

Os Escritos Pessoais de Albrecht Dürer como Fontes para a História da Arte

*Lucas Cavalcanti Botelho*¹

DOI 10.20396/eha.vi14.3338

1. Introdução

Albrecht Dürer é historicamente reconhecido pelo seu trabalho iconográfico. Sua obra escrita é também um referencial importante para a História da Arte, sobretudo no que se refere à compreensão da vertente alemã do Renascimento. A partir dela, é possível analisar, de um lado, a biografia do artista, nas suas dimensões sociais, psicológicas e afetivas, e, de outro lado, as fundações socioculturais e técnicas que orientavam o trabalho artístico e científico na passagem do século XV para o XVI. Por isso mesmo, as fontes escritas por Albrecht Dürer são, a um só tempo, vias de acesso ao perfil individual do personagem histórico e relatos documentais sobre importantes acontecimentos.

Tais textos podem ser divididos em dois grupos: o primeiro deles compreende livros teóricos, e está fundamentado nos estudos de proporção, perspectiva e matemática que Dürer aprendeu com os italianos. O segundo grupo refere-se aos escritos de foro privado reunidos entre cartas, um diário de viagem, versos e anotações. Este último grupo foi compilado na década de 1870 pelo arquivista Moriz Thausing na coleção de Albertina em Viena, e foi recentemente traduzido para o português num projeto de iniciação científica da Unicamp. Tais textos foram redigidos, de forma intermitente e com intervalos substanciais, de 1506 até a morte do artista em 1528. A tradução das fontes visa popularizar, na historiografia de língua portuguesa, a figura de Albrecht Dürer como um agente ativo nas formulações teóricas e iconográficas do Renascimento. Tais relatos em primeira pessoa expressam a visão de mundo deste ator tão importante (muitas vezes esquecido frente aos grandes ídolos da Itália).

Através de tais fontes textuais, podemos compreender como se davam as relações entre mecenas e artistas, pensando, por exemplo, na patronagem dos membros de estratos sociais mais altos e nas barganhas entre artistas de diferentes origens e regiões geográficas. De outro modo, po-

¹ Bacharel em História pelo IFCH-Unicamp. A pesquisa para esta comunicação foi financiada pelo CNPq.

de-se ler nas fontes os depoimentos pessoais a respeito de colegas de ofício, das técnicas de composição, das formulações teóricas fundantes do fazer artístico (ou seja, a teoria da arte), e da recepção das obras. A escrita privada também revela a autoconsciência do artista perante a sua obra e sobre o seu lugar no mundo. Tais documentos são ainda ricos na descrição de transações de venda e troca de mercadorias, o que nos permite estimar valores dos objetos artísticos, das matérias-primas e ferramentas de composição.

2. A historiografia consagrada e o trabalho com as fontes escritas

Desde o século XIX, estudos sobre a vida e a obra de Albrecht Dürer delimitaram um campo muito específico de pesquisa. Nesse percurso, enxergamos dois grandes referenciais. Na segunda metade do século XIX, o arquivista Moriz Thausing, da Escola de Arte de Viena, foi o primeiro historiador a reunir os textos de foro privado como parte de sua metodologia. Seu trabalho *Dürer: Geschichte Seines Lebens und Sein Kunst* (1876) tornou-se rapidamente material de referência para a pesquisas em língua alemã². Setenta anos mais tarde, veio a cabo a monografia de Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer* (1955). Esta última publicação remete à diáspora de intelectuais germânicos durante a Segunda Guerra e à migração das pesquisas sobre Albrecht Dürer para os países de língua inglesa.

Muito embora estejam atualmente datados, os estudos de Thausing e Panofsky sobre a vida e a obra de Albrecht Dürer são marcos fundadores desse campo de pesquisa. Thausing foi o primeiro a sistematizar as fontes (tanto as escritas quanto as visuais) em ordem cronológica. Seu posicionamento no que tange a profissionalização dos historiadores foi muito inovador para sua época: ele advogava a favor da distinção entre o ofício do artista e o do historiador da arte, de forma que a produção das obras poderia se distanciar da sua análise técnica e teórica.³ Em outras palavras, Thausing defendia uma melhor sistematização da História da Arte como um campo de trabalho específico, possuidor de sua própria metodologia e seus referenciais científicos.

Ao lado dos estudos postos em prática por Thausing, muito do que hoje se discute sobre a obra de Dürer parte do livro de Erwin Panofsky. Nesse trabalho o autor constrói um retrato biográfico do grafista, notando como a dimensão psicológica influenciou no seu ofício artístico. Ao longo

² RAMPLEY, 2013

³ THAUSING, 1883, 1884

da análise, Erwin Panofsky busca entender as influências entre artistas e a circularidade dos temas que se expressavam na arte europeia à época de Dürer. Trata-se de uma análise fortemente influenciada pelos estudos de iconologia, devido à ênfase na materialidade da produção e na tentativa de justificar e historicizar os temas encontrados em cada objeto. Panofsky não realiza a leitura das fontes textuais de forma isolada. Esses documentos são o tempo inteiro combinados com a leitura das fontes visuais.

A historiografia mais recente (à qual esta pesquisa procura se alinhar) se afasta das grandes elucubrações biográficas expressas no trabalho de Thausing e Panofsky. A partir dos anos 2000 observamos uma tendência de estudos monográficos sobre Albrecht Dürer. Os tópicos interpretativos ampliaram-se e a dimensão cultural das abordagens complementam os temas tradicionais de História da Arte. Atualmente destaca-se a produção de profissionais no campo da arquivística, curadores e restauradores.⁴ Por isso mesmo, a análise das obras textuais ainda depende em muito das publicações de Thausing e Panofsky.

Outra tendência recente que tem facilitado sobremaneira o trabalho nesse campo de pesquisa é a divulgação online das obras e fontes. A nova forma de lidar com a concepção de arquivo evidencia as potencialidades do uso da internet como um veículo de trabalho para os historiadores contemporâneos. O acesso online às bases de dados pode facilitar na disseminação das fontes e permitir que novos canais de diálogo acadêmico sejam criados.

3. A tradução das fontes

A matriz utilizada na tradução das fontes para o português foi a edição da Escola de Arte de Viena, publicada em 1872 por Moriz Thausing. Como mencionado anteriormente, Thausing foi o primeiro a desenvolver o trabalho com as fontes privadas, e suas transcrições são os referenciais de pesquisa textual mais completos ainda nos dias de hoje, devido à adaptação da escrita original ao alemão moderno. Além disso, o trabalho de Thausing é suplementado por uma vasta e detalhada lista de referências, exaustivamente baseadas nas pesquisas em arquivos europeus, o que torna sua leitura um exercício bastante profícuo de imersão no tema.

A metodologia empregada na tradução baseou-se na comparação entre a matriz e traduções já empreendidas para outros idiomas (inglês, francês e espanhol), além da consulta aos di-

4 BARTRUM, 2002; SILVER & SMITH, 2010; LUBER, 2005

cionários históricos, *Diccionario Universal das Moedas, Pezos e Medidas* (Lisboa, 1793), e o *Dicionário de Raphael Bluteau* (Coimbra, 1728). A utilização destes últimos se justifica pela necessidade de estudo etimológico de palavras com significado datado ou cujo uso se perdeu ao longo do tempo.

Frente à profusão de técnicas e possibilidades de apropriação do texto em uma língua estrangeira, defendemos a ênfase na literalidade textual, que pode ser alcançada a partir da etimologia de termos enunciados no texto. Essa postura é justificada em detrimento de uma segunda orientação, de qualidade literária, tendo em vista respeitar a historicidade da fonte e reconhecer que o documento deve ser compreendido a partir das particularidades do seu contexto de produção. Apesar disso, levamos em consideração a fluidez e a permeabilidade na tradução de figuras de linguagem, elementos humorísticos e expressões idiomáticas. Esses últimos fatores são uma demonstração de que a capacidade inventiva de Dürer se expressava não somente nas artes visuais, mas também no campo da linguagem.

O objetivo da tradução foi, num primeiro momento, preencher uma lacuna de pesquisa e facilitar o acesso às fontes aos falantes de língua portuguesa, tendo em vista que os escritos de Dürer ainda não tinham sido vertidos para nosso idioma. Em segundo lugar, a intenção é lançar novos olhares sobre a imagem do grafista alemão, tradicionalmente mais valorizado pelas habilidades artísticas do que pela figura de humanista.

4. Possíveis abordagens

A fim de compreender os textos privados, os historiadores e historiadoras da arte podem se debruçar sobre duas esferas de análise: 1) a do universo íntimo do artista, tratando da sua disposição afetiva para com outros agentes históricos, e da sua atitude psicológica durante as fases de desenvolvimento das obras (a concepção, a produção, a apreciação e o comércio); 2) a do mundo exterior, compreendendo o fazer artístico em suas dimensões sociais, culturais, epistemológicas, técnicas e comerciais, e o papel do artista como agente influenciador nos eventos históricos.

4.1 Relações entre artistas e querelas de ofício

Na correspondência com Willibald Pirckheimer, Dürer relatou sua complicada relação com os artistas italianos. Em Veneza, ele foi apadrinhado por Giovanni Bellini, que inseriu Dürer nos círculos sociais a fim de que pudesse propagar seu trabalho. Albrecht Dürer já era nesta época um

alto representante entre os artistas do norte da Europa.⁵ As passagens em que reclama seu lugar no círculo das artes deixam em relevo uma personalidade egocêntrica e orgulhosa.

Das querelas entre os artistas, vemos na carta de 2 de abril de 1506 que Dürer foi denunciado três vezes na guilda dos venezianos. Por conta desses desentendimentos, ele foi obrigado a pagarlhes 4 florins. Também na correspondência com Willibald Pirckheimer, há relatos de como a arte de Dürer foi apreciada pelos artistas locais. De acordo com Panofsky, a distinção entre as capacidades dos italianos e a de Albrecht reside no fato de que os primeiros eram mestres na pintura, enquanto este último especializara-se na arte do desenho e da escultura.⁶ Apesar disso, Dürer diz ter superado os italianos com a tela, *A Festa do Rosário*, que nas suas palavras foi agraciada pelo Papa, e o Doge Leonardo Loredano, retratados na imagem.

Tem-se em conta na historiografia as possíveis relações entre Albrecht Dürer e Leonardo da Vinci, e as similaridades entre as composições visuais teóricas de ambos artistas. Na carta de 13 de outubro de 1506 lê-se a seguinte passagem: “estarei pronto para partir em dez dias [...]. Depois disso, gostaria de viajar a Bolonha, para estudar os mistérios da arte em perspectiva que um bom companheiro poderá ensinar-me. Ali devo permanecer de oito a dez dias.”⁷. Embora não seja diretamente mencionado o nome do companheiro, especula-se que essa seja a documentação mais precisa do provável encontro entre Dürer e Leonardo. Essa passagem é um exemplo de como a escrita privada dos artistas pode auxiliar na compreensão da circularidade das concepções de mundo, das técnicas de trabalho e dos referenciais epistemológicos das artes durante o renascimento na Europa.

4.2. A corte, o império e a viagem pelas entranhas da política

As circunstâncias de produção do *Diário da Viagem aos Países Baixos* estão intimamente ligados à história política do Sagrado Império Romano Germânico: após a morte de Maximiliano I, de quem Dürer fora artista comissionado, Carlos V seria coroado imperador. Nesse meio tempo, a tia deste último, Margarida de Astúrias, assumia o papel de Regente dos Países Baixos. Dürer foi integrante da comitiva de Nuremberg, que participou da coroação nos Países Baixos. O seu diário data justamente desse período.

5 THAUSING, 1876

6 PANOFSKY, 1955

7 BOTELHO, 2019. p. 49

A ascensão da casa dos Habsburgo sobre o Império Germânico colocava em conflito os interesses centralizadores da coroa e os particulares dos principados. Dentro desse jogo de poderes, Dürer circulava entre diferentes polos. Como artista da corte, ele exercera um papel fundamental no regime de Maximiliano I, ao mesmo tempo em que cidade de Nuremberg crescia como centro referencial do Humanismo. Circulando por tais cenários de efervescência cultural, Dürer cumpria o papel de negociador indireto de questões políticas. As visitas constantes à Regente Margarida e ao futuro Imperador Carlos V eram tentativas de buscar o apoio financeiro e de salvaguardar interesses dos patronos de Nuremberg, a quem Dürer estava ligado por laços de companheirismo e ofício.

Nas cartas encontramos indícios sobre as relações entre a comunidade italiana e os comerciantes alemães em Veneza. A grande produção de Dürer durante sua passagem por Veneza em 1506 foi a tela *A Festa do Rosário*, que celebra a união entre ambos grupos: do lado esquerdo, Dürer ilustra o Papa, o Doge e membros políticos de Veneza; do lado direito, o Imperador Maximiliano, os comerciantes de Nuremberg, um autorretrato e a figura de Willibald Pirckheimer em último plano. Todos esses personagens são coroados por anjos enquanto a Madonna e o Menino Jesus, localizados no centro da imagem, distribuem guirlandas de rosas. A tela é uma representação da comunhão entre as duas culturas, a da península italiana e a do norte dos Alpes. Trata-se também da aclamação de uma forma de culto comum naquele período, expresso pela Irmandade do Rosário, que foi estabelecida pelos alemães em Veneza no ano de 1474. O processo de composição da obra foi descrito nas cartas.

As passagens supracitadas dos escritos pessoais, bem como a defesa que Dürer faz de Martinho Lutero no *Diário dos Países Baixos*, podem nos ajudar a compreender como os artistas renascentistas se posicionavam frente às demandas políticas de seu tempo.

4.3 O comércio de arte: produção e transações

Um dos elementos mais relevantes na historiografia sobre as fontes privadas é o detalhamento com que Dürer se dedicou à descrição das transações comerciais. Entre as anotações presentes no *Diário*, por exemplo, salta aos olhos o empenho do autor na descrição dos preços de mercadorias (tanto os itens luxuosos quanto os de uso cotidiano) e na narração das lógicas de barganha. Ele anotou cuidadosamente cada detalhe referente aos gastos pessoais e às trocas comerciais que realizou durante a viagem. A descrição minuciosa das bases materiais de produção e dos valores de troca, as notas sobre as relações comerciais e a distinção de unidades monetárias entre uma região

e outra são recursos valiosos que os historiadores podem utilizar para compreender as dinâmicas econômicas daquelas situações.

Segundo Panofsky, a vantagem de se trabalhar com a documentação escrita é o fato de que ela permite uma catalogação mais sistemática das obras que se perderam e das que sobrevivem até o presente.⁸ Trata-se de uma vantagem em termos de análise seriada. Dos retratos em forma de pintura mencionados por Dürer no *Diário* somente quatro podem ser encontradas ainda hoje. Entre as composições mais rústicas (estudos de composição, paisagens, rascunhos) pouquíssimo é o material a que ainda temos acesso.⁹

Em termos de materialidade das obras, há uma clivagem entre o tipo de arte que Dürer desenvolveu e comercializou na Itália e nos Países Baixos. Durante a viagem de 1506, a principal comissão foi *A Festa do Rosário*. Nessa ocasião, o preço e o material de composição foram documentados pelo próprio Dürer. Katherine Crawford Lubber desenvolveu uma análise com radiografia e fotografia infravermelha da tela, que se encontra atualmente em Praga.¹⁰ Na viagem aos Países Baixos, por outro lado, o foco esteve no comércio de gravuras produzidas nos anos anteriores (por exemplo, *A Vida de Maria, A Paixão de Cristo, São Gerônimo na Câmara de Estudos*) e na produção de retratos encomendados pelos nobres da corte. No tocante ao comércio de arte, Panofsky leva em consideração as dificuldades de transporte e alocação de recursos materiais na viagem aos Países Baixos, o que fez com que o artista carregasse consigo poucas gravuras para as trocas. A excepcionalidade da produção a óleo na viagem aos Países Baixos é justificada pelas dificuldades de manuseio e de transporte das peças, além do preço mais alto do material, o que tornava o uso da tinta a óleo uma tarefa quase impraticável, dadas as provisões da viagem. É compreensível, portanto, o recurso ao carvão, ao giz e a pigmentos mais elementares.

No que se refere a precificação dos objetos artísticos, Dürer documenta muitas transações em que a prestação de serviços não teve um valor de venda prévio. Em tais momentos, notamos que a valorização do trabalho se dá mais em conta do interesse do comprador do que do montante estipulado pelo artista. Em geral, Dürer anotava o valor e o tipo de material utilizado nas confecções, mas o preço final das obras variava de acordo com a transação. A valoração das obras nesse contexto não necessariamente precedia a venda, mas podia ser posterior a ela.¹¹ Além disso, vá-

8 PANOFSKY, 1955;

9 PANOFSKY, Opt. Cit.

10 LUBER, 2005

11 THAUSING, 1876

rios dos personagens mencionados nas fontes são ao mesmo tempo clientes e amigos, o que leva a crer que afetividade era também um componente importante no comércio. Tais fatos botam luz às diferentes formas de patrocínio (para além da corriqueira filiação às associações, guildas e cargos comissionados), e às estratégias de barganha entre artista e comprador.

5. Bibliografia:

BARTRUM, Giulia (org.). *Albrecht Dürer and His Legacy: The Graphic Work of a Renaissance Artist*. Londres: The British Museum Press, 2002.

BOTELHO *Albrecht Dürer: Escritos Pessoais*. Campinas, 2019. Publicação independente. [ISBN: 9781096913979]

LUBER, Katherine Crawford. *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

PANOFSKY, Erwin. Panofsky, Erwin. "Iconografia e Iconologia: Introdução ao Estudo da Arte da Renascença". In: *Significado nas artes visuais*, Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, SP, 2009

_____. *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton University Press, 1955.

RAMPLEY, Mathew. *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship 1847-1918*. Pennsylvania State University Press, 2013.

SILVER, Larry; SMITH, Jeffrey Chipps. *The Essential Durer*, University of Pennsylvania Press, 2010.

THAUSING, Moriz. "Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft Aus einer Antrittsvorlesung an der Wiener Universität im Oktober 1873"; in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 36, 1983, 141-150; (republicado) in *Wiener Kunstbriefe*, Leipzig: E. A. Seemann 1884, 1-20.

_____. (org). *Dürer's Briefe, Tagebücher und Reime nebst einem Anhang von Zuschriften an und für Dürer übersetzt und mit Einleitung, Anmerkungen, Personenverzeichniss und einer Reisekarte versehen*. Viena: Willhelm Braumüller, 1872

_____. *Dürer: Geschichte Seines Lebens und Sein Kunst*. Leipzig, Seeman Verlag, 1876.