

## DA PINTURA ANTIGA DE FRANCISCO DE HOLANDA: O ENCÔMIO COMO GÊNERO DA PRESCRIÇÃO E DA ARTE

Cristiane Nascimento <sup>1</sup>

### RESUMO

O artigo apresenta a análise do Tratado **Da Pintura Antiga**, de Francisco de Holanda, datado de 1548 e composto de dois livros. O primeiro livro, **Da Pintura Antiga**, escrito na forma do tratado, e o segundo, **Diálogos de Roma**, na forma de diálogo, constituem ambos uma unidade retórica cujo ofício é epidítico: a prescrição de uma doutrina da pintura e seu encômio na composição do retrato do *discreto* pintor, personificado em Michelangelo, segundo o modelo ciceroniano das virtudes do perfeito orador. O propósito da análise é demonstrar como Holanda legitima a prescrição de uma doutrina da pintura pelas tópicas do encômio da *Antiguidade*, bem como delinear as qualidades do gênero de pintura que prescreve através das tópicas da *imitatio*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Prescrição. Pintura. Francisco de Holanda. Michelangelo. Século XVI.

O tratado **Da Pintura Antiga**, de Francisco de Holanda, é conhecido graças a uma única cópia manuscrita, de 1790, de punho do Encarregado dos Negócios Portugueses em Madrid, Monsenhor José Joaquim Ferreira Gordo, depositada na Real Academia de Lisboa.<sup>2</sup> Este manuscrito seria uma cópia exata do original cujo paradeiro é, hoje, desconhecido, mas que, no século XVIII, encontrava-se em Espanha. Sabe-se dele que, primeiramente, esteve em mãos de D. José Calderón, cavaleiro de S. João de Jerusalém e oficial de uma Companhia das Guardas de Corpo Reais, passando, depois, a fazer parte da biblioteca de um armador português, Diogo de Carvalho e Sampaio, amigo de Monsenhor Gordo. Não há notícias posteriores a seu respeito.

Uma versão coeva do manuscrito original é a tradução para o espanhol, realizada em 1563, pelo pintor Manuel Denis, que foi publicada, pela segunda e última vez, em 1921, por Elías Tormo.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Doutora em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

<sup>2</sup> ACADEMIA DE CIENCIAS DE LISBOA, cota: 651-azul.

<sup>3</sup> Cf. DENIS, M. (Trad.). **De la Pintura Antiga**. 1563. In: TORMO, E. (Ed.). 1921. A primeira publicação da tradução espanhola encontra-se em PELIZZARI, A. (Ed.). **Opere di Francisco de Holanda**, Napoles, 1915.

Tanto a cópia lisboeta quanto a tradução espanhola compõem-se de três livros, sendo que o terceiro, “Do tirar polo natural”, que é uma prescrição do “retrato”, não tem sido considerado parte do tratado, sobretudo por ser datado de 1549, ano seguinte aos dois primeiros livros. São eles: o livro I, dividido em quarenta e três capítulos, e o livro II, publicado com o título “Diálogos em Roma”, que é composto de quatro diálogos, tendo como principal interlocutor, Michelangelo.<sup>4</sup> Pode-se dizer que as cópias e as várias edições e traduções do tratado, empreendidas a partir do fim do século XIX, não apresentam discrepâncias relevantes entre si.

Interessante notar que desde a primeira publicação do tratado de Francisco de Holanda – uma tradução do livro II para o francês, de 1849, realizada pelo pintor M. Roquemont –, a sua fortuna crítica restringiu-se quase que completamente ao “Diálogos em Roma”. Isto se deveu a princípio à crença de seu Editor, Conde Raczyński, de que este livro apresentava um testemunho fidedigno das idéias artísticas de Michelangelo, o que o tornava mais importante que os demais. A partir dessa data, o **Diálogos** constitui-se como fonte documental obrigatória entre os estudiosos da arte italiana do período, embora controversa entre os estudiosos de Michelangelo,<sup>5</sup> o que explica o maior número de suas edições, tanto em português, quanto em outras línguas, comparativamente àquele do tratado integral: são quinze edições do **Diálogos** contra cinco do conjunto.

Não demorou muito para que se contestasse a fidedignidade do **Diálogos de Roma**. Julius von Schlosser, em um capítulo de seu manual de fontes, **Die Kunstliteratur**, dedicado a Francisco de Holanda, desqualifica o **Diálogos** como fonte direta dos estudos de Michelangelo ao propor, com muita propriedade, que seu nome aí é apenas um recurso retórico denominado *dramatis personae*,<sup>6</sup> ou personificação.<sup>7</sup> Nisto, aliás, Schlosser não está só. Ele segue a opinião de dois importantes estudiosos de Michelangelo, Ernest Steinmann e Hans Tietze, que já haviam descartado o **Diálogos** do conjunto das fontes confiáveis do artista italiano.<sup>8</sup> Robert Klein, por sua vez, não viu no distanciamento de

<sup>4</sup> Como se convencionou denominar o tratado inteiro pelo título do livro primeiro, **Da Pintura Antiga**, com base na tradução espanhola de Manuel Denis, tomei a cautela, sempre que possível, de chamar apenas ao tratado inteiro por esse nome e de referir-me ao livro segundo como **Diálogos em Roma**.

<sup>5</sup> Cf. RACZYŃSKI, A. **Dictionnaire historique-artistique du Portugal**, Paris, 1847. **O Diálogos em Roma**, de Francisco de Holanda, entra efetivamente para as fontes de Michelangelo com o estudo monográfico de GOTTI. Vita di Michelangelo Buonarroti narra con l'aiuto di nuovi documenti, 1875. A ele segue-se uma extensa bibliografia sobre a teoria da arte de Michelangelo, que se encontra aqui, obviamente, resumida. Cf. SYMONDS, John Addington. **The life of Michelangelo Buonarroti based on studies**, in The Archives of the Buonarroti family at Florence, Londres, 1893; MENÉNDEZ Y PELAYO, M. **Historia de las Ideas Estéticas en España**, Madrid, 1901; AURELLI, A. Bessone. **Della sincerità di Francisco d'Olanda**, in Vasari, Del Vita, Arezzo, 1930; BATTIELI, G. **L'albo delle Antichità d'Italia di Francisco de Hollanda**, in Bibliofilia, 1939 e, do mesmo autor, **La Roma di Francisco d'Olanda**, in Studi Romani, 1954; BUSCAROLI, Rezio. **Il concetto dell'arte belle parole di Michelangelo**, Bologna, 1945; BATTISTI, E. **Note su alcuni biografi di Michelangelo. Francisco de Hollanda, Vasari, Condivi e Varchi**, in Scritti di Storia dell'Arte in onore di Leonello Venturi, 1956; BLUNT, Antony. **Artistic theory in Italy, 1450-1600**, Oxford, 1940; CLEMENTS. R. J. **The authenticity of Francisco de Hollanda's Dialogos em Roma**, in Publications of the Modern Language Association of America, 1946, e, do mesmo autor, **Michelangelo on effort and rapidity in Art**, in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1954 e **Michelangelo's Theory of Art**, Zürich, 1961; RZÉPINSKA, M. **Contributo ai Dialoghi Romani di Francisco d'Hollanda**, in Commentari, 1960; TOSCANO, Bianca. **Il pensiero di Michelangelo sull'arte**, Nápoles, 1951; AVERINI, Riccardo. **Francisco d'Olanda e o juízo de Miguel Ângelo sobre a pintura flamenga**, in IV Centenário da morte de João de Ruão, 1981.

<sup>6</sup> SCHLOSSER, Julius Von. **La letteratura artistica. Manuale delle fonti della Storia dell'arte moderna**, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1935, p. 243: “La parte più comprensibile ed anche più importante sono i quattro dialoghi aggiunti al trattato. Come *dramatis personae* appaiono sulla scena, altre lo stesso Hollanda, Michelangelo e la sua venerata marchesa Vittoria Colonna. Il gran vecchio espone intorno all'arte delle idee, che fino ai tempi più recenti sono state considerate come assolutamente autentiche e riprodotte da Francisco de Hollanda con la fedeltà dell'Eckermann verso il Goethe. Purtroppo e” e qui un grave sbaglio di metodo: in una magistrale ricerca, come poche ne esistono nella nostra disciplina così povera di critica filologica, H. Tietze ha dimostrato che il far comparire personaggi celebri come espositori delle idee dell'autore corrisponde ad un principio generale stilistico del dialogo italiano, che va del Tasso e dal Dolce fino al Leopardi. Questo dunque, si potrebbe dire naturalmente, è anche il caso di Fr. de Hollanda, il quale credette di dare tanto più peso alle sue teorie in patria, metendole, secondo l'uso dei suoi modelli, in bocca al gran toscano, la cui fama da lungo tempo riempiva tutto il mondo” [...] “Tale potrebbe essere, per esempio, il detto di Michelangelo tramandato anche dal Condivi, che pone l'essenza dell'arte nella sua facile espressione. Veri o sedicenti detti del maestro furono diffusi a Roma e altrove in gran numero; si confronti per esempio la relazione di un viaggiatore francese del 1574, riportata nel **Repertorium für Kunstw**, III, 288”.

<sup>7</sup> **Ad Herennium**, Loeb, IV, LIII, 66, **Cambridge: H.U.Press, 1989**: “Conformatio est cum aliqua non adest persona confingitur quasi adsit, aut cum res muta aut informis fit eloquens, et forma ei et oratio adtribuitur ad dignitatem adcommodata aut actio quaedam”.

<sup>8</sup> Cf. TIETZE, Hans. **Francisco de Hollanda und Donato Giannottis und Michelangelo**, in Rep. für Kunstwissenschaft, 1905; STEINMANN, E. **Die Sixtinische Kapelle**, Munich, 1905; POGATSCHER. **Dokumente und Forschungen zu Michelangelo**, Munich, 1906. Steinmann reafirma o descrédito no testemunho de Holanda em Michelangelo im Spiegel seiner zeit, 1930. Também compartilha desta opinião ARU, Carlo. **I Dialoghi romani di Francisco da Hollanda**, in L'Arte, 1928; TOLNAY, Charles de. **Zu den späten architektonischen Projekten Michelangelo's**, 1932; REDIG DE CAMPOS, Deoclesio. **Dialogi di Donato Giannottis**, Roma, 1939. Mais recentemente, BAROCCHI, Paola. **Scritti d'Arte del Cinquecento**, Milano, Riccardo Ricciardi, 1971; CREIGHTON, Gilbert E. **Michelangelo**, New York, McGraw-Hill, 1967; CLEMENTS, Robert J. **Michelangelo's theory of Art**, 1962.

Michelangelo razão para que se atribuisse menos importância ao **Diálogos**. Ao contrário, para Klein, a sua relevância estaria na precocidade com que Holanda teria efetuado a substituição do gênero do tratado de arte, tal como elaborado por Leon Battista Alberti, pelo gênero do diálogo,<sup>9</sup> doravante mais prestigioso tendo em vista os modelos antigos adotados pelos autores do século XVI. Num quadro histórico mais amplo, o tratado de Holanda é, para Klein, testemunho-chave do encaminhamento histórico dos tratados de arte para uma direção cada vez mais especulativa, que culminaria na epistemologia metafísica de Federico Zuccaro. A tendência de Holanda à especulação se evidencia, para ele, na identidade que teria promovido entre desenho e conceito, bem antes de seus contemporâneos ou mesmo independente deles.<sup>10</sup>

A valorização do tratado de Francisco de Holanda, proposta nos termos de uma tendência precoce à especulação, também deu margem a que se encontrassem nele elementos de uma filosofia da arte. O exemplo mais significativo disto é o de Sylvie Deswarte, a historiadora que ultimamente mais se dedicou a estudar os escritos de Francisco de Holanda, cuja opinião é a de que ele seria o primeiro tratadista da pintura a incorporar uma teoria metafísico-platônica das Idéias. Mais do que isso, considera-o um precursor de Baumgarten, Hegel, dos românticos e, enfim, do conceito moderno de *inspiração* artística.<sup>11</sup> Contudo, dado que o tratado de Holanda é uma prescrição da pintura, que ele toma manifestamente como análoga à da retórica e da poética, é justo, historicamente, afirmar outra coisa, isto é, que as matérias metafísicas, ontológicas ou as eventuais referências herméticas, neoplatônicas e aristotélicas ocupam nele o lugar retórico de *auctoritates* para os seus preceitos. Assim sendo, elas são empregadas de modo a compor a própria matéria de invenção da prescrição da pintura, e não um domínio especulativo autônomo, como pura teoria.

Neste ponto, antes de esmiuçar a argumentação esboçada até aqui, julgo importante comentar os critérios da edição do **Da Pintura Antiga** utilizada neste trabalho, que foi organizada por André González-García e publicada em 1982. O critério básico a nortear sua edição é o da defesa da unidade

<sup>9</sup> KLEIN, Robert. **Francisco de Holanda et les secrets de l'art**, in Colóquio-Artes, 1960, p. 6: “Mais à la fin du siècle, une philosophie d'essence esthétique, le neoplatonisme florentin, venait de changer la sensibilité des milieux cultivés. Désormais, l'érudit ne prétendait plus enseigner leur métier aux artistes, mais tâchait d'apprendre d'eux les secrets de leur pouvoir. Les esprits plus positifs s'intéressaient à l'histoire de l'art ou faisaient l'inventaire des collections; les hommes du monde se prétendaient connaisseurs, et l'ont vit pour la première fois dans l'histoire moderne, apparaître le snobisme” [...] “Puis tout d'un coup surgissent, de Venise à Lisbonne, de nombreux écrits d'un type nouveau, codifiant les clichés de conversations; ce n'étaient d'ailleurs plus de traités, mais des dialogues. À l'opposé des manuels du XVe siècle, ils s'adressaient au public, non aux artistes, et se proposaient d'expliquer ce qu'est l'art, comment il veut être jugé, comment il faut comprendre ses paradoxes. À la même époque, l'archéologie quitta le service de l'humanisme philologique pour celui des artistes, et l'histoire de l'art produisit ses premières oeuvres d'envergure. Une nouvelle culture, la culture artistique, était née. – Cet état dura une trentaine d'années; puis, vers 1580, les traités repriront la place des dialogues”.

<sup>10</sup> Ibid., p. 7-9: “Les historiens qui s'occupent de Francisco de Holanda ont été hypnotisés par la question, capitale il est vrai, de la valeur de son témoignage sur Michel-Ange; mais on doit s'interroger aussi sur la valeur comme témoin de l'histoire des idées artistiques, car sa place est privilégiée” [...] “puisque seule importe ici la question de savoir ce que pensait Francisco de Hollanda, et dans quelle mesure il reflète l'état d'esprit des artistes italiens de 1540” [...] “Cette identité (conceito et dessin), que Francisco de Hollanda a formulé avant ses contemporains ou indépendamment d'eux, donnait lieu, dans les milieux maniéristes, à des spéculations toujours plus hardies, aboutissant, vers 1600, à l'étonnante épistémologie métaphysique de Zuccaro. Mais c'est l'oeuvre du Portugais qui, dans son isolement, nous prouve que ces idées répondaient, malgré leur évidente absurdité, à un état d'esprit diffus et à une phase nouvelle de la réflexion sur l'art” [...] “c'est donc lui qui a signé l'acte de naissance de l'académisme dans la théorie de l'art”.

<sup>11</sup> DESWARTÉ, Sylvie. **Idéias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos**, Lisboa, Difel, 1992, p. 235: “O pintor e teórico português Francisco de Holanda ocupa uma posição primordial na evolução da imagem alegórica do Templo da Pintura e, sobretudo, na integração da Ideia platônica na teoria da arte. Inspirado por Miguel Ângelo e inspirando, ao que é legítimo supor, Federico Zuccaro, Francisco de Holanda está na origem de uma corrente filosófica na teoria da arte ocidental que leva à Estética, expressão que emprega Alexander Baumgarten no primeiro tomo de *Aesthetica* em 1750, dando o nome à disciplina, e a Hegel, sem falar dos teóricos do Romantismo sobejamente devedores do neoplatonismo. Ao fim e ao cabo, é Francisco de Holanda que exprime pela primeira vez, de maneira completa e coerente, o que se tornará o conceito moderno da inspiração artística na pintura. Face à Inquisição que começava já a apoderar-se da vida intelectual e artística portuguesa com a censura asfixiante, Francisco de Holanda conseguiu, nas suas imagens e idéias mais audaciosas, lembrar-nos do dever de ir sempre o mais longe possível, “e assi o fará todo engenho que se não poder conter de não arrebentar em stouros e flamas, como uma rota bombardá!”

entre os livros I e II do **Da Pintura Antiga**.<sup>12</sup> O seu principal argumento nesse sentido é que o **Diálogos** seria ilustração retórica ou *exemplum* da doutrina artística específica exposta no livro I.<sup>13</sup> A sua edição, portanto, tem o mérito de afirmar a importância do livro I para o entendimento do **Diálogos**, até então ignorada. Isto estabelecido desde o princípio, todo o aparato crítico da edição, de grande erudição, é apresentado por González-Garcia como um levantamento exaustivo das fontes e argumentos de Holanda dentro da perspectiva filológica da *scienza delle fonti* de Schlosser. Isto equivale a dizer que González-Garcia está comprometido com os pressupostos de uma concepção progressista ou etapista da história na qual Holanda, embora considerado pouco erudito e provinciano face aos avanços da arte italiana, ocupa o lugar de promotor de uma renovação artística, em direção ao chamado maneirismo, no Portugal do período.

De seu levantamento exaustivos das fontes, González-Garcia conclui que há uma duplicidade conceitual no discurso de Holanda. De um lado, este empregaria o argumento central do **Da Pintura Antiga**, o da “antiga novidade”, como o princípio da imitação de um modelo insuperável da *Antigüidade*, e, de outro, seria permeável aos novos tópicos do chamado maneirismo. Holanda estaria, assim, atrelado a um “conceito hipostático de antigüidade” que admite a Michelangelo, no máximo, igualar-se a ela pela imitação, num momento em que Vasari já reconheceria nos artífices contemporâneos as licenças em relação ao modelo antigo e, conseqüentemente, a sua superação.<sup>14</sup> Para o Editor, a crença de Holanda em uma *Antigüidade* insuperável e a validade deste argumento em Portugal revelaria, ao mesmo tempo, a incapacidade da arte italiana em “expressar e justificar conceitualmente as novidades formais e as licenças do maneirismo incipiente”<sup>15</sup> e o descompasso dos avanços técnicos da arte portuguesa em relação àqueles já praticados pela italiana.

Contudo, a observar rigorosamente o caso, não parece razoável afirmar a existência de um descompasso entre Holanda e Vasari no que toca à imitação da *Antigüidade*, uma vez que o conceito de imitação que os tratados de pintura tomam da retórica e da poética supõem como fim a superação do modelo imitado. Tanto em Holanda como em Vasari, a imitação da *Antigüidade*, que é o modelo de excelência em todas as artes, é tópica central no louvor dos novos tempos e engenhos, na medida em que sua prescrição supõe a superação do modelo imitado. Quintiliano, por exemplo, afirma que,

<sup>12</sup> A escolha de González-Garcia pela publicação dos dois livros mencionados parece, entretanto, ser tão arbitrária quanto a publicação apenas do **Diálogos de Roma**, pela simples razão de o próprio Holanda não ter deixado qualquer instrução sobre o que ela deveria conter. Ajunta-se a estas duas evidências uma terceira: o único manuscrito que restou dos originais de Holanda, a partir do qual todas as edições foram estabelecidas, contém ainda um terceiro livro, igualmente em forma de diálogo, intitulado **Do tirar polo natural**, que foi deixado de fora do Tratado. Há, contudo, razões para que se pense que lhe caberia com justeza o lugar de um terceiro livro. A reunião dos três livros foi mantida no manuscrito, inédito até 1928, da única tradução coeva para o castelhano, realizada pelo pintor espanhol Manuel Denis, em 1567, composto dos três livros. Deve-se manter reserva sobre a suposta aprovação de Holanda, alardeada por Manuel Denis, por tratar-se de uma tópica exordial que o qualifica e autoriza na empresa da tradução. Da mesma forma é o próprio Holanda que produz, no fim do prólogo deste terceiro livro, o argumento mais forte no estabelecimento da continuidade entre os livros; Cf. ALVES (Ed.). **Do tirar polo natural**, Lisboa, Livros Horizonte, 1984, p. 13: “Mas achando-me com mais ócio na volta da romaria que na ida, tornamos a tratar algumas vezes dos primores da pintura e principalmente do tirar ao natural. E dizendo-lhe eu como tinha escrito novamente sobre a pintura um volume em dois livros, encomendou-me que ao fim dele não esquecesse de tratar o que nós ali tocávamos do tirar ao natural e eu prometi-lho [...]”.

<sup>13</sup> GONZÁLEZ-GARCIA, Angel (Ed.). **Da Pintura Antiga** (1549), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 18: “Pese a su disparidad genérica, **Da Pintura Antiga** es un tratado ideológicamente homogéneo; debe de serlo, desde el momento mismo en que los **Dialogos** se manifiestan como ilustración retórica, como exemplum de una específica teoría”.

<sup>14</sup> Id. Ibid., p. 17: “Por antigua novitas entiende Holanda algo tan elemental como la necesidad de volver a los antiguos; en definitiva, uno de los lugares comunes de la tradición humanista, tal y como aparece, por ejemplo, en la carta a Filippo di Ser Brunellesco que da comienzo al tratado Della Pittura de Alberti”.

<sup>15</sup> Id. Ibid., p. 18: “El conservadurismo del tratado de Holanda, parece, per el contrario, el indicio más seguro de que el arte italiano de la primera mitad del siglo XVI no había sabido todavía expresar y justificar conceptualmente las novedades formales, las licenze, del manierismo incipiente”; Ibid., p. 19: “En cualquier caso, esta permeabilidad de Holanda hacia los nuevos tópicos manieristas no es el rasgo más característico de *Da Pintura Antiga*. Y no podría serlo, porque las circunstancias en que se escribe exigían un planteamiento más dogmático y unos argumentos que si bien en Italia parecían plenamente aceptados, no lo eran en Portugal, donde la pintura todavía se consideraba un arte mecánica”.

embora o propósito dos estudos iniciais em todas as disciplinas, que consiste na imitação de modelos, seja assemelhar-se ao que é excelente, a imitação em si mesma não é suficiente para isso, uma vez que o engenho preguiçoso contenta-se com as invenções alheias.<sup>16</sup> Ater-se apenas ao exercício da imitação condenaria as artes a permanecerem tais como inventadas, pois aquilo que é semelhante ao modelo imitado é, necessariamente, inferior a ele.

Enquanto seu fim é o pleno domínio da invenção, a imitação do antigo é o fio condutor da história do ressurgimento, aprimoramento e perfeição das artes nos tempos modernos narrada por Holanda e por Vasari. O antigo a que se referem não é uma realidade arqueológica, trata-se, ao contrário, de um antigo novo, ressuscitado pelos esforços imitativos dos engenhos modernos a partir de Giotto. Mais especificamente, esta “nova antigüidade”, que supera a antiga em excelência, apresenta-se como uma doutrina, uma preceptiva, que o pintor põe em prática ao imitar um repertório de modelos antigos e modernos. Quanto a Holanda, louva a “nova antigüidade” da pintura, articulando a tópica pliniana da condição de arte liberal desta arte com a da qualidade dos tempos e engenhos modernos, na medida em que imitam os costumes dos antigos na estima,<sup>17</sup> nas altas pagas<sup>18</sup> e na prática da pintura,<sup>19</sup> assim como na fama e glória alcançada pelos artífices. Fama e ganho, aliás, é o

<sup>16</sup> QUINTILIANO. Loeb, X, II, 4: “Ante omnia igitur imitatio per se ipsa non sufficit, vel quia pigri est ingenii contentum esse iis, quae sint ab aliis inventa”.

<sup>17</sup> HOLANDA. Da Pintura Antiga, II, Quarto Dialogo, p. 335: “Pamfilo, pintor de Macedonia, foi o primeiro pintor que foi erudito em toda a doutrina, principalmente na arismetica e geometria, sem a qual dezia que nenhum podia ser mestre. Não ensinou a nenhum por menos de um talento, que são seiscentos cruzados, isto em tempos de dez annos. E por autoridade d’este pintor se fez constituição primeiro em Sicione, cidade, e depois por toda a Grecia, que os moços fidalgos aprendessem a debuxar; e que a arte da pintura fosse recebida no primeiro grao das liberaes. E sempre foi honrada de maneira que todos os fidalgos a exercitavam, depois sómente os honrados, com perpetuo edito que não se ensinasse aos servos”. Cf. PLINIO, O Velho. Loeb, XXXV, 76-77: “Pamphili cognatio et proelium ad Phliuntem ac victoria Atheniensium, item Ulixes in rate. Ipse Macedo natione, sed..., primus in pictura omnibus litteris eruditus, praecipue arithmetica et geometria, sine quibus negabat artem perfici posse, docuit neminem talento minoris – annuis X D –, quam mercedem et Apelles et Melanthius dedere ei. Huius auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde in tota Graecia, ut pueri ingenui omnia ante graphicem, hoc est picturam in buxo, docerentur recipere ars ea in primum gradum liberalium. Semper quidem honos ei fuit, ut ingenui eam exercerent, mox ut honesti, perpetuo interdicto ne servitia docerentur. Ideo neque in hac neque in toreutice ullius, qui servierit, opera celebrantur”.

<sup>18</sup> Id. Ibid., p. 334-335: “Screve elle [Plínio, o Velho]: que Candaule rey de Lydia e o ultimo dos Heraclios, o qual foi chamado Mersilio, comprou uma tavao em que stava pintada a batalha dos magnates por outro tanto ouro, quanto pesava o retavollo; e isto era perto da idade de Romulo e Remo. Zeusi Eracloteo, pintor egregio, ajuntou muita riqueza pola pintura, e por pompa d’aquella em Olimpia com letras d’ouro pôs o seu nome; e depois começou a das de graça as suas obras, porque julgava que eram de tanta valia que se não podessem comprar com conveniente preço. Assi que deu Alcmena, pintada, aos Agrigentinos e a fegura d’um satyro, chamado Pan entre os de Arcadia. Fez também a el rey Archelao Penelope, na qual parecia que pintasse os costumes e condição. E pintou um lutador, de que ficou tão satisfeito, que lhe screveu um verso famoso que dizia: “que mais asinha lhe podia algem haver alguma enveja, que imital-o. E querendo pintar ao povo agrigentino uma tavao de Venus, pedio que lhe mostrassem as moças d’aquella terra todas nuas, para fazer aquella obra; e assi lhe foram mostradas; de todas as quaes, cinco escolheu para poder na pintura exprimir aquellas partes em que cada uma fossem mais excellentes e proporcionadas. E este foi o que pintou um minino memorado, que levava um cesto d’uvas na cabeça, tão naturaes, que as aves desciam a ellas; mas elle desdenhoso o sofria mal, dizendo que se o minino fora melhor pintado que as uvas, que os passaros houveram medo de lhe não picar nas uvas. Parrasio Efesio foi o que primeiro achou a symetria e proporção na pintura. Este pintou uma só fegura, a qual contentou a Tyberio Cesar; e como screve Decio Epulo, comprou-a por sessenta seistercios, para ter na sua camara”.

<sup>19</sup> HOLANDA. Da Pintura Antiga, I, prólogo, p. 5-11, passim: “A muitas cousas dinas de grande louvor costumamos ás vezes, Muito alto e Augusto Rei e Senhor, a não dar o seu inteiro merecimento e lugar, por não serem conhecidas perfeitamente, isto ou por culpa nossa propria, ou dos mestres dellas, os quaes por se não contentarem com o que lhes basta dellas para se manterem, ou por mais não poderem alcançar de seu primor, não se matão grandemente por serem exalçadores dellas. Assi que a muitas cousas, dinas de grande louvor e honra costumamos não dar seu inteiro merecimento e lugar, por não serem conhecidas. A muitas digo, Senhor, como acontece á pintura, arte polo passado stimada de grandes Reyes e muito magnanimos homens, tanto que nenhuma outra cousa tñhão por maior admiração, nem milagre, e recebida dos Gregos no primeiro lugar das artes liberaes. A qual, ainda que da luz de Vossa Alteza e da clemencia e favor de seus gloriosos irmãos e dos passados Reis de Portugal, é inda n’estes reinos desejada; todavia não está em seu perfeito valor e credito, por culpa de quem o melhor não entende”[...] “E finalmente se conhece como agora em seu bemaaventurado reynado começo a se descobrir os engenhos e alumiar todas as artes e ciencias mais inteiramente que em nenhuma das passadas idades, e bem creio eu que mores mostras e empresas nas obras da pintura darião d’isto mais evidente prova sem as muitas oppressões do tempo. Asi pola morte de seus Gloriosos Filhos e Irmãos, como polas inquietações da guerra o não desviassem. Ora do muito valeroso Infante Dom Luis, seu Clementissimo Irmão, que poderei n’este lugar screver, que pouco não seja, o qual não cuidou que em menos stima esta ciencia peras as cousas da guerra, que pera deleitação e ornamento da paz, na intelligencia da qual elle lança linhas e traços com tão boa arte que não sei se dê Vossa Alteza vantagem. Mas porque saiba Vossa Alteza quão bem empregado todo este favor é nesta Arte, e quanto mais lhe merece o preço e louvor em que os emperadores e grandes reyes dos antigos a teverão, desejo de lhe mostrar pera que senão desdenhe de emital os: pois que elles não sómente honrarão muito esta arte, mas ainda por suas mãos a exercitarão, e forão mestres della. E fallando dos senhores Romãos poderei dizer que os Fabios de nobelissima genologia por amor da Pintura teverão sobrenome de Pintores, e o Principe de tal sobrenome que foi Fabio Pintor pintou o Templo da Saude no anno quadragentesimo, quinquagesimo depois de Roma fundada”.

que convém desejar e buscar o homem prudente; nisto foi elogiado Giotto por Filippo Villani<sup>20</sup> e nisto Alberti recomenda que se empenhe o excelente pintor.<sup>21</sup> Este é o argumento que Alberti emprega no prólogo do **Da Pintura**, quando louva a nova excelência das artes alcançada por Brunelleschi, Donatello e Masaccio.<sup>22</sup> Mas se Alberti louva a nova excelência dos tempos e dos engenhos na tópica da falta de novos exemplos a serem imitados,<sup>23</sup> Holanda e Vasari louvam a superação da excelência dos antigos por Michelangelo como resultado do sucessivo aprimoramento das artes a partir de Giotto. O avanço da história, entendida como história das invenções pictóricas, portanto, já está inscrito na prescrição da imitação e esta, por sua vez, deve ser entendida como sendo o principal argumento da tópica moderna da superação da Antigüidade.

Mas ao lado do “conceito hipostático de antigüidade”, González-Garcia levanta outra prova filológica da duplicidade conceitual do Tratado de Holanda. Por conta do lado do provincianismo português estaria a sua pouca erudição e as relações incongruentes postuladas entre pintura e retórica; já relativamente às inovações maneiristas italianas, haveria a adoção de um novo critério de organização do Tratado. A pouca erudição apresentada pelo texto do Tratado estaria manifesta na utilização, por parte de Holanda, de autores contemporâneos para fazer a citação dos textos antigos, como no caso da referência a **Imagines** de Filóstratos via Castiglione, ou à obra de Hermes Trismegisto com base em S. Tomás.<sup>24</sup> O mesmo aspecto se deixaria surpreender nas relações incongruentes estabelecidas por Holanda entre os preceitos da imitação na pintura (invenção e *idea*, proporção e simetria, decoro ou decência), e as partes tradicionais da retórica (invenção, disposição e elocução). Para González-Garcia, tal incongruência, além de índice de conhecimento rudimentar de retórica greco-latina e de filosofia escolástica,<sup>25</sup> estaria de acordo com o descompasso que observa no Tratado em relação à arte italiana.<sup>26</sup>

<sup>20</sup> VILLANI. De origine civitatis Florentie, et de eiusdem famosissimis civibus. In: BAXANDALL, Michael. **Giotto and the Orators**. Humanist observes of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450. Oxford: Clarendon Press, 1971, p. 147: “Fuit etiam, ut virum decuit prudentissimum, fame potius quam lucris cupidus”.

<sup>21</sup> ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Campinas: Ed. Unicamp, 1992, II, 29, p. 100-101: “Assim, esta arte proporciona prazer aos que a praticam, e glória, riquezas e fama eternas aos que nela são mestres. Assim sendo, se a pintura é o melhor e o mais antigo ornamento das coisas, digna dos homens livres, grata a entendidos e não entendidos, exorto os jovens estudiosos a que se dediquem, o mais que possam, à pintura. Recomendo, pois, aos que se entregam à pintura que aprendam esta arte. O primeiro grande empenho de quem procura destacar-se na pintura é conquistar o nome e a fama que os antigos alcançaram”.

<sup>22</sup> HOLANDA. **Da Pintura Antiga**, I, prólogo, p. 67-68: “Mas, depois de um longo exílio em que os Alberti envelheceram voltei a esta minha pátria, a mais bela entre as demais, compreendi que em muitos homens, mas principalmente em ti, Filippo, no nosso queridíssimo escultor Donato e em outros como Nencio, Luca e Masaccio, existe engenho capaz de realizar qualquer obra de valor e de rivalizar com qualquer artista antigo e famoso. Por isso convenci-me de que a possibilidade de obter grande fama em qualquer tipo de atividade não depende menos da nossa dedicação e empenho do que dos dons da natureza e dos tempos. Confesso-te que os antigos, tendo muita gente de quem aprender e a quem imitar, tinham menos dificuldades para chegar ao conhecimento daquelas supremas artes que para nós hoje são extremamente penosas. Mas por isso mesmo nosso prestígio será maior se sem preceptores, sem modelo algum, descobrirmos artes e ciências jamais ouvidas e vistas”.

<sup>23</sup> QUINTILIANO. Loeb, X, II, 3: “Sed hoc ipsum, quod tanto faciliorem nobis rationem rerum omnium facit quam fuit iis, qui nihil quod sequerentur habuerunt, nisi caute et cum iudicio apprehenditur, nocet”.

<sup>24</sup> GONZALEZ-GARCIA. **Da Pintura Antiga**, 1982, p. 23: “Da Pintura Antigua no es, de modo alguno, un tratado erudito. Si exceptuamos los largos párrafos de Plínio y Vitruvio, que aparecen en ambos libros, las restantes referencias son pobres y an sido quizás tomadas de otros autores o encajadas violentamente”.

<sup>25</sup> GONZALEZ-GARCIA. **Da Pintura Antiga**, 1982, p. 37: “En general las fontes de estos capítulos [correspondentes à terceira parte retórica, opus] son dudosas y nos inclinamos a pensar que Holanda ha intentado una solución original, en la que se combinan ciertos rudimentarios conocimientos de filosofía escolástica, los principios de la retórica clásica y lo que pueda haber oído en el círculo de Miguel Angel sobre el disegno y concetto”.

<sup>26</sup> González-Garcia vê, na tripartição do livro I, uma decisiva substituição da seqüência das partes previstas no tratado de Alberti, segundo ele antiquada, pela posição mais inovadora de Pomponio Gaurico que inverte os dois últimos termos da tríade. Quer dizer, ao invés da seqüência horaciana ars, opus, artifex, Holanda teria seguido a ordem de Gauricus, ars, artifex, opus. Tais provas, contudo, precisam ser melhor examinadas. De início, convém observar que a seqüência de Gaurico, que repete a do **Da Pintura**, de Leon Battista Alberti, está longe de ser uma inovação moderna, dado que já Quintiliano a emprega em seu *Institutio Oratoria* 3. Entretanto, o mais relevante a considerar é que, a tomar o **Da Pintura Antiga** na íntegra, a seqüência horaciana se mantém perfeitamente. Especificamente, tem-se, no **Da Pintura Antiga**, a seguinte disposição retórica: ars e opus no Livro Primeiro, e artifex no **Diálogos**. Holanda, de resto, deixa isso claro no prólogo do **Diálogos**: “Porém porque cuidam alguns que eu me desprezo de ser pintor, não tendo eu outra môr presunção nem honra [depois de ser cristão] que os desejos de o ser, eu entendendo de mostrar neste segundo livro, quão honrada e nobre coisa é ser pintor e quão defícil”, in HOLANDA. **Da Pintura Antiga**, II, **Segundo Dialogo**, p. 219-220. No título da tradução castelhana do tratado, Manuel Denis anuncia a

É preciso, pois, examinar os argumentos de González-García com mais rigor: a primeira coisa a observar é que não há tal exclusividade de relação na correspondência entre os preceitos da pintura e as categorias retóricas, suposta pelo Editor espanhol. Uma vez que o tratado de pintura de Holanda não é uma tentativa de adaptação direta dos preceitos retóricos à pintura, uma série importante de mediações deve ser levada em conta na relação entre pintura e retórica tal como estabelecida no gênero particular da prescrição das artes do desenho.

Michael Baxandall, num artigo importante a propósito do assunto, **Giotto and the Orators**, distingue o conceito de emulação do período latino ciceroniano como sendo a principal articulação dessas mediações entre pintura e retórica. Em termos mais específicos, Baxandall pensa no tipo de emulação ciceroniana praticada por Petrarca, a qual se organiza de acordo com a estrutura antitética do encômio-vitupério do gênero epidítico. Resultou desta emulação petrarquista do epidítico ciceroniano a introdução do emprego de um léxico valorativo da pintura, até então inexistente na língua vernacular. Isto se fez, basicamente, por meio do emprego de um repertório de lugares-comuns ou tópicos epidíticos, de natureza histórica, *res gestae*,<sup>27</sup> entre os quais destacam-se as analogias entre pintura e discurso; os *chria* ou anedotas de artífices tomadas da **História Natural**, de Plínio, o Velho e, ainda, as ecfases que prescrevem a imitação da pintura como similitude, vivacidade, variedade e decoro. Tais tópicos, em seu conjunto, elogiam o pintor dotado das virtudes necessárias à prática de sua arte: engenho, juízo ou prudência e habilidade de mão ou destreza.

Em relação à tópica da analogia entre pintura e discurso, Quintiliano, por exemplo, recomenda ao orador o ajuste decoroso na aplicação das regras, comparando as qualidades prescritas na oratória, vale dizer, a novidade e dificuldade, com a pintura que imita com graça e vivacidade as suas figuras por meio da variedade nas vestes, nas poses e na expressão dos rostos.<sup>28</sup> Quanto à segunda das tópicos retóricas elencadas por Baxandall, os *chria* ou anedotas de artífices recolhidas na **História Natural**, de Plínio, o Velho,<sup>29</sup> trata-se de uma caracterização do ethos.<sup>30</sup> Tais anedotas compõem a

mesma disposição tradicional, cf. DENIS (Trad.). **De la Pintura Antiga** (1563), in: TORMO, 1921, p. 3: “Libro de la Pintura Antigua compuesto por un famoso varon portugues grande y excelente pintor llamado Francisco de Holanda. El cual es partido en dos partes. En la primera contiene: lo uno, qual haya sido el origen de la Pintura, y donde nació, y qué cosa sea: lo segundo, reglas y documentos para el pintor que perfectamente la quisiere usar. En la segunda, contiene un diálogo hecho en la ciudad de Roma entre ciertas personas ilustres; dividido en quatro partes, sobre las excellencias y grandezas de esta arte, y cuán estimada y tenida haya sido de los antiguos Emperadores, Reyes y grandes señores; con un breve epílogo de los famosos pintores de toda la Europa”.

<sup>27</sup> QUINTILIANO. Loeb, V, XI, p. 6: “Potentissimum autem est inter ea quae sunt huius generis, quod proprie vocamus exemplum, id est rei gestae ut gestae utilis ad persuadendum id quod intenderis commemoratio”; Ibid., XI, p. 17: “quae ex poeticis fabulis ducuntur, nisi quod iis minus adfirmationis adhibetur”.

<sup>28</sup> QUINTILIANO. Loeb, II, XIII, p. 8-10: “Equidem id maxime praecipiam ac repetens iterumque iterumque monebo: res duas in omni actu spectet orator, quid deceat et quid expediat. Expediit autem saepe mutare ex illo constituto traditoque ordine aliqua et iterum decet, ut in statu is atque picturis videmus variari habitus, vultus, status. Nam recti quidem corporis vel minima gratia est; nempe enim adversa sit facies et admissa brachia et iuncti pedes et a summis ad ima rigens opus. Flexus ille et, sic dixerim, motus dat actum quandam et adfectum. Ideo nec ad unum modum formatae manus et in vultu mille species. Cursum habent quaedam et impetum, sedent alia vel incumbunt; nuda haec, illa velata sunt, quaedam mixta ex utroque. Quid tam distortum et elaboratum quam est ille discobolus Myronis? Si quis tamen, ut parum rectum, improbet opus, nonne ab intellectu artis abfuerit, in qua vel praecipue laudabilis est ipsa illa novitas ac difficultas?”

<sup>29</sup> BAXANDALL, Michael. **Giotto and the Orators. Humanist observes of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450**, Oxford, Clarendon Press, 1971, p. 63-64: “On the other hand, the axiomatic and preceptive value of Pliny’s history is very immediate. ‘Attende, Francisce, dum scribis’ – the phrase sums up most of Petrarch’s approach to Pliny and his account of the ancient painters and sculptors. From critical axioms like Apelle’s criticism of Protogenes the humanist could draw lessons for his own verbal art. Thus again, when Pliny tells of the sculptor Pasiteles, who always made sketches before he started on a finished work – ‘nihil unquam fecit antequam finxit – Petrarch addresses himself in the margin: ‘N[o]ta, tu’. There were advantages even beyond being Ciceronian in using the standard accounts of ancient art as a reservoir of analogies. Paintings and sculptures were concrete and visualizable things, and their virtues of comparison recommended by every handbook on rhetoric. When Petrarch claimed that faults were as visible in writing as in painting even – ‘non minus enim rhetorica quam pictura vitia in aperto habet’ – he was implicitly admitting this. Besides, the history of ancient art is a personalized and gossipy affair, with many more edged anecdotes than the history of literary rhetoric. Pliny in particular offered a sort of a mythology of skill, a guide to the difficulties of being an artist of any kind, that Petrarch and the humanist could always draw on, vividly but sometimes with a distortion”.

<sup>30</sup> *Chria* ou *chreia* é mais um dos *progymnasmata* prescritos por Hermógenes; suas principais características são a brevidade e a caracterização do ethos. Cf. HERMOGENES. *Progymnasmata*, 3, in PATILLON (Ed.). **L’Art Rhétorique**, Paris, Belles Lettres, 1997, p. 133-135. Cf. também *Ad Herennium*, Loeb, IV, XLII, 54-XLIII, 56; QUINTILIANO. Loeb, I, IX, 3 et seq.; II, IV, 26.

história do ressurgimento da pintura, na chave do elogio dos novos engenhos e tempos, como uma seqüência de artífices dotados de habilidades diversas. Algumas dessas anedotas de Plínio elogiam como melhor imitação pictórica aquela que guarda similitude com o natural, como, por exemplo, a da competição entre Zêuxis e Parrásio, ou a dos retratos de Alexandre, o Grande, pintados por Apeles. Prescrevem igualmente a diligência sem excesso e o decoro, como é também o caso da anedota da competição entre Apeles e Protógenes. A terceira tópica relevante aqui é a da *ekfrase*, elaborada na forma de exercícios retóricos pelos autores do século XV. Ela prescreve como sendo a maior qualidade da escrita a *enargeia*, que consiste em demonstrar ou tornar evidente aquilo que se diz, dotando-o também de variedade.<sup>31</sup> Para ilustrar a questão, convém retomar um dos exemplos dados por Baxandall: trata-se da passagem final do livro II Da Pintura, em que Leon Battista Alberti adverte sobre o uso imoderado das cores branca e preta. Na versão italiana do mesmo livro, posterior ao escrito latino em um ano, o advérbio que recrimina o excesso dessas cores é um único, enquanto na versão latina, há advérbios distintos e específicos para cada excesso: *intemperanter* ou intemperante, para o excesso de branco, e *indiligenter* ou negligente, para o de preto. Alberti exemplifica o caso pela anedota de Zêuxis, que prescreve o *decorum* e moderação, a exemplo do emprego que faz Cícero, no **Orator**, com a anedota de Apeles. A comparação ganha, então, mais uma nuance: a profusão de preto é melhor do que a de branco. Tais observações levam Baxandall a concluir que a definição da *compositio* (pintura, corpo, membro, superfície), em Alberti, faz-se segundo a *dispositio* das partes do período latino ciceroniano (período, oração, frase, palavra), articulada ao critério fundamental da variedade nos ornatos em oposição a seu acúmulo ou repetição.<sup>32</sup> O Tratado de Alberti, aliás, fornece a articulação mais importante da pintura com a retórica, uma vez que ele é a primeira sistematização de conceitos retóricos e tópicos epidícticos numa preceptiva dirigida exclusivamente à pintura, que é o modelo para Holanda e demais preceptistas de meados do XVI.

É imprescindível, contudo, ir um pouco adiante das considerações de Baxandall a propósito do emprego das tópicas epidícticas na composição do gênero da prescrição da pintura. Segundo Cícero, o termo epidíctico – que compreende elogios, descrições, história e exortações –, refere a função encomiástica e deleitável do gênero que, na retórica grega, caracteriza-se pela copiosidade nas palavras; pela maior liberdade no ritmo; por possuir agudeza e simetria na estrutura das sentenças, além de sonoridade nos períodos.<sup>33</sup> Para ele, o epidíctico é o gênero que melhor presta serviço ao Estado, pois

<sup>31</sup> BAXANDALL. *Giotto and Orators*, 1971, p. 87: “The ekphrasis describe qualities of detailed lifelikeness, of physiognomic expressiveness, of variety, and they describe these in a affirmative form, for ekphrasis is a device of epideitic, the rhetoric of praise and blame: there were no neutral ekphrases”. Quanto às virtudes da *ekfrase*, clareza e evidência, cf. também HERMOGENES. *Progymnasmata*, 10, p. 147-149: “La description est un énoncé qui présente en détail, comme disent les théoriciens, qui a de l’évidence et qui met sous les yeux ce qu’il montre”[...] “Les vertus de la description sont principalement la clarté et l’évidence: l’expression doit presque produire la vision au moyen de l’ouïe. Il emporte en outre que les éléments de l’expression se modèlent sur les objets: si l’objet est fleuri, l’expression le sera aussi, si l’objet est sec, l’expression sera de même sorte”.

<sup>32</sup> BAXANDALL. *Giotto and Orators*, 1971, p. 29-30.

<sup>33</sup> CICERO. *Orator*, Loeb, XI, 37-XII, 38: “Sed quoniam plura sunt orationum genera eaque diversa neque in unam formam cadunt omnia, laudationem et descriptionum et historiarum et talium suasionum, qualem Isocrates fecit Panegyricum multique alii qui sunt nominati sophistae, reliquarumque rerum formam quae absunt a forensi contentione, eiusque totius generis quod Graece epideiktikos nominatur, quia quasi ad inspiciendum delectationis causa comparatum est, non complectar hoc tempore; non quo negligenda sit; est enim illa quasi nutrix eius oratoris quem informare volumus et de quo molimur aliquid exquisitius dicere. Ab hac et verborum copia aliter et eorum constructio et numerus liberiore quadam frui licentia. Datur etiam venia concinnitati sententiarum et argutii, certique et circumscripti verborum ambitus conceduntur, de industriaque non ex insidiis sed aperte ac palam elaboratur, ut verba verbis quasi demensa et paria respondeant, ut crebro conferantur pugnancia comparanturque contraria et ut pariter extrema terminatur eundemque referant in cadendo sonum; quae in veritate causarum et rarius multo facimus et certe occultis. In Panathenaico autem Isocrates ea studiose consecratum fatetur; non enim ad iudiciorum certamen sed ad voluptatem auricum scripserat”.

é o que mais se ocupa das virtudes e dos vícios.<sup>34</sup> Igualmente, Quintiliano atribui ao gênero participação nas tarefas práticas da vida,<sup>35</sup> contrapondo-se às opiniões de Aristóteles<sup>36</sup> e de Teofrasto, para os quais o ofício do epidítico é apenas o de deleitar a audiência. É significativa a breve discussão que Quintiliano trava em torno dos nomes grego e latino do gênero. Para ele o nome grego, epidítico, refere apenas a ostentação elocutiva, enquanto o nome latino, demonstrativo, refere a evidenciação daquilo que se louva, acentuando a compreensão prescritiva do louvor.<sup>37</sup> As tópicas epidíticas, portanto, definem a prescrição como um gênero ético na medida em que, ao fazer o encômio daquilo que é honesto, prescreve tendo em vista a máxima qualidade.<sup>38</sup>

O emprego das tópicas epidíticas que mais interessa ressaltar aqui é o do encômio ou louvor da arte e das virtudes dos artífices.<sup>39</sup> De acordo com isto, entende-se prescrição, ciceronianamente, como retrato da perfeita arte<sup>40</sup> e, conseqüentemente, como um conjunto de tópicas referentes a um tipo particular de encômio, o da arte (as quais serão posteriormente estabelecidas nos exercícios preliminares ou *progymnasmata* da chamada Segunda Sofística)<sup>41</sup> Entende-se igualmente tópica, ciceronianamente, como *lugar* dos diversos argumentos recorrentes no gênero: “Eos in quibus latent argumenta”.<sup>42</sup> Tais tópicas encomiásticas empregadas já na *declamatio* da oratória latina<sup>43</sup> encontram-se disseminadas nos principais modelos antigos de prescrição emulados pelos tratados de pintura dos séculos XV e XVI, a saber, nos tratados retóricos de Cícero e Quintiliano; na **História Natural** de Plínio, o Velho; no **Da Arquitetura** de Vitruvius, e, também, em alguns textos da chamada Segunda Sofística, como, por exemplo, os **Imagines**, dos Filóstratos e de Calístrato e o **Caracteres**, de Teofrasto. Deste modo, procede aqui dizer que, sendo a finalidade da prescrição da arte também o seu louvor, ela se elabora pelas tópicas estabelecidas no exercício preliminar denominado encômio

<sup>34</sup> QUINTILIANO. III, VII, 1: “Ac potissimum incipiam ab ea, quae constat laude ac vituperatione. Quod genus videtur Aristoteles atque eum secutus Theophrastus a parte negotiali, hoc est pragmatiké, removisse totaque ad solos auditores relegasse, et eius nominis, quod ab ostentatione ducitur, proprium est”; Ibidem. III, IV, 3: “Nam si laudandi ac vituperandi officium in parte tertia ponimus, in quo genere versari videbimur, cum querimur, consolamur, mitigamus, concitamus, terremus, confirmamus, praecipimus, obscure dicta interpretamur, narramus, deprecamur, gratias agimus, gratulamur, obiurgamus, maledicimus, describimus, mandamus, renuntiamus, optamus, opinamur, plurima alia?”

<sup>35</sup> CICERO. De Partitione Oratoria, Loeb, XX, 69: “Genus enim nullum est orationis quod aut uberius ad dicendum aut utilius civitatibus esse possit aut in quo magis orator in cogitatione virtutum vitiorumque versetur”.

<sup>36</sup> Sobre a relação estabelecida por Aristóteles entre o gênero epidítico e a ética e sua larga fortuna nas poéticas do XVI, cf. VICKERS. **Epidictic and Epic in the Renaissance**, in MURPHY, James, J. **Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric**, University of California Press, 1983.

<sup>37</sup> QUINTILIANO. III, IV, 12-14: “Est igitur, ut dixi, unum genus, quo laus ac vituperatio continetur, sed est appellatum a parte meliore laudativum; idem alii demonstrativum vocant. Utrumque nomen ex Graeco ereditur fluxisse, nam enkomiastikos aut epideiktikos dicunt. Sed mihi epideiktikos non tam demonstrationis vim habere quam ostentationis videtur et multum ab illo enkomiastikos differre; nam ut continet laudativum in se genus, ita non intra hoc solum consistit. An quisquam negaverit Panegyricos epideiktikos esse? Atqui formam suadendi habent et plerumque de utilitatibus Graeciae loquuntur; ut causarum quidem genera tria sint, sed ea tum in negotiis tum in ostentatione posita. Nisi forte non ex Graeco mutuantes demonstrativum vocant, verum id sequuntur, quod laus ac vituperatio quale sit quidque demonstrat”.

<sup>38</sup> Ibidem. III, VII, 28: “Itaque, ut non consensi hoc laudativum genus circa solam versari honesti quaestionem, sic qualitate maxime contineri puto; quanquam tres status omnes cadere in hoc opus possint, iisque usum C. Caesarem in vituperando Catone nataverit Cicero. Totum autem habet aliquid simile suasoriis, quia plerumque eadem illic suaderi, hic laudari solent”.

<sup>39</sup> CICERO. De Partitione Oratoria, XXI, 70-71: “Ac laudandi vituperandique rationes, quae non ad bene dicendum solum sed etiam ad honeste vivendum valent, exponem breviter, atque principiis exordiar laudandi et vituperandi. Omnia enim sunt profecto laudanda quae coniuncta cum virtute sunt, et quae cum vitis, vituperanda. Quam ob rem finis alterius est honestas, alterius turpitude. Conficitur autem genus hoc dictionis narrandis exponendisque factis sine ullis argumentationibus, ad animi motus leniter tractandos magis quam ad fidem faciendam aut confirmandam accomodate. Non enim dubia firmanur sed ea quae certa aut pro certis posita sunt augentur”.

<sup>40</sup> CICERO. Orator, XIII, 43: “Nulla praecepta ponemus – neque enim id suscepimus – sed excellentis eloquentiae speciem et forma adumbratimus; nec quibus rebus ea paretur exponemus, sed qualis nobis esse videatur”.

<sup>41</sup> ANDERSON, Graham. **The Second Sophistic. A cultural phenomenon in the Roman Empire**. London: Routledge, 1933, p. 47-68.

<sup>42</sup> CICERO. De Partitione Oratoria, II, 5.

<sup>43</sup> A propósito desta tópica encomiástica estabelecida pela tradição sofística e, particularmente, por Hermógenes, cf. BALDWIN, Charles. **Medieval Rhetoric and Poetic**, New York, The MacMillan Company, 1928, p. 32 e também MURPHY, James J. **La Retórica en la edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento**, 1986, p. 53. A respeito do lugar do gênero epidítico na oratória latina na educação do orador, cf. CICERO. Orator, XIII, 42: “Dulce igitur orationis genus et solutum et fluens, sententiis argutum, verbis sonans est in illo epidictico genere, quod diximus proprium sophistarum, pompae quam pugnae aptius, gymnasiis et palaestrae dicantur, spretum et pulsum fore. Sed quod educata huius nutrimentis eloquentia ipsa se postea colorat et roborat, non alienum fuit de oratoris quasi incunabulis dicere”.

ou elogio-vitupério, e, mais particularmente, pelas tópicas do encômio a uma arte. Neste tipo de encômio, o elogio à arte é feito de modo a referir as virtudes excepcionais daqueles que a inventaram e daqueles que a praticaram.<sup>44</sup>

Enquanto tópicas encomiásticas, as virtudes de discrição, engenho e saber, que Holanda diz ser necessárias ao entendimento do desenho, visam a ressaltar a condição nobre e os traços de excepcionalidade que devem estar presentes nos praticantes de uma arte, desde o nascimento até a sua morte, e mesmo após a sua morte. Na caracterização do pintor excelente e na personificação de Michelangelo, elaboradas por Holanda – mas também nas biografias de Vasari e Condivi, assim como na oração fúnebre a Michelangelo, de Benedetto Varchi, e em outros vários escritos –, é possível identificar os principais análogos às tópicas que Hermógenes prescreve para o encômio de uma pessoa.<sup>45</sup> Grosso modo, as tópicas do encômio prescritas por Hermógenes vão corresponder aos três gêneros de bens que Cícero atribui aos homens virtuosos, de que é exemplo e modelo o seu perfeito orador. De acordo com ele, todas as coisas boas ou más são de três gêneros: os bens externos, relativos à prosápia, à fortuna e à herança; os da aparência, relativos aos dotes físicos; e os do ânimo, que se dividem, respectivamente, em prudência – virtude relativa à *calliditas* ou habilidade, e ao saber –, e em temperança, relativa ao hábito e à ação.<sup>46</sup>

Com base nisso, as virtudes do artífice devem manifestar-se, sobretudo, em suas ações e estas pertencem sempre ao ofício que pratica. Enquanto tal, a prescrição que elabora Holanda visa à composição do retrato de um pintor exemplar ou modelar que reúne em si todas as virtudes que se quer no homem de qualidades (ser liberal e magnânimo, agraciado com engenho raro e excelente e douto nas várias ciências), e as qualidades que se quer no pintor (possuir diligência no estudo da natureza e dos antigos, ter destreza e despejo no desenhar). Quanto às suas obras, estas serão dignas de louvor se seguirem os três preceitos da pintura antiga – cópia e variedade na invenção ou *idea* das histórias; simetria ou proporção no desenho; decoro –, os quais garantem que a pintura retrate com similitude, vivacidade, graça e gravidade as obras da natureza, os homens dignos de louvor, as imagens invisíveis dos santos e da Divindade. Desse modo, atribui-se à pintura ofício análogo ao gênero epidítico: ela é memória e exemplo para a posteridade, assim como a história; instrui, deleita e move o espectador, assim como a poesia.

Não se quer sugerir aqui que Holanda e os demais preceptistas tenham lido Hermógenes ou que se preocupassem em seguir rigorosamente as partes dos *progymasmata*. Cabe ressaltar apenas que

<sup>44</sup> HERMOGENES. *Progymasmata*, 7, p. 143: “Tu feras l'éloge des activités d'après des activités d'après leurs inventeurs, par exemple: c'est Artémis et Apollon qui ont inventé l'art de la chasse; d'après ceux qui les ont pratiquées: les héros la pratiquaient. La meilleure méthode pour tous ces éloges qui portent sur des activités, c'est de considérer ceux qui s'y adonnent, leur qualité, celle de leur âme, de leur corps: les chasseurs, par exemple, ont l'esprit courageux, hardi et singulièrement aiguë, le corps robuste. A partir de là tu sauras comment il faut faire l'éloge des dieux. On saura qu'il faut appeler hymnes les éloges des dieux”.

<sup>45</sup> Id. *Ibid.*, p. 141-144: “Les lieux de l'éloge sont les peuples”[...] “La famille”[...] “certains prodiges qui ont accompagné la naissance, des songes”[...] “l'éducation”[...] “la formation, comment on fut formé et instruit. La nature de l'âme et celles du corps seront examinées aussi, chacune en plusieurs points: car tu diras à propos du corps qu'il était beau, grand, rapide et fort, et à propos de l'âme qu'elle était juste, modérées, sage et courageuse. En outre d'après la carrière, par exemple, quelle profession on a embrassée, celle du philosophe, de l'orateur ou du général. Et, ce qui est le plus important, les actions - les actions en effet appartiennent à la carrière, par exemple, si on a choisi la carrière des armes, ce qu'on a accompli. Puis les éléments externes, par exemple les parents, les amis, les richesses, les serviteurs, la condition et le reste. Et encore d'après la durée de la vie, longue au moyenne; chacune fournit la matière à des éloges”[...] “Et encore d'après le genre de la mort, comment on a mourut en combattant pour sa patrie; et si elle offre quelques circonstances singulières”[...] “Tu examinera aussi ce que suivit la mort: s'il fut donné de jeux à cette occasion”.

<sup>46</sup> CICERO. *De Partitione Oratoria*, XXII, 74: “Sed quoniam tribus in generibus bona malave versantur, externis, corporis, nimi, prima sunt externa, quae ducuntur a genere: quo breviter modiceque laudato aut si erit infame praetermissio, si humile, vel praeterito vel ad augendam eius quem laudes gloriam tracto; deinceps si res patietur de fortunis erit et facultatibus dicendum, postea de corporis bonis, in quibus quidem quae virtutem maxime significat facillime forma laudatur”; *Ibid.* XXII, 76: “Est igitur vis virtutis duplex; aut enim scientia cernitur virtus, aut actione. Nam quae prudentia, quae calliditas, quaeque gravissimo nomine sapientia appellatur, haec scientia pollet; quae vero moderandis cupiditibus regendisque animi motibus laudatur, eius est munus in agendo: cui temperatae nomen est”.

estes exercícios eram bem conhecidos no século XVI, por meio das traduções de Prisciano, no século I d.c, e as de Rudolphus Agrícola,<sup>47</sup> e que estas tópicas encomiásticas operavam como argumento ético na oratória latina, que é o modelo genérico para as preceptivas do século XVI. É exatamente este alcance genérico do encômio que, em Alberti, intercepta o discurso prescritivo da pintura,<sup>48</sup> que se supõe haver no Tratado de Francisco de Holanda.

O aspecto encomiástico da prescrição é relevante, sobretudo, para a compreensão do livro II do Tratado de Holanda, **Diálogo em Roma**. Isto porque a desautorização do **Diálogos** como documento fidedigno das opiniões artísticas de Michelangelo, com base no argumento correto de que se trata de retórica, demonstra, por outro lado, que o critério de seleção das fontes vigente aí é o da noção de *personalidade artística*, que este trabalho supõe inadequada na leitura do gênero prescritivo. Ora, aqui, não se quer negar a utilização legítima do **Diálogos de Holanda** e dos escritos de Michelangelo como fonte documental de estudo no âmbito da arte quinhentista. A questão relevante para este trabalho é totalmente outra: quer-se apenas ressaltar que sua utilização supõe a definição retórica prévia do gênero do documento a ser analisado, pois não podemos nos acerrar da mesma maneira de um poema, de um diálogo e de uma carta. Num ponto importante, contudo, o gênero do diálogo e o gênero epistolar se assemelham: ambos imitam o *discurso familiar*, ou *sermo*, que é efeito da aplicação de um conjunto mais ou menos previsível de *tópicos epidílicas*, como, por exemplo a da *amizade civil* e a da *descrição de caracteres*. Esta última, nomeada também como *ethopoeia*, é figura relacionada à descrição das virtudes, como na **Ética** e na **Retórica** de Aristóteles, e também à descrição dos vícios, como no **Caracteres** de Teofrasto.<sup>49</sup>

Ao imitar o discurso familiar, o efeito do diálogo é o da fala improvisada. É isto que justifica Demétrio de Falério situá-lo dentro do gênero humilde de discurso, junto com o gênero epistolar, pois nele estão reunidas as virtudes adequadas à persuasão, vale dizer, a *evidência* do que se diz e a *vivacidade* daquele que diz. Na oratória latina, o diálogo corresponde à figura do discurso denominada *sermocinatio*, e Quintiliano ressalta que a interlocução dialógica é análoga a duas outras figuras do discurso: a da personificação ou *prosopopoeia*, também chamada de *ethopoeia*, uma vez que toda personificação é imitação do *ethos* pela fala, e a da evidência, *hipotiposis* ou *enargeia*. O diálogo adverte e louva com *credibilidade*, pois nele falam personagens compostas de acordo com as circunstância e as qualidades morais que lhes são apropriadas. Portanto, enquanto personificação do *ethos*, o diálogo preceitua pela força da autoridade dos argumentos de homens judiciosos e dignos de louvor, de tal modo que tudo que é dito pareça advir da natureza dos fatos e dos personagens ali envolvidos. É o que escreve Baldesar Castiglione a propósito do diálogo do perfeito cortesão.<sup>50</sup> É relevante observar

<sup>47</sup> KENNEDY, George. *Classical Rhetoric & its christian and secular tradition from Ancient to Modern Times*. New York: Chapell Hill; University of North Caroline, 1999, p. 27 e 205.

<sup>48</sup> KOSSOVITCH, Leon. **Apresentação**. In: ALBERTI. *Da Pintura*, 1992, p. 17: “Não se desdenhe a parte encomiástica do **Da Pintura**: ela participa no movimento que expele as referências cristãs [centrais em Teófilo, Dionísio ou Cennini] em benefício das humanistas. Mas, sem o louvor, que até o século XVIII é cultivado como gênero, perde-se literalmente o texto e, assim, o dispositivo conceitual-preceitual que o sustém: pondo em circulação lugares, o gênero pouco conceitua ou positiva, mas muito valora e significa”.

<sup>49</sup> Cf. ARISTOTELES. *Nicomachean Ethics*, 1107a33-1108b7; 1120b38 et seq.; *Rhetorica*, II, 12-14. Para Aristóteles, a descrição de vícios é matéria da comédia, cf. *Poetics*, 1449a32; 1448a1-5. O **Caracteres** de Teofrasto é ora relacionado a seus demais escritos de ética, ora à comédia, pois não dá exemplos de caracteres virtuosos, cf. TEOFRASTO. *Characters*, Loeb, p. 21.

<sup>50</sup> CASTIGLIONE, Baldesar. *Il Libro del Cortegiano*, (1528). In: BARBERIS (Ed.). Torino: Einaudi, 1998, Livro I, I, p. 17: “Vegnamo adunque ormai a dar principio a quello che è nostro presuposto e, se possibil è, formiamo un cortegian tale, che quel principe che sarà degno d’esser da lui servito, ancor che poco stato avesse, si possa però chiamar grandissimo signore. Noi in questi libri, non seguiremo un certo ordine o regola di preceiti distinti, che ’l piú delle volte nell’insegnare qualsivoglia cosa si sòle; ma alla foggia di molti antichi, rinovando una grata memoria, reciteremo alcuni ragionamenti, i quali già passarono tra omini singularissimi a tale proposito; e benché io non v’intervenissi presenzialmente per ritrovarmi, allor che furono detti, in Inghilterra, avendogli poco appresso il mio ritorno intesi da persona che fidelmente me gli narrò, sforzerommi a punto, per quanto la memoria mi comporterà, ricordarli, acciò che noto vi sia quello che abbiano giudicato e creduto di questa materia omini degni di laude ed al cui giudizio in ogni cosa prestar si potea indubitata fede. Nè fia ancor fuor di proposito, per giungere ordinatamente al fine dove tende il parlar nostro, narrar la causa dei successivi ragionamenti”.

igualmente o estatuto das personagens que participam do **Diálogos** – Lattanzio Tolomei,<sup>51</sup> a Marquesa de Pescara, Vittoria Colonna<sup>52</sup> e Michelangelo.<sup>53</sup> Por serem todas ilustres, já trazem inscrita no próprio nome a *magnanimidade* dos homens de qualidade. Não são apenas pessoas particulares, mas personificações de virtudes dos discretos liberais, tais como *nobreza de ânimo e de sangue, aviso nas letras gregas e latinas, juízo e autoridade dos anos e dos costumes*.

A lembrança de toda esta tradição, atualizada no século XVI, deixa claro que a escolha de Michelangelo por Holanda como o principal interlocutor do **Diálogos em Roma** explica-se pelo lugar exemplar de artífice perfeíssimo nas artes da pintura, da escultura e da arquitetura,<sup>54</sup> que ele ocupa na tratadística de meados do século XVI. Tal lugar é análogo ao da primazia do desenho em relação às artes da pintura, escultura e arquitetura, dentro da discussão conhecida como o *paragone* das artes. Particularmente elucidativos desta relação são os proêmios do **Vite** de Vasari;<sup>55</sup> a oração **Qual sia più nobile, o la scultura o la pittura**, de Benedetto Varchi; e, por fim, o diálogo de Anton Francesco Doni, intitulado **Il Disegno**. Em todos os três casos, embora com tom mais irônico em Doni, dá-se uma avaliação das opiniões correntes dos artífices a propósito da maior nobreza da pintura ou da escultura, que se resolve em parte através do primado do desenho, pai das três artes irmãs,<sup>56</sup> cujo único artífice capaz de entendimento e mão é Michelangelo. Em relação a este ponto, Benedetto Varchi vai além, ao afirmar-se disposto a submeter sua opinião de filósofo ao juízo do perfeito artífice em ambas as artes, Michelangelo.<sup>57</sup>

<sup>51</sup> HOLANDA. **Da Pintura Antiga**, II, Primeiro Dialogo, p. 224: “e era este Messer Lattanzio pessoa mui grave assi por nobreza de animo como de sangue, [que sobrinho fôra do cardeal de Senna] como por sapiencia de letras latinas e gregas e hebraicas, como por sua autoridade de annos e de costumes”.

<sup>52</sup> Id. *Ibid.*, p. 225: “E polo consequente a senhora Vittoria Colonna, Marquesa de Pescar e irmã do senhor Ascanio Colonna, uma das illustres e famosas donnas que ha em Italia e em toda a Europa, que é o mundo; casta, e inda fremeosa, latina, e avisada, e com todas as partes de virtudes e clareza que se numa femea pode louvar”.

<sup>53</sup> Id. *Ibid.*, p. 229: “Não ousava eu a vos pedir tanto [dixit ella] [a marquesa] mas já sei que em tudo seguis a doutrina do Senhor: Deposuit potentes exaltavit humiles; e nisso sois eicelente, porque vós daes emfim como discreto liberal, e não como prodigo inorante”.

<sup>54</sup> CONDIVI, Ascanio. **Vita di Michelangelo** (1553). In: RECUPERO, Jacopo. **Michelangelo**. Roma: [s.n.], [19--], p. 147-148: “È stato Michelangelo, fin da fanciullo, uomo di molta fatica, e al dono della natura ha aggiunta la dottrina, la quale egli non dall'altrui fatiche e industrie; ma dalla stessa natura ha voluto apprendere, mettendosi quella innanzi come vero esempio. Perciocché non è animale di che egli notomia non abbia voluto fare, e dell'uomo tante, che quelli che in ciò tutta la loro vita hanno spesa e ne fan professione, appena altrettanto ne sanno: parlo della cognizione che all'arte della pittura e scultura è necessaria, non dell'altre minuzie che osservano i notomisti. E che così sia, lo mostran le sue figure, nelle quali tant'arte e dottrina si ritrova, che quasi son inimitabili da qualsivoglia pittore. Io ho sempre avuta questa opinione che gli sforzi e conati della natura abbiano un prescritto termine, posto e ordinato da Dio, il quale trapassar non si possa da virtù ordinaria; e ciò esser vero non solamente nella pittura e scultura, ma universalmente in tutte l'arti e scienze; e che ella tal suo sforzo facci in uno, il quale abbia ad essere esempio e norma in quella facoltà, dandogli il primo luogo; dimanieraché, chi dipoi in tal arte vuol partorir qualche cosa degna d'essere o letta o vista, sia di bisogno che o sia quel medesimo che è già stato da quel primo partorito o almeno simile a quello e vada per quella via, o non andando, sia tanto più inferiore, quanto più della via retta si dilunga”.

<sup>55</sup> VASARI, Giorgio. **Proemio agli Artefici del Disegno** (1563). Roma: Tascabili Newton, 1993, p. 31-38: “Tratterò bene di molte cose che si appartengono al magistero di qual si è l'una delle arti dette, ma prima che io venga a' segreti di quelle, o alla istoria dell'artifici, mi par giusto toccare in parte una disputa nata e nutrita tra molti senza proposito, del principato, del nobiltà, non dell'architettura, che questa hanno lasciata da parte, ma della scultura e della pittura, essendo per l'una e altra addote, se non tutte, almeno molte ragioni degne di esser udite e per gl'artifici loro considerate”.

<sup>56</sup> Nos três autores, esta avaliação das opiniões contra e a favor da superioridade ou da escultura ou da pintura é composta segundo outro *progymnasmata*, a *synthesis*, a partir da qual organiza-se a justaposição antitética do encômio da pintura ao da escultura. Cf. HERMOGENES. **Progymnasmata**, 8, p. 144-145: “Les parallèle donc suit les lieux de l'éloge: en effet nous mettons en parallèle cité et cité don't sont originaires les personnages, l'origine, éducation et éducation, puis carrières, actions, éléments externes, genres du morts, et ces qui les a suivies”[...] “De même, si tu mets en parallèle des activités, tu diras quels en furent leurs initiateurs, puis tu compareras entre eux ceux qui les pratiquèrent, la qualité de leur âme, celle du corps. Et sur tous les sujets tu suivras la même règle. Quelquefois nous proposons les parallèles selon l'égalité, en montrant que les êtres sont soit totalement soit très largement égaux. Quelquefois nous donnons l'avantage à l'un des deux, non sans faire aussi l'éloge de celui sur qui nous lui donnons l'avantage. Quelquefois nous blâmons résolument l'un et louons l'autre, par exemple si tu fais un parallèle entre la justice et la richesse. Le parallèle se fait aussi par rapport au meilleur, lorsque le but recherché est de montrer que l'inférieur égale le supérieur, par exemple si tu fais un parallèle entre Hercule et Ulysse. Un tel exercice réclame un orateur vigoureux et habile et un développement d'une constante vivacité, car les métabases doivent être rapides”.

<sup>57</sup> VARCHI, Benedetto. **Qual sia più nobile, o la scultura, o la pittura** (1549). In: BAROCCHI. **Scritti d'Arte del Cinquecento**, 1971, I, p. 524: “Nè penso ancora che alcuno mi creda tanto arrogante e presuntuoso che io osassi di muovere questa dubitazione e disputa per dicerla e risolverla, avendo pochissima cognizione dell'una e dell'altra; ma bene penso che come filosofo, cioè a amatore del vero, mi sia lecito dire liberamente quel poco ch'io n'intendo, rimettendomi in tutto e per tutto al giudizio di chi è perfetto nell'una e nell'altra, cioè a Michelangelo”.

Anton Francesco Doni, para quem a disputa em torno da maior nobreza da pintura ou da escultura tratava mais da defesa do ofício de cada disputante do que do exame da perfeita cognição de ambas as artes, é de opinião que apenas Michelangelo, que possui o desenho,<sup>58</sup> pode *ragionare* sobre elas com juízo isento de paixão.<sup>59</sup> Isto porque, no desenho, que é tanto indústria do intelecto quanto circunscrição, reside a nobreza de ambas as práticas.<sup>60</sup> Prescrição do desenho e louvor do engenho, portanto, fundem-se em Michelangelo, *persona e figura*, pois nada mais adequado retoricamente do que colocar o próprio Michelangelo a prescrever uma doutrina do desenho, ciência e força de todas as artes.

A personificação e o discurso familiar, aliás, fazem do gênero do diálogo uma forma mais amena de prescrever, pois de acordo com o que Quintiliano prescreve para o ensino da retórica, o emprego das tópicas epidíticas que ornaram o discurso didático visa a abrandar a aridez da exposição dos preceitos e a tornar mais atraente o aprendizado da arte. Imaginar que o discurso familiar com o qual Holanda se reporta a Michelangelo e às demais personagens do **Diálogos** seja testemunho de uma familiaridade real com elas e nasça exclusivamente da observação empírica ou testemunhal dos hábitos e do temperamento de Michelangelo é certamente ignorar que o mesmo se repete em inúmeros outros discursos familiares com os mesmos propósitos.

Nestes últimos anos, a insuficiência dos critérios interpretativos face a questões decisivas articuladas nos tratados de arte já vem se produzindo em vários estudos historiográficos que buscam compreender tais escritos a partir de suas referências retórico-poéticas, básicas neles. Cito um estudo, entre os saídos nesta última década, particularmente adequado para a elucidação do emprego de tópicas encomiásticas no **Vite** de Giorgio Vasari: “Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque” (1991), de Carl Goldstein. Neste artigo, Goldstein retoma a crítica dos limites de uma perspectiva historiográfica comprometida com o modelo buckhardiano que, para ele, significa compreender equivocadamente o **Vite** de Vasari como composição de personalidades artísticas. Goldstein argumenta que Vasari, junto com toda a crítica e teoria da arte renascentista, ganharia muito em consistência se fosse interpretado no âmbito de uma apropriação moderna da retórica latina. Postula, então, o interesse de se considerar, na leitura de Vasari, a apropriação que faz das tópicas epidíticas dos panegíricos, como, por exemplo, a da *rinascita* e a da *enargeia*, as quais, na forma prescrita por ele, passam a referir o elogio da representação de uma figura humana de modo a que pareça natural e viva. Nessa mesma articulação, Goldstein propõe que o gênero da biografia não significa, como se costumava dizer, o advento da consciência da individualidade artística, mas sim o emprego de *tópicas encomiásticas* que acentuam os *traços de elevação* do elogiado, sejam eles relativos a *atributos morais* ou a *feitos*.<sup>61</sup>

<sup>58</sup> DONI, Anton Francesco. **Disegno** (1549). In: BAROCCHI. **Scritti d'Arte del Cinquecento**, 1971, I, p. 564: “P. Questo uomo [Michelagnolo] vorrei che fosse stato chiamato la loro e da esso fosse stato dato la sentenza della nobiltà dell'una e dell'altra professione. S. Certo che non c'è uomo che la possi terminare, se non Michelagnolo, per possedere il disegno, esser padrone della scoltura e parimente della pittura”.

<sup>59</sup> Id. *Ibid.*, p. 554: “Non è egli lecito a un pittore difendere l'arte sua et essaltarla? N. Sì, ma non in pregiudizio del dovere: così gli scultori, volendo favellar della pittura, mal ne posson disputare, se di quella non hanno cognizion perfetta; perché sempre uno artefice difenderà megliola profession sua che quella d'un altro. A. Chi sarà colui che d'ambe due egualmente possi ragionare? N. Michelagnolo, o un buon giudizio senza passione, che dell'una e dell'altra parimente s'intenda: la qual cosa mi cred'io che si truovi di rado”.

<sup>60</sup> Id. *Ibid.*, p. 558: “N. Ma per fare il fondamento buono mi pare che bisogni mostrarti che la pittura e la scoltura non si possono mettere in opera senza il disegno, del quale può malamente dare l'arte la sua sentenza, che cosa egli sia. A. Io direi che fusse industria dell'intelletto, con atto di mettere in opere il suo potere. N. Veramente tu non potevi (come arte) favellare altrimenti, né chiamarlo, né chiamarlo per altro nome; ma ascolta e tiene a mente per un'altra volta. Il disegno non è altro che speculazione divina, che produce un'arte eccellentissima, talmente che tu non puoi operare cosa nessuna nella scoltura e nella pittura senza guida di questa speculazione e disegno”.

<sup>61</sup> GOLDSTEIN, Carl. Rhetoric and art history in the Italian Renaissance and Baroque. In: **The Art Bulletin**, 1991, p. 644: “That Vasari placed his material in the service of a panegyric to Florence is too obvious to have escaped notice”[...]”Vasari had to make a case, then, just as Villani and Landino had, for the preeminent singularity of the artists of Florence. That, in making his case, he consulted books of classical rhetoric has been no secret. His debt to these books was far greater than has been realized, however, with hitherto unsuspected implications for the

A crítica de Goldstein à noção de personalidade artística deve ser entendida como uma contraposição ao enorme investimento historiográfico no **Vite** de Vasari, que o compreendeu como antecipação das várias abordagens historiográficas hoje praticadas de maneira sistemática ou científica. A tendência de cada nova abordagem que surgia, pelo menos desde o século XIX, era encontrar no **Vite** sua própria antecipação, fenômeno que o transformou, aos poucos, num espetacular e totalizante repertório de legitimação das práticas interpretativas aceites no campo dos escritos de arte. Tudo parecia estar ali: a atenção à biografia, ao mecenato e à documentação; a importância do Gênio; a primazia da obra de arte e as técnicas do *connoisseurship*; a avaliação da qualidade e a definição do estilo; a identificação das fontes e dos critérios de avaliação da representação naturalista; o progresso e o ciclo biológico do desenvolvimento interno das artes,<sup>62</sup> apenas para citar os principais procedimentos que se queria fundados em Vasari. Esta operação de antecipação teleológica certamente identificou a biografia vasariana com um discurso histórico calcado numa prática ignorante da retórica e deixou de lado o aspecto encomiástico no qual ainda se inscreve o gênero histórico, no século XVI.

Seguindo a sugestão de Goldstein, penso ser também pertinente considerar em relação ao gênero da prescrição o aspecto encomiástico presente no **Vite** de Vasari, de cuja obra desde já aproximo o Tratado de Holanda.

## ABSTRACT

This article presents an analysis of Francisco de Holanda's 1548 treatise *Da Pintura Antiga*, which is composed of two books: *Da Pintura Antiga*, in the genre of treatise, and *Diálogos de Roma*, which is, as the title suggests, in the genre of dialogue. Both constitute a rhetorical whole, the function of which is epideictic one: to enjoy a doctrine for painting with an encomium on the compositional makeup of the discreet painter, as personified by Michelangelo, according to the Ciceronian model of the virtues of the perfect orator. The purpose of the analysis is to demonstrate how Holanda legitimizes the formulation of a body of tenets on the basis of the topos of the encomium to Antiquity, and to delineate the qualities of the genre of painting prescribed by the topos of imitation.

**KEY-WORDS:** Prescription. Painting. Francisco de Holanda. Michelangelo. XVIth century.

---

epistemological status of the Lives"; Ibid., p. 646: "These narratives have been viewed as having an altogether new, Renaissance character, reflecting an understanding of biography of the kind Burckhardt called "the discovery of man". In this view, these biographies, like Renaissance biography more generally, aim to describe that which is most distinctive in a subject, whether in personal habits, appearance, or accomplishments, thereby bringing out his unique individuality"[...] "Such events and sequences are provided by the structure of an epideictic oration, which begins with the individual's nation, family, birth, and education, typically claiming noble lineage, miracles and portents at birth and other early signs of greatness, before describing exceptional physical attributes and outstanding qualities of character. The principal part of oration is devoted to subject's deeds, which are to be described as demonstrations of virtue. The most reliable sources for such deeds were, of course, existing rhetorical narratives or others consistent with the purpose of the rhetoric of the panegyric".

<sup>62</sup> FERNIE, Eric. **Art history and its methods. A critical anthology**. London: Phaidon, 1999. p. 22-28: "Its clear from all this that while Vasari may not have invented any of them, he combined and clarified a large number of approaches which have characterized the discipline until well into the twentieth century. They are the concentration on the biography, patronage and the use of the documents, the importance of the individual genius, the centrality of the work of art and hence of the techniques of the connoisseurship, the assessment of quality, the definition of style, the identifying of sources, the criteria the naturalistic representation, progress and a biological cyclic model of development internal of arts".