

APAGAMENTO E VITALIDADE DA TRADIÇÃO CLÁSSICA NO BRASIL.

Alexandre Ragazzi¹

No Brasil, as coisas mudam em um ritmo que pode aparentar ser lento e vertiginoso a um só tempo. Para nossa limitada percepção como seres finitos, algumas construções, por exemplo, parecem sempre ter estado no lugar em que estão. No caso do que consideramos como pertencente à tradição clássica, isto é, relativo à constituição, recepção e reelaboração do legado literário e figurativo da cultura greco-romana, a referência quase nunca é facilmente reconhecida pela população, e por isso o constante perigo de destruição. Em um piscar de olhos, o clássico deixa de ser cuidado, zelado; não é mais antigo, pois tornou-se velho. E eis então que aquele monumento de aparência decadente, à vista de todos em local destacado da cidade, seja ela uma metrópole ou um vilarejo, passa a incomodar. O que antes era sinal de cultura, de pertencimento ao mundo dito civilizado, agora é uma ferida exposta, a qual perturba a dignidade coletiva, pois, como ruína, escancara-nos o fato de que a vida é breve, de que, ao final, todos pereceremos. Nesse momento, entregue à sorte, dependendo dos rumos econômicos e interesses políticos, a tradição clássica pode vir abaixo de uma hora para outra se não estivermos atentos – e esse pensamento pode ser estendido, naturalmente, a todo o passado que se constitui como clássico por ser inaugural.

Para ficarmos com um único exemplo, consideremos o palácio Monroe, construído em 1904 para a Exposição Universal de Saint Louis, nos Estados Unidos, segundo projeto do político e engenheiro Francisco Marcelino de Souza Aguiar. Foi todo concebido de modo a poder ser desmontado e transferido para o Brasil após o término da Exposição. Tudo correu como planejado e o palácio foi reconstruído no centro do Rio de Janeiro, ao final da atual avenida Rio Branco. Tornou-se um marco da cidade, estampado em porcelanas, tinteiros, papéis de carta, cartões postais, baralhos e, em 1919, até na cédula de 200 réis. Entretanto, com

¹ Docente no Departamento de Teoria e História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

o aval de arquitetos como Lúcio Costa, dos meios de comunicação e da ditadura militar, o edifício foi demolido em 1976. Afinal, não era uma arquitetura considerada brasileira (seu estilo era “ecclético”) e, pior ainda, atrapalhava o trânsito de quem saía do centro da cidade em direção à zona sul! Hoje, toda aquela região foi interditada para carros e tornou-se uma área para pedestres, a qual desemboca justamente no local em que outrora estava o palácio Monroe, agora substituído por uma desolada praça plana cercada por grades. Em seu centro, pode-se ver um melancólico chafariz por onde a água já não corre mais. Realizado pelo escultor Mathurin Moreau no final do século XIX, o chafariz do Monroe também teve uma história conturbada, pois antes já havia estado no largo do Paço (atual praça XV) e na praça da Bandeira². O fato é que aquele vazio só faz ampliar a ausência do antigo palácio, compondo assim uma lembrança coletiva que agora se faz presente nas amareladas fotografias de Marc Ferrez ou Augusto Malta, as quais vez ou outra são vistas em exposições organizadas pela cidade ou em páginas de redes sociais.

Cidades precisam de pontos de referência (*landmarks*), naturais ou construídos, para conquistarem sua identidade. Ruas são renomeadas, comércios encerrados, casas feitas e refeitas, mas isso tudo acontece gravitando em torno de algo sólido e duradouro. Como o coliseu em Roma, o Louvre em Paris ou as igrejas em Ouro Preto, toda cidade precisa encontrar aquilo pelo que será conhecida, pois é a partir daí que seus habitantes definem a si próprios, seja em um movimento de aceitação ou de rejeição dessa marca identificadora, não importa. No caso da tradição clássica, aceitar seu legado, reconhecer-se nele, significa perceber-se inserido em um contexto amplo e complexo, o qual muitas vezes foi marcado internamente por transformações naturais de seu conjunto figurativo, mas também, com muita frequência, por tensões e imposições.

Como sabemos, para assegurar sua permanência, a tradição clássica, mediterrânea, expandiu-se a partir de relações do tipo centro-periferia³. Isso significa assumir a existência de uma força mais potente, modelar, a qual foi disseminada de forma ora pacífica, ora violenta. Quando, na Antiguidade, os romanos conquistaram os gregos, era de se esperar que os vencidos fossem submetidos à cultura dos vencedores. No entanto, ocorreu justamente o contrário, e isso de maneira suave e consensual, como demonstram os famosíssimos versos de Horácio: “A Grécia capturada conquistou seu feroz vencedor e introduziu as artes no agreste Lácio”⁴. Por outro lado, quando se tratou da dominação e catequização dos habitantes da América, portugueses e espanhóis foram extremamente cruéis, desprezando completamente aquelas

² O chafariz, produzido na fundição francesa *Société Anonyme des Hauts-Fourneaux et Fonderies du Val d’Osne* (Haute-Marne), foi adquirido por Dom Pedro II na Exposição Universal de Viena, em 1873, e trazido ao Rio de Janeiro em 1878. Cf. MAGALHÃES, 2015, p. 134. Cf. ainda FERRAZ-MELO-RIBEIRO, 2005, pp. 191-209.

³ Cf. CASTELNUOVO-GINZBURG, 1979 e BIALOSTOCKI, 1993.

⁴ *Graecia capta ferum victorem cepit et artes intulit agresti Latio* (Horácio, Epístolas, II, 1, 156).

civilizações e culturas que consideravam selvagens ou prontas para serem convertidas, e raras foram as vozes entre os europeus capazes de demonstrar algum sentimento de alteridade.

Em todo caso, esse contexto em que a tradição clássica constituiu-se e disseminou-se encontra na História da Arte um de seus locais privilegiados de reflexão e discussão. Como disciplina acadêmica, a História da Arte começou a tomar forma ainda durante a segunda metade do século XIX, mas foi ao longo do século XX que suas teorias e concepções estruturantes foram desenvolvidas, questionadas e revisadas. Com isso, a História da Arte apresentava-se como disciplina autônoma e não subordinada à História. Um campo interdisciplinar, que apontava para uma “ciência da cultura”, como pretendeu Aby Warburg, ou para algo mais modesto, sem, no entanto, desprezar contribuições provenientes da filosofia, literatura, linguística, psicologia, sociologia, antropologia ou arqueologia.

No caso brasileiro, as graduações em História da Arte são relativamente recentes em nossas universidades. A UERJ, instituição em que atuo, é herdeira do “Curso Superior de História da Arte”, o qual foi criado em 1961 no antigo “Instituto de Belas Artes”, sendo então vinculado à Secretaria de Cultura do Estado da Guanabara; em seguida, passou a integrar a Universidade do Estado da Guanabara até que, no final dos anos 70, o curso foi transferido para sua sede atual, agora vinculado ao Instituto de Artes. Há ainda cursos de bacharelado em História da Arte na UFRJ – ligado à nossa tradicionalíssima Escola de Belas Artes –, na UNIFESP – como parte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas –, na UnB – onde o curso, denominado “Teoria, Crítica e História da Arte”, é desenvolvido no Instituto de Artes –, e na UFRGS – também ligado a um Instituto de Artes. Digo isso para mostrar que, à parte o curso da UNIFESP, que parece gozar de certa autonomia, os demais fazem parte de institutos de artes. Já no que se refere às pós-graduações, sobretudo em universidades que não têm a graduação em História da Arte, esses estudos acabam sendo direcionados, sob a forma de linhas de pesquisa, para as Artes Visuais – quando dividem espaço com os trabalhos sobre poéticas artísticas – ou para a História.

A partir desses dados, gostaria de apresentar uma primeira e breve questão. Qual é o lugar da História da Arte nas universidades? Apesar do enfoque interdisciplinar que permeia a disciplina, é natural, por conta de sua própria essência – dedicada à arte e sua história –, que ela se aproxime da História e das Artes Visuais (já chamadas de Belas Artes, e antes ainda de “artes do desenho”). Na verdade, isso muitas vezes ocorre por razões práticas. No caso do Instituto de Artes da UERJ, alunos de graduação que cursam Artes Visuais (tanto bacharelado quanto licenciatura) possuem disciplinas obrigatórias de História da Arte em seus currículos, de modo que os três cursos dividem as mesmas salas de aula em alguns casos – e note-se que essa situação é comum em outros cursos de História da Arte que integram institutos de artes. Além disso, o contrário também acontece, isto é, alunos de História da Arte são direcionados para fazer disciplinas oferecidas pelos cursos de Artes Visuais. Trata-se, como facilmente se poderá perceber, de uma excelente

vantagem dessa relação, pois assim os futuros historiadores da arte, ao cursarem disciplinas práticas como pintura, escultura, gravura ou desenho, familiarizam-se com os processos técnicos envolvidos no fazer artístico, conhecimento extremamente valioso para sua atuação como profissionais e pesquisadores. Todo esse contato ao longo de quatro anos deixa marcas, e quando os estudantes atingem a pós-graduação, momento em que recebem ainda mais autonomia para direcionar seus interesses, alguns dos resultados alcançados mostram-se, em certa medida, inusitados se comparados à historiografia da arte mais tradicional.

Por outro lado, quando as disciplinas de História da Arte são ministradas dentro de cursos de História, o perfil do egresso, sobretudo se pensarmos nos mestrandos e doutorandos, é bastante diferente. Há um comprometimento maior com as práticas da História, uma compreensão que vai muito além da percepção do próprio trabalho artístico como documento, que confere maior importância às fontes primárias e secundárias para a comprovação de uma tese. O convívio com historiadores acaba gerando um louvável sentido de comprometimento e responsabilidade. Além disso, o conhecimento da teoria da história funciona como um alicerce para o desenvolvimento de novas ideias, algo que, é preciso admitir, ainda não foi realizado suficientemente bem na História da Arte.

Há, enfim, uma terceira possibilidade, que é aquela em que a História da Arte é instituída de forma completamente independente. Assim, a estrutura propiciada pela universidade é voltada apenas aos alunos que ingressam no curso de História da Arte. É evidente que há vantagens nessa autonomia, pois os docentes podem seguir mais livremente pelo caminho que julgarem mais adequado. Ao mesmo tempo, o diálogo com outras áreas, tão importante dentro de uma universidade, mas também tão pouco praticado, fica mais distante.

Feita essa rápida colocação, quero propor um segundo questionamento. A elaboração de um discurso coerente e consistente sobre a tradição clássica passa, necessariamente, pela compreensão do significado da História da Arte, de seu lugar dentro da universidade e, sobretudo, de sua relevância para o mundo contemporâneo. É preciso perguntar: o que significa trabalhar com a tradição clássica, expressão máxima do pensamento europeu, em um contexto como o brasileiro? Quais são as urgências dos alunos que ingressam nas universidades públicas brasileiras?

Novamente falando sobre meu lugar de atuação, a UERJ, os edifícios que compõem seu campus central foram inaugurados em 1976 no local em que antes havia a “favela do esqueleto”⁵. Trata-se de uma região estratégica, passagem que faz a ligação entre as zonas sul e norte da cidade. A UERJ fica ao lado do

⁵ Na década de 1930, no local em que hoje está a UERJ, começou a ser construído um edifício para o Instituto Nacional de Previdência Social (INPS). As obras foram abandonadas e o terreno foi invadido após a conclusão da construção do Maracanã (1947-1950). Carlos Lacerda, quando governador do Estado da Guanabara, removeu a favela no início dos anos de 1960, e a maioria dos moradores foi transferida para a Vila Kennedy, na zona oeste da cidade.

estádio do Maracanã, de frente para a Mangueira e com vista para a baía de Guanabara e a ponte Rio-Niterói. Imagem potente, reúne um Brasil que queria fazer parte do cenário internacional ao sediar a 4ª copa do mundo de futebol, um dos morros mais conhecidos do país por sua tradição cultural e musical – mas também por ser uma favela em que as pessoas vivem de modo precário –, e uma ponte que figura como um dos grandes símbolos da ditadura militar.

Além de ser um marco na conexão dessa nova geografia do Rio de Janeiro, também internamente a UERJ é um local de passagem. Não apenas seus alunos entram e saem diariamente por suas portas, mas há ainda um grande fluxo de pessoas que desembarcam nas estações de metrô e trem e atravessam o edifício para trocar de condução ou simplesmente ganhar as ruas do Maracanã e de Vila Isabel. Trata-se de um espaço público, no qual aquela gente com sofridas histórias familiares, que jamais imaginou ter condições de ingressar em uma universidade pública, reconhece rostos semelhantes circulando pelos elevadores e rampas daquele cinzento edifício. Encorajadas por um sistema de cotas que vem dando resultados (há uma reserva de 45% das vagas para alunos que se enquadrem nesse programa), essas pessoas passam a fazer parte da universidade, mas o fato é que, assim que isso acontece, suas urgências revelam-se e cobram um preço. Os alunos buscam uma formação que apresente resultados imediatos em suas vidas. Eles não têm tempo a perder. Daí resulta uma tensão entre o ensino universitário e a vida pessoal de cada aluno. Podemos então retornar ao nosso caso específico e recolocar a questão, agora da seguinte forma: como fazer para que os estudos sobre a tradição clássica transformem o presente dessa geração, conferindo-lhe um novo significado?

Como sugestão para começarmos a pensar em uma solução para esse problema, apresentarei, brevemente e apenas a título de exemplo, dois casos que remontam ao século XVII. O primeiro me diz respeito diretamente, pois envolve personagens relacionados à pesquisa que desenvolvo no momento. Já o segundo é bastante significativo por expor semelhanças com a realidade contemporânea.

Ao dedicar-me à tradução do diário da viagem de Bernini à França, em 1665, deparei-me com uma infinidade de personagens pertencentes à imensa corte de Luís XIV. Contudo, quero aqui destacar que o artista foi ciceroneado, durante toda sua estada em Paris, por Paul Fréart de Chantelou, o autor do diário, conhecido também por ser comitente e colecionador de obras de Nicolas Poussin. Além disso, chamo a atenção para o fato de que foi a partir de uma cópia do manuscrito do *Trattato della pittura*, de Leonardo da Vinci, a qual desde 1640 estava nas mãos de Paul de Chantelou e de seu irmão, Roland Fréart de Chambray, que Raphaël Trichet du Fresne e o próprio Roland de Chambray publicaram, em 1651, as edições paralelas, em italiano e francês, dessa obra. Tratava-se da *editio princeps* do tratado leonardiano, sendo que

os dois livros contêm gravuras realizadas a partir de composições de Charles Errard, as quais, por sua vez, foram inspiradas nos desenhos que Poussin fez para ilustrar aquele manuscrito⁶.

A questão é que quando se comparam os desenhos do século XVI que ilustram o manuscrito leonardiano⁷ com os realizados por Poussin – os quais geraram as gravuras impressas a partir de Errard –, logo algumas diferenças saltam aos olhos, provocando grande estranhamento⁸. Por exemplo, no desenho inserido no f. 105v do *Codice Urbinat Lat. 1270*, Leonardo preocupa-se com a movimentação brusca do braço da figura ali delineada, que sai de uma posição rebaixada (c) para uma elevada (b)⁹. São, portanto, representações de dois estágios do movimento de uma mesma figura. Entretanto, quando Poussin ilustrou esse trecho do texto, preferiu fazer apenas uma figura – a que retrata o início do movimento –, e ainda elevou a posição do braço direito, que já assume a posição final¹⁰. O esboço leonardiano, cujo intuito era o de exemplificar a instabilidade de uma figura movida por uma violenta força interna, foi contido por Poussin, que optou por mostrar um corpo estático que parece ter sido escolhido para que servisse como modelo. Poussin claramente pretendeu revestir a figura de um aspecto mais equilibrado e racional, e o fez recorrendo à estatuária clássica. De fato, é fácil perceber que o resultado dialoga, sobretudo no que se refere à disposição das pernas, com os *Dióscuros* de Montecavallo (*Piazza del Quirinale*, Roma) ou mesmo com o célebre bronze que representa *Mársias* – também conhecido como *Ignudo della paura*¹¹.

Já nos fólhos 113v-114r do manuscrito leonardiano, é abordada a questão do “precário equilíbrio das figuras”. Ao apoiar-se em uma das pernas, o eixo da figura recai sobre essa mesma perna em uma linha que

⁶ Na verdade, um primeiro manuscrito, ilustrado por Poussin, pertencia a Cassiano Dal Pozzo – atualmente, esse documento é mantido na Biblioteca Ambrosiana, de Milão (H 228 inf.) (cf. as imagens in: <<http://www.treatiseonpainting.org/cocoon/leonardo/mssFront/m3>> [todos os endereços das imagens utilizadas ao longo deste artigo foram acessados em 11/11/2018]). Em agosto de 1640, Dal Pozzo providenciou a cópia em questão e entregou-a a Paul de Chantelou e Roland de Chambray para que o material fosse publicado. Essa cópia, provavelmente também ilustrada por Poussin, pertence agora ao museu do Hermitage, de São Petersburgo (MS OR-11706 (ex. 84.17)) (cf. as imagens in: <<http://www.treatiseonpainting.org/cocoon/leonardo/mssFront/s1>>); cf. SPARTI, 2003, sobretudo pp. 154 e ss. Em relação às ilustrações das duas edições de 1651, foram feitas por Charles Errard, mas gravadas por René Lochon. Para a insatisfação de Poussin em relação ao resultado obtido por Errard, cf. BOSSE, 1665, pp. 128-129.

⁷ Refiro-me ao *Codice Urbinat Lat. 1270*, o qual foi compilado por Francesco Melzi por volta de 1540; cf. VINCI, 1995. Cf. ainda as imagens in: <<http://www.treatiseonpainting.org/cocoon/leonardo/mssFront/vu>>.

⁸ Para o aprofundamento de algumas das questões aqui discutidas, remeto a BARONE, 2009.

⁹ Cf. imagem in: <http://www.treatiseonpainting.org/cocoon/leonardo/ill_one/vu/FID22>. A figura ilustra o seguinte tópico: *Delli moti potenti delle membra dell'huomo – Quel braccio sarà di più potente e più lungo moto, il quale, essendosi mosso dal suo naturale sito, avrà più potente aderenza degli altri membri a ritirarlo nel sito dove esso desidera muoversi. Come l'uomo a che muove il braccio col tratto c, e lo porta in contrario sito col muoversi con tutta la persona in b*. Cf. ainda VINCI, 1995, [278].

¹⁰ Cf. imagem in: <http://www.treatiseonpainting.org/cocoon/leonardo/ill_one/s1/FID18>. Cf. os manuscritos da Biblioteca Ambrosiana e do Museu do Hermitage. Cf. ainda as ilustrações que acompanham o tópico 181 das duas edições do *Trattato* publicadas na França: VINCI, 1651 (a), p. 50 e VINCI, 1651 (b), p. 58.

¹¹ Veja-se o exemplar da *Galleria Estense*, de Módena: <<http://www.gallerie-estensi.beniculturali.it/ricerca-avanzata/id/39811>>.

se prolonga até o início do pescoço (até a *fontanella della gola*)¹². A questão, para Leonardo, é que esse equilíbrio seria abalado caso a figura abrisse muito os braços, ou carregasse algum peso sobre os ombros ou com as mãos, ou ainda caso afastasse lateralmente as pernas de modo exagerado. Contudo, a solução encontrada por Poussin enfatiza apenas o equilíbrio¹³, e isso é consequência de o esboço espontâneo de Leonardo ter sido intermediado pelo *Antínoo* do Belvedere. Assim, o resultado é uma figura estável e controlada, impregnada pelo que, no século seguinte, Winckelmann definiria como “nobre simplicidade e serena grandeza”¹⁴. Leonardo era, de certa forma, indiferente à antiguidade clássica¹⁵; interessava-se mais pelas expressões intensas, pelo movimento incontido dos corpos, pela energia vital que anima a natureza. Era preciso, portanto, adaptá-lo ao gosto francês, o qual já apontava para um classicismo mais consciente e regulado.

A edição italiana do *Trattato*, editada por Raphaël du Fresne, apresenta ainda uma espécie de anexo de luxo, pois contém os tratados *Della pittura* e *Della statua*, de Leon Battista Alberti. É como se du Fresne e Roland de Chambray entendessem que Leonardo precisasse ser complementado para realmente propiciar o efeito didático almejado no âmbito da recém-fundada *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. O *Della pittura* justificava-se por Leonardo não ter dado atenção à apresentação normativa da perspectiva linear. Quanto ao *Della statua*, ele introduzia um instrumento mecânico (o *finitorium* ou *definitore*, em vernáculo) utilizado para a delimitação dos contornos de uma estátua, algo também negligenciado por Leonardo¹⁶.

A primeira edição do *Della statua* havia sido impressa por Cosimo Bartoli em Veneza, em 1568. Nessa edição, o *finitorium* é representado através de uma figura masculina, a qual traz a mão esquerda apoiada à cintura e o braço direito estendido em um ângulo de noventa graus¹⁷. Trata-se de uma figura bem postada, de aspecto severo, espécie de *condottiere* romano, apenas o necessário para demonstrar a aplicação e a utilidade do *finitorium*. Na publicação de du Fresne, como Poussin não havia feito ilustrações para esse desdobramento editorial, o próprio Errard precisou providenciá-las. Seguindo a mesma linha de raciocínio

¹² Cf. imagem in: <http://www.treatiseonpainting.org/cocoon/leonardo/ill_one/vu/FID31>. A figura ilustra o seguinte tópico: *Del bilicho delle figure – Se la figura posa sopra uno de’ suoi piedi, la spala di quel lato che posa sarà sempre più bassa che l’altra, e la fontanella della gola sarà sopra il mezzo della gamba che posa. Il medesimo accadrà per qualunque linea noi vedremo essa figura, essendo senza braccia sportanti non molto fuori della figura, o senza peso addosso, o in mano, o in spalla, o sportamento della gamba che non posa innanzi o indietro*. Cf. VINCI, 1995, [318].

¹³ Cf. imagem in: <http://www.treatiseonpainting.org/cocoon/leonardo/ill_one/s1/FID25>. Cf. o tópico 209 de ambas as edições publicadas na França: VINCI, 1651 (a), p. 62 e VINCI, 1651 (b), p. 69.

¹⁴ WINCKELMANN, 1975, pp. 53-54.

¹⁵ Cf. o artigo de Argan intitulado “Rafael e a crítica”, in: ARGAN, 1999, p. 283.

¹⁶ Cf. ALBERTI, 1998, pp. 13 ss.

¹⁷ Cf. ALBERTI, 1568, p. 299.

de Poussin, mas de modo ainda mais explícito, Errard apresenta-nos o próprio *Antínoo* do Belvedere¹⁸, de forma que novamente conferia uma aparência mais clássica ao passado.

Portanto, quando os irmãos Paul de Chantelou e Roland de Chambray foram a Paris, em 1639, com a missão de convencer Poussin a aceitar o convite de Luís XIII, ali já começava a tomar forma um projeto classicista que previa a atualização do passado a partir da reelaboração da cultura figurativa do mundo antigo e do Renascimento. Ninguém melhor do que Poussin, o mais rigoroso e racional dos admiradores do clássico, para promover essa iniciativa. Afinal, para Roland de Chambray, Poussin era o “Raphael de nosso século”, enquanto que Bellori iria referir-se a ele como o Apeles da França¹⁹. Em suma, Poussin representava a sobrevivência e, ao mesmo tempo, a modernização do legado antigo e renascentista. E é justamente sobre esse ponto que quero insistir. A tradição clássica fazia sentido para a França do século XVII apenas à medida que podia ser transformada para atender às exigências da época. Do contrário, aquele passado diria pouco ao presente e a comunicação entre aqueles tempos simplesmente não aconteceria.

Quero concluir mostrando apenas mais duas imagens, agora de Artemisia Gentileschi. Trata-se de *Susana e os anciões*²⁰ e *Judite decapitando Holofernes*²¹, ou seja, uma mulher sendo assediada e um homem sendo decapitado. À parte a qualidade artística das obras, é conhecidíssimo o drama pessoal vivido por essa pintora, que em 1612 moveu um processo por estupro contra seu professor de perspectiva, Agostino Tassi²². Lamentavelmente, um tema como esse continua atual. É um problema que aflige o mundo contemporâneo e que, portanto, exige uma resposta à altura de todos que não compactuem com essa realidade. E é precisamente nesse ponto que uma imagem evocada do passado pode contribuir para trazer um novo significado ao presente, produzindo, como consequência, a atualização da tradição clássica. Assim como, no contexto francês do século XVII, a arte renascentista foi propositadamente transformada para redirecionar os rumos artísticos da época, do mesmo modo uma pesquisa atual pode e deve encontrar no passado algo que efetivamente transforme nossas vidas.

A tradição clássica terá sempre sua vitalidade garantida em virtude de seu caráter inaugural e seminal. Seus temas abordam os mais elementares dilemas, angústias, crenças e sonhos humanos. Para fazê-la atual, é preciso encontrar um ponto de conexão com o presente e, no caso do contexto brasileiro, também um elo com nossa agenda mais urgente e necessária. É por estarem atentos a isso que alguns pesquisadores reconhecem certos temas como sendo mais atraentes do que outros, pois aí descobrem algo capaz de

¹⁸ Cf. ALBERTI, in: VINCI, 1651 (a), p. 57.

¹⁹ Cf. FRÉART DE CHAMBRAY, 1650, f. iii-v; BELLORI, 1672, dedicatória a Colbert.

²⁰ Schloss Weissenstein, Pommersfelden; cf. imagem.

In: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/gentiles/artemisi/susanna.html>

²¹ Museu Capodimonte, Nápoles; cf. imagem.

In: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/gentiles/artemisi/judit0.html>

²² Cf. MENZIO, 2004.

dar sentido a um mundo que cada vez mais parece – mas apenas parece – não ter sentido. Que a tradição clássica possa contribuir com mais efetividade para melhorar esse mundo, tão maltratado e necessitado de socorro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Leon Battista. *De statua*. Livorno: Sillabe, 1998.

_____. “Della statua”. In: *Opuscoli morali di Leon Batista Alberti*. Venetia: Francesco Franceschi, 1568.

ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico e anticlássico. O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARONE, Juliana. “Poussin as engineer of the human figure: the illustrations for Leonardo’s *Trattato*”. In: FARAGO, Claire (org.). *Re-reading Leonardo. The Treatise on painting across Europe, 1550-1900*. Aldershot: Ashgate, 2009, pp. 197-235.

BELLORI, Giovan Pietro. *Le vite de’ pittori, scultori et architetti moderni*. Roma: Per i Success. al Mascardi, 1672.

BIALOSTOCKI, Jan. “Some values of artistic periphery”. In: *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie (Annuaire du Musée National de Varsovie)*, XXXV, 1991. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1993, pp. 129-136.

BOSSE, Abraham. *Traité des pratiques géométrales et perspectives enseignées dans l’Académie Royale de la Peinture et Sculpture*. Paris: Chez l’Auteur, 1665.

CASTELNUOVO, Enrico; GINZBURG, Carlo. “Centro e periferia”. In: PREVITALI, Giovanni (org.). *Storia dell’arte italiana*. Torino: Einaudi, 1979, v. 1, pp. 285-352.

FERRAZ, Olga B.; MELO, Florentina F. de; RIBEIRO, Eduardo de F. “Restauração do chafariz monumental do Monroe – identificação dos problemas de corrosão”. In: *Anais do 2º Congresso Latino-Americano de Restauração de Metais*. Rio de Janeiro: MAST, 2005, pp. 191-209.

FRÉART DE CHAMBRAY, Roland. *Parallèle de l’architecture antique et de la moderne*. Paris: Edme Martin, 1650.

MAGALHÃES, Cristiane Maria. *O desenho da história no traço da paisagem: patrimônio paisagístico e jardins históricos no Brasil – memória, inventário e salvaguarda*. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2015.

MENZIO, Eva (ed.). *Artemisia Gentileschi. Lettere – Precedute da “Atti di un processo per stupro”*. Milano: Abscondita, 2004.

SPARTI, Donatella Livia. "Cassiano Dal Pozzo, Poussin and the making and publication of Leonardo's *Trattato*", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 66, 2003, pp. 143-188.

VINCI, Leonardo da. *Libro di pittura*. Edizione in facsimile del Codice Urbinat Lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana. Firenze: Giunti, 1995.

_____. *Trattato della pittura [...] novamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore scritta da Raffaello du Fresne. Si sono giunti i tre libri della pittura e il trattato della statua di Leon Battista Alberti*. Paris: Giacomo Langlois, 1651 (a).

_____. *Traité de la peinture [...] traduit d'italien en françois par R[oland] F[réart] S[ieur] D[e] C[hambrey]*. Paris: Jacques Langlois, 1651 (b).

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto-Alegre: Co-Edições UFRGS / Movimento, 1975.