto para estudar com van der Weyden; em Urbino, Federico da Montefeltro encarrega a Justus van Gent prestigiosas encomendas palacianas; em Florença, os Medici começam a adquirir as primeiras das numerosas pinturas flamengas de sua coleção, incluindo o célebre *São Jerônimo* de van Eyck – artista tão extraordinário na utilização do método de pintura a óleo que Vasari erroneamente atribui-lhe a sua invenção. Artistas italianos, por sua vez, eram com frequência enviados aos Países Baixos¹ a fim de estudar e aprender a

impressionante técnica flamenga que permitia uma variedade sem precedentes de gradações luminosas e uma excepcional sutileza de texturas; a pesquisa dos efeitos da distância entre o observador e o objeto sobre a cor, tão cara a van Eyck, expande-se à península itálica. A sólida ponte comercial existente entre Gênova e Bruges favorecia um tráfico intenso de obras de arte entre essas duas cidades, sendo mercadores genoveses estabelecidos em Bruges os primeiros a encomendar sistematicamente obras de arte a mestres flamengos – sobretudo Jan van Eyck e Petrus Christus². A *Lamentação* de Memling em Roma, por exemplo, provém da coleção Doria em Gênova; van Eyck pinta o *Políptico de Dresden* para a família Giustiniani; a família Adorno, residente em Bruges por várias gerações, é a proprietária de um outro van Eyck, *São Francisco recebendo os estigmas*; os Lomellini encarregam a Petrus Christus a *Madona com santos* atualmente em Frankfurt, entre outros diversos casos. Mesmo em Roma e Nápoles, as mais poderosas cortes italianas de meados do Quatrocentos, encontravam-se abundantemente exemplares de pintura flamenga. Na segunda metade do século, também em Florença alimenta-se uma vasta e qualitativamente excelente coleção de obras provenientes dos Países Baixos.

No extremo ocidental do mundo mediterrâneo, as décadas finais do século XV testemunham igualmente um enorme afluxo de pinturas flamengas por parte de particulares portugueses. Graças – ao menos em parte - aos vínculos econômicos e dinásticos existentes entre Portugal e Flandres, a importação de obras de arte flamengas tornou-se uma prática comum neste período, o que teve fundamentais consequências para a pintura portuguesa. Além disso, dentre todos os países do sul da Europa, Portugal, o único atlântico, era o que possuía acesso marítimo mais fácil à Europa do norte.

Neste período, por outro lado, a própria produção de arte portuguesa, sob o impacto das grandes navegações e do crescimento econômico proporcionado pela conquista de territórios americanos e orientais, impulsiona-se notavelmente. As explorações portuguesas e espanholas revelam aos olhos europeus uma miríade de novas culturas e expressões artísticas. É à visão do Brasil e dos

ameríndios, da exuberância das florestas, da variedade espetacular de novas plantas e animais, que se forma, entre os membros da expedição de Pedro Álvares Cabral, o sentimento de um “novo mundo”, alheio tanto às culturas africanas como asiáticas³. Neste momento, os portugueses parecem ver-se como os sucessores do Império Romano, ao qual superam em extensão e variedade; a Nova Roma com a qual sonhara Júlio II e seus contemporâneos parece ser transplantada a solo lusitano. Já em fins do século XV, humanistas italianos oferecem-se para escrever, em latim, sobre as façanhas dos navegantes portugueses; mesmo Angelo Poliziano, um dos máximos expoentes do assim chamado círculo neo-platônico vinculado à celeberrima corte florentina de Lorenzo Magnífico, envia a D. João II, em 1491, uma conhecida carta na qual lhe faz esta proposta. Em princípios do século XVI, Francesco Albertini dedica ao rei D. Manuel - na qualidade, segundo afirma, de herdeiro do Império Romano - seu opúsculo *Septem Mirabilia Orbis et Urbis Romae et Florentinae*. Em sua espetacular visita diplomática a Roma por ocasião da ascensão de Leão X ao trono papal, em março de 1514, Tristão da Cunha envia ao papa o famoso elefante Hanno, trazido das Índias orientais; nesse momento, ao Antigo assimila-se o exótico, simbolizando Hanno - herdeiro dos lendários elefantes trazidos em triunfo à Roma de César e Cipião – o novo império cristão ampliado pelos portugueses muito além das antigas fronteiras romanas. Egidio da Viterbo, em um extenso discurso proclamado em San Pietro em presença de Júlio II, em 1507, saúda D. Manuel como a um novo Emmanuel, o rei escolhido que haveria de cumprir as antigas profecias sibilinas segundo as quais um novo Augusto expandiria os limites de seu império além dos signos zodiacais e das rotas solares.

A arte portuguesa deste período – significativamente estimulada, como foi dito, pela prosperidade econômica – organiza-se sobretudo ao redor da corte, buscando enobrecer suas realizações político-militares e contribuindo para difundir uma imagem de identidade nacional exportável a toda a amplitude do império. Dois interessantes exemplos de iconografia nacionalista são alguns painéis que restaram do grande altar da catedral de Viseu, realizados entre 1502

e 1506 e atribuídos a Vasco Fernandes e Francisco Rodrigues: na *Apresentação ao Templo*, vê-se ao fundo o brasão real português, enquanto na *Adoração dos Magos* o tradicional rei negro é substituído por um ameríndio brasileiro e o menino Jesus segura uma moeda de ouro com os símbolos reais de D. Manuel⁴. Igualmente característico destes painéis, assim como praticamente da totalidade da produção pictórica portuguesa deste período, é a forte influência flamenga, corrente absolutamente determinante na estética portuguesa durante o período manuelino. Malgrado o caráter potencialmente antiguizante – e portanto italianizante – dos descobrimentos e o afluxo de riquezas americanas e orientais ao reino português, a arte lusitana haveria de permanecer por várias décadas solidamente associada à tradição nórdica e relativamente alheia – salvo pontuais exceções - à *maniera italiana*.

No campo da literatura, o século XV italiano produz abundantes elogios à arte flamenga⁵. Enfatiza-se frequentemente o refinamento no emprego do óleo, o qual permite a sofisticação das esfumaturas e extrema a sutileza das gradações cromáticas. Na tratadística, ao menos até as primeiras décadas do século XVI, parece ter prevalecido um ideal de conciliação entre a pintura flamenga e italiana, segundo o qual se demarcava claramente as habilidades específicas de cada uma. No *Trattato di pittura* de Francesco Lancillotti, publicado em Roma em 1509, o autor afirma que “*A paesi dappresso e a’lontani / bisogna un certo ingiegno a descretion / che me’ l’hanno e fiandreschi che italiani*”, isto é, “para [pintar] paisagens próximas e distantes, são necessários um certo engenho e habilidade descritiva, as quais são mais próprias dos flamengos do que dos italianos”⁶. Se à pintura flamenga atribuíam-se a palma na representação de paisagens, implicitamente, a italiana era considerada superior na representação de figuras. A utilização da paisagem *alla fiamminga* pela pintura italiana, de fato, é ampla desde ao menos os anos 1470 (sobretudo na Itália central): pense-se por exemplo no *São Jerônimo* de Perugino da National

Gallery de Washington, ou no *Encontro de Jesus e S. João Batista durante o retorno do Egito*, de Ghirlandaio, atualmente na Gemäldegalerie de Berlim⁷.

Tanto no âmbito da reflexão estética quanto no da produção artística, porém, ocorre uma transformação radical - situável ao redor dos anos 1520-1530 para a primeira e aproximadamente uma década antes para a segunda – na recepção da arte flamenga na Itália. As espetaculares realizações de Michelangelo na abóbada da Capela Sistina (1508-1512) parecem excluir tudo o que não seja ou não se relacione diretamente com a figura humana, exprimindo quase epicamente o ideal artístico-filosófico renascentista da absoluta centralidade do homem. Anos mais tarde, Vasari chamaria a atenção para essa total concentração na figura humana, desta vez na Capela Paolina: “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”⁸. À perfeição, portanto, vincula-se intrinsecamente a representação da figura humana; demais elementos são quase futilidades. Ao longo dos anos seguintes, a oposição entre a divina arte michelangiana e as pinturas de paisagens – às quais passam a associar-se com cada vez maior solidez a pintura flamenga, a ponto de se tornarem termos praticamente intercambiáveis – reaparece nos escritos de diversos outros teóricos e tratadistas italianos; em sua carta a Benedetto Varchi, por exemplo, Benvenuto Cellini opõe a arte de Michelangelo à pintura anedótica de paisagens, que chama de “ingannacontadini”, isto é, engana-camponeses. Giovanbattista Gelli, por sua vez, compara aqueles que preferem os poetas elegantes que discorrem sobre o amor à grande poesia de Dante, aos que preferem a pintura flamenga, com suas paisagens coloridas e variadas, à grande pintura de Michelangelo⁹. Este dualismo chega, também, a Portugal. Em sua *Ropica Pnema* (Lisboa, 1532), o humanista João de Barros afirma ser a representação do corpo humano nu o gênero pictórico mais nobre e espiritual (os seguintes seriam a paisagem, os drapejamentos e as grotescas, nesta ordem)¹⁰.

O mais direto discurso jamais formulado no tocante ao novo confronto quinhentista entre arte italiana e flamenga surge, significativamente, não na Itália ou nos Países Baixos, mas na própria Portugal, nos assim chamados *Diálogos em Roma*, escritos pelo pintor e humanista português Francisco de Hollanda nos anos 1540. Em uma passagem relativa à arte flamenga – que é a de maior interesse aqui - Francisco, falando através de Michelangelo, afirma: “Pintam em Flandres propriamente para enganar a vista exterior (...) 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.”¹¹ Um pouco mais adiante, 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”¹². Francisco elabora assim 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 excedendo-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”. Embora pareça culminar uma tradição dualista que se vinha desenvolvendo desde a primeira década do Quinhentos, nunca o confronto entre os princípios associados à arte flamenga e italiana haviam sido expressos de modo tão radical, enfático e lapidar¹³; particularmente significativo é que este discurso provenha de um *outsider* como Francisco de Hollanda, quando tanto na Itália quanto nos Países Baixos a tratadística parece evitar tratar diretamente um problema que se

expressava com máxima eloquência nas próprias artes visuais, e, incidentalmente, na epistolografia.

Este confronto, em termos muito distintos, pode contudo ser igualmente detectado em um dos encontros mais férteis na história da arte do século XVI, a saber, aquele entre Giorgio Vasari e o pintor e humanista flamengo Domenicus Lampsonius (Bruges, 1532 – Liège, 1599). Lampsonius representa, nos Países Baixos, uma forma de humanismo impensável sem a direta influência da Itália. Assim como seu conterrâneo Van Mander no início do século XVII ou António Pacheco, na Espanha¹⁴, Lampsonius herda o modelo genealógico vasariano – não original, de resto – de exaltação individual do artista, transformando a biografia em panegírico e sublinhando o papel de governantes, prelados e mecenas na determinação e criação do processo artístico. Vasari, por sua vez, pede-lhe que lhe envie informações sobre os pintores flamengos, e suas notas, publicadas na segunda edição das *Vite*, formam um capítulo que os editores da obra posteriormente intitularam: *De diversi artefici fiamminghi*. Em diversas passagens do texto, Vasari menciona e agradece Lampsonius, com quem mantém uma fértil correspondência epistolar¹⁵.

Em 1572, na Antuérpia, o flamengo publica um livro que pela primeira vez se centra exclusivamente em artistas nórdicos: *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*¹⁶. A obra contém 23 pranchas com gravuras representando retratos de pintores flamengos célebres, cada um acompanhado por um texto em latim a respeito do artista em questão. Estes textos foram traduzidos ao holandês por van Mander e publicados na segunda edição de seu *Schilderboek* (Amsterdã, J. P. Wachter, 1618). Intenso admirador de Vasari, Lampsonius busca, a partir do próprio paradigma italiano, revalorizar a cultura artística de seu país, evidenciando a importância e especificidade do patrimônio artístico flamengo. Ao mesmo tempo em que revela seu apreço pela arte nacional, por outro lado, a produção literária de Lampsonius insere-se plenamente na tradição do confronto artístico Itália / Flandres que se instaura no século XVI; na vida de Jan van Amstel (ou Hollander, como é às vezes conhecido), por exemplo, Lampsonius afirma: “*Propria Belgarum laus est bene*

pingere rura; Ausoniorum, homines pingere, sine deos. Nec mirum in capite Ausonius, sed Belga cerebrum, Non temere in gnaua sertur habere manu”, isto é, “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 mão”. O texto ecoa, por sua vez, uma célebre passagem da correspondência michelangeana em que o artista florentino afirma: “Si dipinge col cervello, et non con le mani”, isto é, “Pinta-se com o cérebro, e não com as mãos”¹⁷. 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’”.¹⁸

O debate relativo à superioridade da arte flamenga ou italiana, assim, roça várias das questões fundamentais do debate artístico quinhentista: 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 Lamponius, em sua biografia de Lambert Lombard, como Francisco de Hollanda, em diversas passagens dos *Diálogos*, destacam a importância da revalorização social do artista e do estatuto da pintura como arte liberal, não mecânica. Particularmente significativo é como este debate se desdobra em Portugal, país onde, paradoxalmente, brota o mais inflamado discurso anti-flamengo e pró-italiano – aquele de Francisco de Hollanda - e permanece por mais tempo a fidelidade a valores artísticos caracteristicamente flamengos e a formas tardo-góticas: ao mesmo tempo em que artistas e teóricos portugueses dirigiam-se para a Itália a fim de buscar aproximar-se do que se considerava a vanguarda da arte contemporânea, pintores nórdicos continuavam sendo chamados tanto pelo Estado como por particulares para trabalhar em Portugal à maneira tradicional

flamenga. Seria somente a partir dos anos 1550/60, notadamente com a obra de pintores de formação romana como António Campelo e Gaspar Dias, que a pintura portuguesa se afastaria da tradição nórdica de orientação coletivista da época manuelina através de uma produção individual e italianizante fortemente marcada tanto pela referência a mestres de gerações anteriores – sobretudo Michelangelo e Rafael – quanto contemporâneos.

Isso posto, gostaria de finalizar esta comunicação observando que o trânsito entre linguagens artísticas durante o Renascimento é no limite incompatível – como vem notando a historiografia da arte ao longo dos últimos anos – com a noção absolutista de um paradigma cultural e civilizacional italiano, ou toscano, unilateralmente exportado às demais regiões europeias e suas colônias, as quais o teriam absorvido e reproduzido mesclando-o, em maior ou menor medida, às tradições pictóricas locais. Esta noção, cristalizada no século XIX e freqüentemente alicerçada em discursos – subliminares ou não – de cunho nacionalista, vem sendo revista pela historiografia e crítica da arte sobretudo ao longo dos dez ou quinze últimos anos, durante os quais se realizaram diversos congressos e simpósios dedicados ao estudo das relações artísticas entre a Itália, os Países Baixos e a Península Ibérica – estudos esses que revelam uma tensão muito mais equilibrada entre esses pólos geográficos¹⁹. Pesquisas sobre os fluxos migratórios de artistas e obras, os intercâmbios artísticos, o mecenato, a tratadística, a epistolografia, apontam a natureza recíproca deste diálogo constante, cujas notas tanto consoantes quanto dissonantes constituem sem dúvida momentos de máximo interesse e complexidade no âmbito dos estudos renascentistas.

Currículo resumido: Maria Berbara é mestre em história da arte pela UNICAMP e doutora em história da arte pela Universidade de Hamburgo (Alemanha). Fez pós-doutoramento junto à FAU/USP; atualmente, realiza segundo pós-doutoramento junto à Universidade de Leiden (Holanda). Desde 2004, é professora de história da arte da UERJ.

¹ O termo Países Baixos, durante o Renascimento, cobria uma área muito mais extensa do que a correspondente às atuais Holanda e Bélgica. Por Países Baixos refiro-me ao território bordado, ao oeste e ao norte, pelo Canal da Mancha e Mar do Norte, ao leste aproximadamente por uma linha que desce de Emden a Münster, na atual Alemanha, Wesel, Colônia e o rio Reno, e ao sul, por uma linha que parte de Trier a Cambrai e a Bolonha, no norte da França. Este área jamais formou uma unidade política, embora vários de seus condados e ducados estivessem sob o domínio borgonhês no século XV e, a partir de 1477, dos Habsburgo.

² Cfr. E. PARMA, “Genoa-Bruges: the art market and cultural exchange in the 15th century”, in SCHMIDT, V. M., VAN DER SMAN, G. J., VECCHI, M., e WAALDENOIJEN, J. (eds.), *Italy and the Low Countries – Artistic relations. The fifteenth century*. Atas do simpósio no Museu Catharijneconvent, Utrecht, 14 de Março de 1994. Florença: Centro Di, 1999 (doravante *Italy and the Low Countries*), pp. 79-96.

³ Cfr. J. CORTESÃO, “A viagem de Cabral e o conceito dum novo mundo”, in: *Os Descobrimentos Portugueses*, IV. Lisboa, 1975, pp.1024-1037, e S. DESWARTE-ROSA, “Antiquité et nouveaux mondes. A propos de Francisco de Hollanda”. *Revue de l’Art*, v.68, 1985, pp. 55-72.

⁴ Cfr. D. RODRIGUES, “Italian Influences on Portuguese Painting in the first Half of the 16th Century”, in LOWE, K.J.P. (ed.), *Cultural Links between Portugal and Italy in the Renaissance*; Oxford University Press, 2000, pp. 109-123.

⁵ Cfr. CASTELFRANCHI VEGAS, L., *Vlaanderen en Italie*; Amsterdã: H. J. W. Becht, 1984 (primeira edição: Milão (Jaca), 1983).

⁶ Ed. de R. Raffaelli, Recanati, 1885, p.4.

⁷ Cfr. BELLOSI, L., “The landscape *alla fiamminga*”, in *Italy and the Low Countries*, pp. 97-108, para quem o introdutor da paisagem flamenga na pintura italiana é Verrocchio.

⁸ Tradução de Luiz Marques.

⁹ Cfr. S.DESWARTE-ROSA, “*Si dipinge col cervello et non con le mani*. Italie et Flandres”. In: *Fiamminghi a Roma, 1508-1608* (Atas do simpósio internacional em Bruxelas, fevereiro de 1995), org. por N. Dacos. *Bollettino d’Arte*, suplemento ao vol. 100, 1997, pp. 277-294.

¹⁰ Cfr. edição de I. S. Révah, Lisboa, 1983, p. 6.

¹¹ Cfr. a edição de M. Mendes, *Diálogos de Roma de Francisco de Hollanda*; Lisboa: Sá da Costa, 1955 (doravante Mendes), p.19.

¹² Mendes, pp. 19-21.

¹³ 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!

¹⁴ Cfr. S. A. VOSTERS, “Lampsonio, Vasari, Van Mander y Pacheco”; *Goya*, 1985, n.189, pp.130-139. O autor procura demonstrar como, na relação Lampsonio-Vasari-Van Mander-Pacheco, os dois primeiros influenciaram o último, não somente através de Van Mander, mas também diretamente.

¹⁵ Para a reprodução das cartas cfr. K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*; Munique: Georg Müller, 1930, vol. II, pp. 114-116 (nr. 467), 158-63 (nr. 492).

¹⁶ Na época, a “Germânia” equivalia vagamente a qualquer território ao norte dos precipícios alpinos.

¹⁷ Trata-se da famosa carta a um anônimo prelado, escrita em 1542.

¹⁸ In P. Barocchi, *Scritti d’Arte del Cinquecento*; Milão/Nápoles: Ricciardi, 1971, I, p. 496.

¹⁹ Além dos citados em notas anteriores, pense-se por exemplo em *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the time of Dürer, Bellini and Titian*. Catálogo de exposição realizada em Veneza em 1999; ed. por B. Aikema e B. L. Brown. Thames & Hudson, 1999, ou *Flandre et Portugal. Au confluent de deux cultures*. Ed. por J. Everaert e E. Stols. Antuérpia: Fonds Mercator, 1991.