

A ACADEMIA ANTES DA ACADEMIA: DIÁLOGOS A PARTIR DO ACERVO DA BIBLIOTECA NACIONAL.

Ana Clara Ribeiro Simões Lopes¹

A presente comunicação propõe uma breve análise a cerca de duas gravuras pertencentes às coleções iconográficas da Biblioteca Nacional. Tratam-se de duas representações da “Academia de Baccio Bandinelli” – anteriores à criação da Academia do Desenho em Florença – executadas por Agostino Veneziano e Enea Vico, em 1531 e 1545, respectivamente. Neste processo, procuro ainda investigar a influência das composições de Albrecht Dürer sobre a gravura de Veneziano, assim como a influência de ambos sobre a posterior reinterpretação de Vico, buscando explicitar estas relações iconográficas como formas de validar a transposição do novo uso deste termo até então aplicado aos círculos de humanistas para o ateliê do artista, numa possível tentativa de elevar ao nível intelectual o processo artístico.

A respeito de Agostino Veneziano, escassos e fragmentados são os registros: as fontes que se ocupam em falar deste – principalmente Baldinucci e Le Blanc² – limitam-se a descrevê-lo como pupilo de Marcantonio Raimondi, não havendo um consenso a respeito de quem foram seus mestres anteriores³.

A academia de Baccio Bandinelli [fig.1], uma das gravuras mais importantes de sua carreira, denuncia, segundo Pevsner, certa “influência da Renascença de Marco Antonio Raimondi.”⁴ Uma cópia de primeiro estado desta estampa encontra-se presente no acervo iconográfico da Biblioteca Nacional, sob a égide da Coleção da Escola Italiana de Gravura.

Vemos uma sala de teto baixo, onde sete artistas trabalham reunidos em torno de uma grande mesa, ao redor da luz de uma única vela ao centro. Ao fundo, sobre duas prateleiras, vemos outras três estatuetas,

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, CNPq.

² BALDINUCCI, 1808, p. 6; LE BLANC, 1854-1890, p. 73.

³ FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 2011, p. 18.

⁴ PEVSNER, 2005, p. 103.

vasos, uma taça e alguns livros. A gravura mostra o escultor Bandinelli, nas palavras de Bartsch: “(...) em sua academia em meio a seus alunos que se ocupam em desenhar a partir de um modelo. Vemos quatro sentados à esquerda. O próprio Bandinelli está sentado à direita, segurando uma pequenina estatueta de Vênus.”⁵

Nesta estampa de primeiro estado já apresentam-se gravadas sob a mesa no centro da gravura as letras “A” e “V”, bem como a data em numerais romanos e uma inscrição que sublinha o papel da Academia de Baccio Bandinelli, em Roma, no local conhecido como Belvedere, 1531. E, de fato, Vasari relata como “Baccio, estando em Belvedere, ergueu umas paredes provisórias com um teto para trabalhar”⁶. A gravura, encomendada pelo próprio Bandinelli, mostra o ateliê do artista concebido como uma espécie de campo de treinamento acadêmico.

É importante notar, aqui, a escolha do termo academia, neste momento ainda de uso ainda bastante restrito. Pevsner, em seu *Academias de Arte*, conta que “chamar de academia uma escola de arte ainda não era comum em 1550”⁷. “academias de arte ainda eram desconhecidas”⁸, reitera o casal Wittkower. Esta gravura de Veneziano é o único exemplo da palavra em associação a um contexto de arte anterior à fundação da Academia do Desenho Florentina⁹. A fundação desta Academia de Desenho, em Florença, só viria a ocorrer em 1563.¹⁰

É importante destacar, também, como bem lembra Pevsner, que a academia de Bandinelli não possuía a relação aluno-professor. Neste momento, a palavra academia ainda designava associações informais de homens que praticavam conjuntamente seus ofícios (e assim trocavam informações e supervisionavam-se mutuamente). “Elas não representam um mestre diante de seus discípulos, mas vários artistas, mais jovens e mais velhos, aparentemente trabalhando juntos”¹¹, esclarece o autor.

Em contraposição à Pevsner, Margot e Rudolf Wittkower defendem que “havia uma aura de aprendizado, liberdade e amplitude de instrução, de esforço filosófico e de busca cavalheiresca”¹² atrelada à ideia de academia. Tornando, portanto, impossível negar a possibilidade de uma relação de admiração e

⁵ “Baccio Bandinelli assis dans son académie au milieu de ses élèves qui sont occupés à dessiner d’après la bosse. On en voit quatre assis à gauche. Bandinelli lui même est assis à droite, tenant une petite statue de Vénus.” BARTSCH, 1813, vol. XIV, p. 314-315, (tradução nossa).

⁶ “Baccio avendosi fatto in Belvedere fare una turata con un tetto per lavorare” VASARI, 1881, p. 146 (tradução nossa).

⁷ PEVSNER, 2005, p. 100.

⁸ “academies of art were still unknown” WITTKOWER, 1969, p. 232 (tradução nossa).

⁹ PEVSNER, 2005, p. 100.

¹⁰ BYINGTON, 2012, p. 164.

¹¹ PEVSNER, 2005, p. 104.

¹² “There was an aura of learning, freedom and breadth of tuition, of philosophical endeavour and gentlemanly pursuit.” WITTKOWER, 1969, p. 232 (tradução nossa).

aprendizado entre Bandinelli e os mais jovens – “o fato de dois rapazes na gravura de Agostino estarem copiando uma das estatuetas do célebre escultor favorece essa hipótese.”¹³

É significativo, ainda que pouco surpreendente, que Bandinelli (dono de uma personalidade bastante autossuficiente, que “orgulhava-se em suas memórias de ter conquistado o respeito público pelo qual ansiava”¹⁴) “[...] tenha sido o primeiro a transpor o neologismo, até então usado para especificamente para designar os círculos de amadores e humanistas, para o humilde ateliê do escultor.”¹⁵, numa plausível tentativa de elevar ao nível intelectual o processo artístico, de enobrecer o grupo e principalmente o escultor ali representados.

Tais intenções são perceptíveis inclusive na construção pictórica da cena, principalmente no semblante concentrado dos jovens que observam Bandinelli e no uso dramático de sombras empregado na composição, aspectos apropriados de *São Jerônimo em seu estúdio*, célebre gravura de Albrecht Dürer. Tais particularidades serão propriamente discutidas adiante.

Treze anos mais tarde, Enea Vico executa uma variação desta cena representada por Veneziano. A escolha da matriz a ser copiada não surpreende, visto que, segundo Passavant, o artista havia “procurado se aprimorar através da imitação do estilo de Agostino Veneziano (...) e de Marcantonio”¹⁶.

Também presente no acervo iconográfico da Biblioteca Nacional – sob a alçada da Coleção Arajuense – esta Academia segundo Baccio Bandinelli [fig.2] constitui-se como uma estampa de segundo estado, editada por Palumbus em 1545.

Nesta, Bandinelli, que está em pé na extrema direita, observa um grupo de estudantes que aparecem desenhando, lendo e conversando. Ao observar a composição, Bartsch pormenoriza: “Vários alunos deste mestre desenhavam sentados à esquerda, próximos de uma lareira, enquanto outros, ocupados da mesma maneira, sentam-se ao redor de uma mesa à direita. B. Bandinelli é representado na extremidade desse lado, como a figura de um velho que usa uma Cruz de Cavaleiro bordada em seu casaco.”¹⁷

Ao observar o segundo estado desta gravura, Passavant percebe as inscrições no livro na extrema direita: *Enea Vico sculpsit e Baccius Bandinellus invent.* Esta última demonstrando de maneira clara “(...) que foi o próprio Bandinelli a conceber a imagem com a qual queria transmitir sua ideia de academia.”¹⁸

¹³ PEVSNER, 2005, p. 104.

¹⁴ “he prided himself in his memoirs on having gained the public respect for which he was craving.” WITTKOWER, 1969, p. 230 (tradução nossa).

¹⁵ PEVSNER, 2005, p. 104.

¹⁶ “(...)il parait avoir cherché à se perfectionner en imitant successivement le style d’Agostino Veneziano, (...) et de Marc Antoine même. “PASSAVANT, 1864, vol. VI, p.121.

¹⁷ “On y a représenté plusieurs élèves de ce maitre qui dessinent, assis à gauche près d’une cheminée, d’autres, occupés de la même manière, sont assis à droite autour d’une table. B. Bandinelli est représenté à l’extrémité de ce côté sous la figure du vieillard qui porte une croix de chevalier, brodée sur son habit.” BARTSCH, 1813, vol. XV, p. 305-306, (tradução nossa).

¹⁸ BYINGTON, 2012, p. 166.

Não obstante, a exaltação desta é visível até nos elementos que circundam o trabalho do grupo: Vico preenche o espaço do ateliê com objetos que não só exaltam interesses desenvolvidos por Bandinelli em sua carreira, mas também intuem a manufatura da arte como uma atividade intelectual.

Percebemos ainda estátuas clássicas em meio a ossos próprios para o estudo do corpo humano, aludindo ao importante papel da anatomia na educação do artista do século XVI. A popularização e disseminação de gravuras na época é refletida nas poses do gato e do cachorro também no primeiro plano, apropriadas de duas gravuras de Albrecht Dürer, paridade também a ser discutida adiante.

O gravador parece estar interessado em demonstrar um status artístico elevado através da multiplicação dos elementos da composição anterior. Consequentemente, vemos cinco livros em oposição a apenas um na gravura de Veneziano, duas fontes de luz e ainda oito pupilos em vez de cinco. Tal característica se torna ainda mais clara quando atentamos para a disposição geral das cenas: na primeira, o grupo ocupa a área central, parece estático e a composição é equilibrada; na segunda, o grupo parece – como bem coloca Pevsner – “atuhlado à direita e mais para o fundo – devido à composição tipicamente maneirista de ossos e torsos no primeiro plano.”¹⁹

Diferente de Agostino, Vico concebe o ateliê do artista de forma bastante idealizada, optando por uma composição mais elaborada e opulenta. Petrucci comenta: “(...) até ele [Enea Vico] queria retratar a Academia de Baccio Bandinelli em uma dimensão mais vasta e de forma mais enfática do que a gravada por Agostino Veneziano.”²⁰

Dimensões compositivas a parte, explicita-se que ambos os gravadores estão empenhados em exaltar a ideia de academia, numa tentativa de intelectualização e enaltecimento do processo artístico. Tais intenções são perceptíveis, inclusive, na construção pictórica das diferentes cenas. Para construir a aura geral de devoção intelectual das composições, estas obras de Veneziano e Vico estabelecem uma forte relação com *Melancolia I* e *São Jerônimo em seu estúdio*, ambas gravuras de Albrecht Dürer executadas em meados de 1514²¹.

Também presentes no acervo iconográfico da Biblioteca Nacional, sob a égide da Coleção da Escola Alemã de Gravura, tratam-se de duas das três “Meisterstiche” (gravuras mestres) da carreira deste influente gravador alemão.

Estas três – a primeira sendo *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo* – não compartilham de uma relação compositiva entre si e, portanto, não devem ser entendidas como “peças complementares, em qualquer

¹⁹ PEVSNER, 2005, p. 103.

²⁰ “(...) anche lui [Enea Vico] volle figurare l'Accademia di Baccio Bandinelli in più vaste dimensione e in forma più enfatica di quella intagliata da Agostino Veneziano; (...)” PETRUCCI, p.61, 1964 (tradução nossa).

²¹ BARTSCH, 1808, vol. VII, p. 76 e p. 87-88.

sentido técnico”²², como reitera Panofsky. O único sentido em que estas estampas compartilham de uma unidade é no de que simbolizam as classificações escolásticas das virtudes como moral, teológica e intelectual.

Panofsky propõe, ainda, que “São Jerônimo em seu estúdio” e “Melancolia I” diferem-se de maneira enfática, na medida em que “se opõe uma vida a serviço de Deus ao que pode ser chamado de uma vida em competição com Deus – a felicidade pacífica da sabedoria divina ao transtorno trágico da criação humana.”

23

Em *Melancolia I* [fig.3] vemos, à direita da estampa, uma figura alada sentada que apoia sua cabeça sobre a mão esquerda, e um compasso sobre a direita. Um *putto* sentado escreve sobre uma tábua enquanto abaixo um cão dorme entre uma esfera e um poliedro. Ferramentas de carpintaria estão espalhadas sobre o chão. Uma escada se inclina sobre um edifício que suporta uma balança, uma ampulheta e um sino. No plano de fundo, uma estrela cadente ou cometa ilumina o que parece ser o mar sobreposto por um arco-íris. O ano 1514 e o monograma de Dürer estão inscritos sobre o pequeno banco onde a figura se senta.

Ao descrever tal composição, Bartsch esclarece, ainda, que “o poliedro, a balança, a ampulheta, o sino e os vários instrumentos de arte com os quais ela [a Melancolia] é rodeada, são as marcas da vigília, trabalho e indústria, naturais aos que sentem o temperamento melancólico.”²⁴

Em *São Jerônimo em seu estúdio* [fig.4] temos São Jerônimo em um momento de concentração. Trata-se de uma obra notável graças à sua atmosfera contemplativa, à iluminação evocativa e à representação detalhada do interior. Nesta, o santo tradutor da bíblia é representado enquanto escreve em sua cela conventual, de frente a uma mesa limpa, onde desponta um crucifixo. Esta mesa está ao lado de grandes janelas. Na parte inferior destas, percebe-se um crânio, além de livros amontoados sobre uma prateleira. No primeiro plano vemos um leão à direita, e um cachorro adormecido à esquerda. Bartsch nota, ainda: “O ano 1514 e o monograma de Dürer estão marcados numa placa sobre o chão, ao lado da garupa do leão. Os dois animais, o crânio e a série de móveis que adornam a célula são gravados com um acabamento precioso.”²⁵

²² “[These three “Master Engravings,”] (...) can hardly be considered as “companion pieces” in any technical sense.” PANOFSKY, 1955, p.151 (tradução nossa).

²³ “But it [St. Jerome in his study] differs much more emphatically from the Melencolia I in that it opposes a life in the service of God to what may be called a life in competition with God—the peaceful bliss of divine wisdom to the tragic unrest of human creation.” PANOFSKY, 1955, p.156 (tradução nossa).

²⁴ “Le polygone, les balances, l’horloge de sable, la cloche et les divers instruments d’arts, dont elle est environnée, sont les marques des veilles, du travail et de l’industrie, naturels à ceux qui sent de tempérament mélancolique.” BARTSCH, 1808, v. VII, p.87-88 (tradução nossa).

²⁵ “L’année 1514 et le monogramme de Durer sont marques sur une tablette étendue à terre, au delà de la croupe du lion. Les deux animaux, une tête de mort et plusieurs meubles dont la cellule est garnie, sont gravés d’un fini précieux (...)” BARTSCH, 1808, vol. VII, p.76 (tradução nossa).

Detalhes na estampa indicam um estudo clérigo e reservado. Objetos devocionais, livros e o crucifixo sobre a mesa, além de pertences íntimos do Santo, como seu chapéu e sapatos atestam a favor desta hipótese. Para compor a estampa Dürer utiliza-se de uma perspectiva rígida que contribui para a ideia de disciplina intelectual e espiritual, enquanto simultaneamente demonstra o aprendizado do próprio artista. Outros elementos desempenham uma função simbólica, como o crânio e a ampulheta ao fundo – possíveis referências à inteligência e mortalidade de São Jerônimo – e o leão, que remete a uma de suas passagens.

Apesar de se tratar de uma cena claramente diurna, Dürer explora de maneira bastante diversa as possibilidades de sombra em seu São Jerônimo. A luz inunda a cena através das janelas fechadas, projetando longas sombras, estampando a cena de maneira bastante dramática. Veneziano e Vico entendem esta liberdade e potencialidade dramática das sombras em Dürer, aplicando isso em suas próprias estampas. Em ambos, a dramaticidade das sombras confere às composições peculiaridade e completude, quase como motivos derivados das gravuras de Dürer.

Para concluir, é possível dizer que na gravura de Veneziano, o ar compenetrado dos alunos imersos em suas atividades (assim como a iluminação da cena) sugere uma atmosfera bastante diferente de uma oficina de artesãos. Evoca-se, de maneira clara e intencional, a ideia de um estudo reverente, desta felicidade pacífica oriunda de uma sabedoria divina, como no *São Jerônimo* de Dürer. O ar sereno e íntimo da gravura alemã é transportado por Veneziano para a Academia de Bandinelli, numa vontade clara de enaltecer estes novos acadêmicos, representá-los como detentores desta sabedoria quase divina.

Analisando estas obras em conjunto, percebemos, ainda, que a estampa de Veneziano também apresenta tábuas de madeira no teto, que chamam a atenção para a perspectiva da cena. Apesar de em sua estampa Agostino não adota-la de forma tão profunda e rigorosa, sua escolha por um teto de madeira para a alcova representada parece, mais do que uma criação do próprio autor, uma citação do alemão – um artifício estético que reforça a aproximação imagética proposta.

Na gravura de Vico não há tábuas de madeira no teto, entretanto, o semblante concentrado de São Jerônimo também é adotado e, como no caso anterior, reforçado pela vontade de representação dos homens acadêmicos como exemplos de erudição. Aqui, no entanto, o ar sereno e quase íntimo que percebemos na gravura de Dürer e até na de Veneziano é relegado em função de uma composição repleta de ações que se desenrolam simultaneamente. A cena de Vico não faz jus ao adjetivo ‘caótica’, mas se aproxima muitíssimo deste. O argumento de serenidade percebido na estampa de Dürer é perdido, tamanha opulência compositiva na cena maneirista.

As referências a Dürer na estampa de Vico continuam: a posição do cachorro adormecido que aparece ao lado do leão em *São Jerônimo em seu estúdio* e novamente (ainda que significativamente mais magro) em *Melancolia I*, é apropriada por pelo gravador italiano em sua Academia. Nesta, o cão adormecido

à maneira de Dürer aparece no primeiro plano, à esquerda da composição, aos pés dos rapazes sentados à volta da lareira.

Na *Melancholia I* de Dürer há, no entanto, uma imobilidade que pesa sobre as figuras, que adquirem um ar moroso e passivo, quase carregado. O transtorno trágico da criação humana ao qual a estampa faz alusão parece ter sido um fardo excessivamente fastidioso. A própria Melancholia divaga, inerte e até os animais na cena parecem estafados e derrotados.

Na gravura de Vico, contrariamente, este transtorno inerente à criação parece ser louvado: as figuras aqui não aparentam derrota nem cansaço; pelo contrário, são figuras compenetradas e decididas em seus afazeres criativos. Sobretudo, são figuras ativas – se em Dürer o transtorno trágico da criação humana parece ter sido insuportável e a Melancholia parece já ter vencido, na gravura italiana as figuras ainda não se deram por derrotadas e continuam a trabalhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALDINUCCI, F. *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*, vol. 1, Milão, Società Tipografica de Classici Italiani, 1808.
- BARTSCH, A. *Le Peintre Graveur*, vol. VII. Viena, J.V.Degen, 1808.
- BARTSCH, A. *Le Peintre Graveur*, vol. XV. Viena, J.V.Degen, 1813.
- BARTSCH, A. *Le Peintre Graveur*, vol. XIV. Viena, J.V.Degen, 1813.
- BYINGTON, E. *Giorgio Vasari: a invenção do artista moderno: 500 anos*. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 2012.
- FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, *Mestres da Gravura*. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 2011.
- LE BLANC, M. CH. *Manuel de L'amateur d'estampes*. Paris, F.Vieweg, 1854-1890.
- PANOFKY, E. *The life and art of Albrecht Durer*. New Jersey, Princeton University Press, 1955.
- PASSAVANT, J.D. *Le Peintre-Graveur*, vol.VI, Leipzig, Rudolph Weigel, 1864.
- PETRUCCI, A. *Panorama della incisioni italiana: Il cinquecento*. Roma, Carlo Bestetti Edizioni D'Arte, 1964.
- PEVSNER, N. *Academias de arte: passado e presente*. Tradução de Vera Maria Pereira; coordenação de Sergio Miceli. São Paulo, Companhia das Letras.
- VASARI, G. *Le vite de' piú eccellenti pittori scultori ed architettori*, vol. VI, Firenze, G.C. Sansoni, 1881.
- WITTKOWER, M.; WITTKOWER, R. *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*. Nova Iorque, W.W. Norton & Company, 1969.

FIGURAS



Figura 1 – Agostino Veneziano. Academia de Baccio Brandi em Roma, 1531. Buril, p&b, 27,7 x 30,3 cm. 1o estado.



Figura 2 – Enea Vico. Academia segundo Baccio Bandinelli, Roma. Editado por Pietro Paolo Palumbo, 1545. Buril, p&b, 20,8 x 47,7 cm. 2o estado.



Figura 3 – Albrecht Dürer. Melencolia I, 1514. Buril, p&b, 24 x 18,5 cm.



Figura 4 – Albrecht Dürer. São Jerônimo em seu estúdio, 1514. Buril, p&b, 24,6 x 18,9 cm.