

***Come de l'antico Apelle:* Francisco de Holanda e a construção da imagem de Michelangelo entre os anos de 1550**

Renato Menezes Ramos¹

O propósito deste artigo é repensar o que foi preterido na relação supostamente estabelecida entre Francisco de Holanda e Michelangelo, durante e após a temporada do artista português em Roma. As reflexões que aqui seguirão gravitam na órbita da carta que Francisco, em Lisboa, enviou a Michelangelo, em Roma, em 1553. Será, por isso, oportuno interrogar-se por que esta carta nunca ocupou o lugar central que lhe seria merecido no âmbito dos estudos michelangianos e/ou holandeses, sobretudo por ela nunca ter sido um elemento perdido seja da vida de Michelangelo, seja da relação Michelangelo-Francisco de Holanda². Malgrado tal carta nunca ter conhecido resposta, não será ocasião aqui de questionar a dimensão da verdade que aportam as palavras de Francisco de Holanda, problema já diversas vezes levantado, mas nunca totalmente solucionado. O objetivo será, em suma, entender esta carta na interseção entre esses dois artistas para além dos limites e da completude que os conhecidos *Diálogos em Roma* construíram para este binômio. A análise desta carta servirá como plataforma para a reflexão dos pilares sobre os quais este artigo está alicerçado; estes aparecerão por meio de palavras-chave que atravessarão os seguintes aspectos:

- o período de redação e envio da carta;
- o valor de antigo e o estilo individual;
- o *locus classicus* da *simplex linea* e a questão do desenho em Michelangelo;

¹ École des Hautes Études en Sciences Sociales – EHESS.

² Segundo o levantamento bibliográfico de Paola Barocchi, a carta consta já no epistolário reunido por Gotti, em 1875. *Vide infra*, nota 3.

- a carta como elemento de compreensão da relação Francisco de Holanda/Michelangelo e Francisco de Holanda/Roma para além dos Diálogos em Roma;
- os elementos de construção da História.

Segue abaixo a carta de Holanda traduzida ao português:

Lisboa, 18 de agosto de 1553³

Muito magnífico Senhor, o grande dom da vida que DEUS concede não é razão que nós o percamos; mas depois de dar-lhe, por isso, inefáveis graças⁴, é conveniente que nós o recuperemos, com a sabedoria daqueles que honradamente vivem, como é Vossa Senhoria. E ainda que as contínuas fadigas e desconfortos do passado tenham-me privado de todo estudo e recordação, não puderam tirar-me, todavia, a boa memória de Vossa Senhoria, e pergunto-me sempre por sua vida e sua saúde, que a mim são tão caras quanto aos seus mais caros amigos. E penso eu que em todas aquelas coisas que do sumo *IDIO*⁵ vêm à Senhoria Vossa, que ainda

³ O manuscrito encontra-se atualmente conservado na Biblioteca Laurenziana, em Florença: Archivio Buonarroti, X 583. [Tav. CXXX]. A tradução desta carta foi realizada com base em duas de suas edições, que se distinguem sensivelmente. São elas: *Michelangelo, mostra di disegni, manoscritti e documenti*, Firenze: Leo Olschki Editore, 1964, pp. 177-178; *Il carteggio di Michelangelo*. Vol. V. Edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di Paola Barocchi, Firenze: Renzo Ristori, 1983, pp. 9-10. Revisão técnica: Maria Barbara.

⁴ A carta registra três grafias diferentes para a palavra “graça” (gratie, gracia e gratia), cuja complexidade e profundidade conceitual, como é bem sabido, já rendeu longos debates. Tal incerteza é remarcada em nota na edição do epistolário michelangiano publicado por Paola Barocchi, (ver: *Carteggio*, 1983, *op. cit.*, p. 9, notas 1 e 3). Evidentemente, esta variação decorre do frágil domínio de Holanda da língua italiana, que se revela também em algumas outras frases, pouquíssimo claras. Para um estudo-síntese do problema da *Grazia* e sobre os obstáculos semânticos que tal termo impõe, ver: EMISSON, Patricia. “Grazia”. *Renaissance Studies*, n. 5, 1991, pp. 427-460.

⁵ No léxico italiano quinhentista, a palavra *Iddio*, da qual “Idio” seria uma variação, corresponde à palavra Deus. Tal termo, recorrente em todo epistolário michelangiano desde sua juventude, aparece com tal sentido e acompanha, não por acaso, gestos de agradecimento (*ringraziare*) ou pedido (*pregare*). Neste caso, a palavra evoca o seu sentido original grego, que designa individual, particular, sem anular o seu sentido mais imediato. A decisão por manter a grafia holandiana deve-se ao fato de que a palavra Deus, aparecendo ao fim do texto, marca uma opção de distinção entre

nele me faz infinita graça e a ele eu sou obrigado⁶. E para não perder esta amizade quis escrever esta [carta], para que me faça saber inteiramente como se encontra agora, nestes felizes dias de sua velhice; pelo que eu penso que ele não se exercita, em falta de louváveis obras, de bons exemplos de heroica virtude, que aqueles que fazem as suas mãos de imortais louvores na arte da pintura. E pelo grande amor que tenho às coisas raras, especialmente àquelas de Vossa Senhoria do tempo que vivi em Roma, peço-lhe que de sua mão me faça a graça de enviar-me algum desenho em memória de sua obra, mesmo que seja somente uma linha ou perfil, como do antigo Apeles, para que me seja um verdadeiro signo da saúde da Vossa Senhoria, e também uma firme recordação de nossa amizade. Peço que Vossa Senhoria me escreva e me faça saber se está também vivo o senhor Lactancio Tolomei⁷, meu grande patrono e caríssimo amigo vosso. Que o sumo e imortal DEUS conserve a Senhoria Vossa muitos anos, para que, depois deste enfadonho curso da vida, dê-lhe sua perfeita paz no céu. Meu pai Antônio de Holanda recomenda-se a Vossa Senhoria e eu também. De Lisboa, 15 de agosto 1553. Vosso Francisco de Holanda. Ao muito magnífico senhor M. Michelangelo⁸, meu respeitadíssimo patrono. Em Roma.

1. Papel – Ao fim da segunda edição da *Vita di Michelangelo Buonarroti* (1568), quando já se contavam quatro anos de desaparecimento do artista,

elas, por parte de Holanda.

⁶ Esta talvez seja a frase que revele mais explicitamente a superposição da estrutura linguística portuguesa à italiana, que Francisco faz ainda em outros momentos da carta. A palavra “obrigado”, embora de sentido completamente distinto na língua italiana, foi conservada na tradução dado o seu sentido na língua portuguesa.

⁷ “Lattancio Tomolomei”, segundo a sua grafia.

⁸ “Micael Agnello”, segundo sua grafia, não corresponde a nenhuma das variações do nome de Michelangelo, mais frequentemente identificado por “Michael Agnollo”.

Vasari conta que, antes de morrer, Michelangelo havia incendiado seus papéis. Ele justifica logo em seguida esta atitude digna de Kafka, Gogol, Nabokov ou Monsieur Teste, pelo desejo do mestre florentino de se fazer conhecer unicamente por sua perfeição⁹, e não pelas falhas garantidas por sua humanidade: Michelangelo é já divino¹⁰. Entre esses papéis reduzidos às cinzas, desapareceram desenhos de toda natureza e, evidentemente, muitas cartas. Entretanto, a missiva enviada por Leonardo Sellaio em 5 de fevereiro de 1518¹¹ dá provas de que, mais do que capítulo da epopeia biográfica escrita por Vasari, queimar papéis ou, como neste caso, mandar fazê-lo, era um hábito do artista. Michelangelo, então em Florença ocupado com aquele que seria um dos maiores insucessos de sua vida – o *cantieri* de San Lorenzo – havia pedido a seu discípulo que desse fim aos papéis que se encontravam em sua residência romana. Tratava-se, possivelmente, de grande parte dos esboços e cartões perfurados que o artista havia utilizado na realização da abóbada da Capela Sistina, dos estudos iniciais do Sepulcro de Júlio II e, para arriscar ainda um pouco mais, de desenhos preparatórios para a estátua monumental de bronze do mesmo Papa, realizada em Bolonha. Pouco (o que é quase nada, comparado ao que de fato existiu) chegou até nós. A maior parte do que nos restou são os chamados desenhos didáticos, dispersados pelas mãos daqueles que tomavam suas lições, ou ainda os que o artista, no alto de sua generosidade, costumava presentear amigos ou quem quer que ele quisesse¹². Destruir os seus papéis parecia ser, portanto, uma espécie de

⁹ VASARI, Giorgio. *Vie de Michel-Ange*. Tradução e notas de Andre Chastel. Vol. 9. Paris: Berger Levrault, 1985, p. 303.

¹⁰ [...] *quel ch'a par sculpe e colora, Michel, più che mortale, Angel divino* [...] – O celebre título que lhe foi dado por Lodovico Ariosto, e que doravante seria empregado desmedidamente a diversos artistas, encontra-se no livro XXXIII do *Orlando Furioso*, publicado em 1516 com diversas reedições, inclusive uma em 1551, em Veneza.

¹¹ “Sono stato a chasa. È suto portato via quanto legname v'era; bene chredo sia chon vostro chonsentimento, pure ve ne aviso. E' dichono avere arsii tutti que' chartoni, ma non credo di tutti”. In: *Carteggio di Michelangelo*. Edizione postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori. Firenze: S.P.E.S., già Sansoni, 1965-1983, Vol. 1, p. 318.

¹² A fama de avarento de Michelangelo já era grande nos anos de 1550, razão pela qual Condivi,

imperativo existencial para Michelangelo. Por esse motivo, talvez não seja de todo falsa a afirmação do artista e escritor aretino se dela retivermos as manobras realizadas por Michelangelo para determinação do futuro ao qual seria assegurada a sobrevivência de sua figura como uma página da História.

O inventário dos objetos encontrados na casa de Michelangelo quando de sua morte, em 1564, registra uma dezena de cartões (*carthoni* – em sua maioria projetos de arquitetura) e outra dezena de cartas¹³. Entre o que havia sobrevivido dos seus pertences, descritos em detalhes pelo misterioso burocrata Roberto Ubaldini, não figura a carta de Francisco de Holanda. A herança do artista foi legada pelo duque Cosimo I a seu sobrinho, Leonardo Buonarroti, por quem Michelangelo nutria grande afeição. Caberá, contudo, ao seu sobrinho neto, já no século seguinte, atos mais ambiciosos para salvaguarda de sua memória, culminada com a criação da *Casa Buonarroti*, em Florença, instituição viva até hoje. Entre outras ações não menos importantes, está a primeira publicação das *Rime*, em 1623, embora bastante castigada, e a organização dos espólios florentinos de seu tio-avô. O trabalho extraordinário empreendido por Paola Barocchi e Giovanni Poggi de reorganização do epistolário michelangiano revela, curiosamente, que a carta endereçada no dia 15 de agosto de 1553 pelo artista português havia sido anotada pela mão de Michelangelo Buonarroti Il Giovane, em data e local desconhecidos¹⁴. Apenas em 1875 Aurelio Gotti tornava pública a carta, depois de encontrá-la nos arquivos da mesma *Casa Buonarroti*¹⁵, antes que fosse transferida para a Biblioteca

posteriormente repetido por Vasari, reforça os comentários a respeito da generosidade do mestre. Diz Vasari: “Não sei como se pode tachar de avarento quem deu tantas coisas pelas quais teria obtido milhares de escudos”. In: VASARI, Giorgio. *Vida de Michelangelo Buonarroti*. Tradução, introdução e notas de Luiz Marques. Campinas: Editora da Unicamp, 2011, p. 173.

¹³ TUENA, Filippo. *La passione dell'error mio. Il carteggio di Michelangelo, Lettere scelte 1532-1564*. Roma: Fazi Editore, 2002, pp. 196-200.

¹⁴ *Carteggio, op. cit.*, vol. V, n. 2, p. 10.

¹⁵ GOTTI, Aurelio. *Vita di Michelangelo Buonarroti*. Vol. 1. Florença: Tipografia della Gazzetta d'Italia, 1876, pp. 244-246.

Laurenziana. Sua procedência, de todo modo, é pouco clara e dificilmente será desvendada.

2. Tempo – A publicação da primeira edição das *Vitas dos mais excelentes artistas*, por Giorgio Vasari, em 1550, marca o início do período que chamarei aqui de “último Michelangelo”, que seguirá até sua morte. Inúmeras vezes já foi falado do lugar ocupado por Michelangelo na teleologia artística elaborada por Vasari, apoiada, de um lado, no modelo histórico preconizado por Anibal Caro e Paolo Giovio, e de outro, nos critérios mais propriamente estéticos e técnicos apresentados e desenvolvidos por Cennino Cennini e Leon Battista Alberti. Menos se falou, contudo, da preocupação que tomou Michelangelo com a publicação de tal texto, não obstante nele se leiam mais elogios do que comprometimentos. O melhor que se sabe a esse respeito é o que revela Ascanio Condivi ao início da biografia do mestre florentino publicada em 1553, por diversos estudiosos considerada uma autobiografia¹⁶. Seria providencial se tal texto tivesse saído da pena de Michelangelo, do qual não se saberá mais do que seu efetivo controle na redação do que consideraremos aqui somente uma biografia autorizada. De todo modo, o texto de Condivi, mais do que insistentemente fornecer pistas para a correção dos anunciados erros de Vasari, pretendia remodelar o que se conhecia até então sobre o comportamento do mestre: sua avareza, sua homossexualidade, sua inconstância humoral, etc. – como se fossem desvios de moralidade. Essas tentativas serão levadas a cabo tempos mais tarde também por Michelangelo, *Il Giovane*, mencionado anteriormente, que se empenha em pintar um retrato ao mesmo tempo másculo e filosófico de seu tio-avô¹⁷. O

¹⁶ Para isso ver: MARQUES, Luiz. “Vasari e la parte di Michelangelo (1543-1550)”. *Figura. Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica*, vol. I, n. 1, 2013. Disponível em: <http://figura.art.br/2013_6_marques.html>, consultado em 22/01/2016.

¹⁷ Michelangelo *Il Giovane*, ao organizar a primeira edição das *Rime* de Michelangelo, altera diversos versos. Todas as referências a Tomaso Cavalieri são apagadas. Outros versos são retrabalhados ou para obedecer a uma métrica mais rigorosa, ou para dar ao verso um apuro filosófico do qual

bilhete que Michelangelo, em Roma, faz chegar a Vasari, em Florença, por meio de Giovan Francesco Fattuci¹⁸, ou dá provas contrárias da contenda que supostamente havia nascido entre os dois, ou, no limite, tratava-se tão somente de palavras de reconhecimento do trabalho empreendido pelo também artista, sem que houvesse uma leitura prévia de seu conteúdo. Michelangelo e Vasari, de todos os modos, aproximam-se neste momento.

A publicação das *Lezzione*, em 1550, proferidas por Benedetto Varchi três anos antes, é também um componente fundamental que desenhará a imagem de Michelangelo, desta vez sem seu controle direto. A direção que Varchi oferece à leitura da poesia michelangiana será indelével para a compreensão não só da sua lírica de fundo petrarco-dantesca, como também para o entendimento do seu aporte densamente teórico-filosófico. Para além dessas observações de cunho técnico, Varchi alçará o nome de Michelangelo ao cume da poesia italiana de seu tempo, muito embora o artista nunca tivesse se empenhado, até onde se sabe, em editar tais escritos para uma publicação organizada¹⁹.

Os anos de 1550 marcam também o fim da dedicação de Michelangelo à pintura. Após o período de execução dos afrescos paolinos, localizados a alguns passos do Juízo Final cuja realização lhe precedeu em pouquíssimo tempo, Michelangelo volta-se exclusivamente à arquitetura. Ele assume a *fábrica* de São Pedro e recebe do Papa Paulo III, às portas da morte, o título de “Comissário Superior e Arquiteto de São Pedro” sem, contudo, jamais renunciar à escultura e à poesia, ainda que em âmbito privado.

Estes anos são também marcados pela absoluta solidão e expressão de

originalmente passa longe.

¹⁸ “Ma io non mi maravigl[i]o, sendo voi risucitatore d’uomini morti, che voi allung[h]iate vita a’ vivi, o vero che i mal vivi furiate per infinito tempo alla morte. Per abbreviare, io son tucto vostro com’io sono”. In: *Carteggio*, *op. cit.*, vol. 4, pp. 346-347.

¹⁹ GIRARDI, Enzo Noé. “Les *rime* de Michel-Ange”. In: GUAZZONI, Valerio (org.). *Michel-Ange Sculpteur*. Paris: Éditions Cercle d’Art, 1984, pp. 153-154.

uma profunda melancolia, embebida do *memento mori* que será inúmeras vezes manifestado até o fim de seus dias. É bem verdade que a morte de Vittoria Colonna, em 1547, e de Urbino, em 1556, abre na vida de Michelangelo o que Luiz Marques chama de “um período *expressionista*”, marcado por seu isolamento, contínuas lamentações, imenso sentimento de fracasso e “desejo de morte”. Ao comentar com Vasari o falecimento de seu fiel amigo Urbino, escreve Michelangelo: “Sabeis que Urbino morreu, o que me foi grandessíssima graça de Deus, embora grande perda e infinita dor para mim. A graça foi que, se em vida me mantinha vivo, morrendo ensinou-me a morrer não com desprazer, mas com desejo de morte”²⁰. Antes disso, em carta também enviada a Vasari, ele encerrava: “[...] sei que percebeis em minha escrita que estou em minha vigésima quarta hora, e não nasce em mim pensamento onde não esteja dentro esculpida a morte; queira Deus que eu ainda a faça esperar um pouco”²¹. Ele deverá esperar ainda quase uma década. Por vezes, essa potência negativa que lhe domina, volta-se contra ele mesmo, isto é, consiste um momento reflexivo, de auto-observação, de absoluta introspecção e escrita poética quase catártica. A poesia 267 (*I' sto rinchioso come la midolla*), na numeração estabelecida segundo Enzo Noé Girardi em 1960, datável entre 1546-1550, demonstra bem o modo pelo qual, mais do que ver-se a si próprio, Michelangelo deseja ser visto. Dos numerosos versos, destaco os mais conhecidos: “A minha alegria é a melancolia / E meu repouso, estes desconfortos: / que quem busca seu mal, que Deus olho lhe dê [...] / Meu rosto é de dar medo; As roupas são de expulsar os corvos ao vento, em campo apenas semeado [...]”²².

Será exatamente esse humor seco e amargo acentuado na sua velhice

²⁰ BUONARROTI, Michelangelo. *Cartas escolhidas*. Apresentação, seleção, tradução e notas de Maria Berbara. Campinas e São Paulo: Editora da Unicamp, 2009, pp. 141-142.

²¹ *Cartas escolhidas*, *op. cit.*, pp. 138-139.

²² A tradução ao português é de Luiz Marques. Cf. VASARI-MARQUES, *op. cit.*, 2011, n. 328, p. 419.

que a crítica naturalizou como um dado de sua existência²³. Em 1553, o ano que Francisco de Holanda envia a carta a Michelangelo, é marcado ainda por outro elemento fundamental, que se soma à publicação da biografia escrita por Condivi. Danielle da Volterra, que, após a morte de Perin del Vaga (também em 1547), centralizará as encomendas artísticas no ambiente romano, e uma das pessoas mais próximas de Michelangelo no período final de sua vida, o representa [Fig. 1] segundo o modelo que ele retomará para o seu conhecido busto feito possivelmente a partir de sua máscara funerária [Fig. 3]. Desta pintura, resta-nos ainda um sublime cartão perfurado [Fig.4], que nos permite contemplar a profunda tristeza nos olhos emoldurados por sulcos que estampam o rosto do artista. No afresco [Fig. 2] realizado por encomenda de Lucrecia della Rovere para a capela que leva o nome de sua família, a mesma do Papa ao qual Michelangelo serviu, o velho artista é um apóstolo, o único que, por não se espantar com a subida da virgem aos céus, olha diretamente o espectador e nos aponta para o milagre que se realiza naquele instante.

O perfil de Michelangelo que se desenha aqui nos permite entender a quem Francisco de Holanda endereça a sua carta. Ou, mais do que isso, nos permite concluir que o Michelangelo que ele conheceu, ainda insuflado pelo amor que sentia por Vitoria Colonna e pelo amparo afetivo de Urbino, um Michelangelo que se compraz da amizade que lhe circunda, não é de modo algum aquele que receberá sua carta. [...] “*Questi filici giorni de sua vech[i]jeza*”, como se refere Holanda em certa altura da carta, não

²³ É preciso distinguir o tom rebelde de suas cartas de juventude do tom amargo e enfadonho que suas palavras carregavam na velhice. É verdade que o temperamento particularmente estranho e inconstante de Michelangelo manifesta-se ao longo de toda a sua vida, mas este lugar comum em que se converteu tal aspecto de seu perfil artístico não deve ser generalizado. As palavras de afeto que ele emprega nas igualmente célebres cartas a Vittoria Colonna, a Tommaso Cavalieri e, mais tardiamente, a Giorgio Vasari, contradizem facilmente o Michelangelo raivoso e febril. As palavras carinhosas e cuidadosas dirigidas ao seu pai durante sua juventude romana, em nada se assemelham ao ataque épico durante a execução da abobada sistina. Este ímpeto a que se poderia chamar, com as devidas restrições, de “potência de vida”, opõe-se, automaticamente, ao que se poderia chamar de “potência de morte” de sua melancolia senil, absolutamente impregnado de uma convicção de fracasso, de formulações teológicas etc.

correspondem aos dias mórbidos que seu destinatário deixa transparecer, como vimos. O Michelangelo que Holanda teria conhecido era um artista filósofo, envolvido ainda na execução do imenso mural sistino²⁴, carregado, por sua parte, de densa reflexão teológica e atuante como dispositivo atualizador de sua relação com Dante e Petrarca. Aquele já velho artista com quem ele dialogara ao longo de três seções dominicais, das quatro posteriormente transcritas, era exemplar, bondoso, paciente e generoso. Os *Diálogos em Roma*, de certa maneira, elaboram uma imagem finita e coerente da relação Michelangelo-Francisco de Holanda com a qual a crítica aparentemente se satisfaz. Ou, ao contrário, ela elaborou a relação Michelangelo-Francisco de Holanda dando aos *Diálogos em Roma* certa completude. Esta carta, a meu ver, aparece, embora em detalhes sutis, como um ruído no modo através do qual Michelangelo desejou sobreviver à História e, sobretudo, como a crítica o moldou.

3. Valor – O hábito de colecionar desenhos difunde-se amplamente no século XVI. Vale dizer que os desenhos que não fossem de apresentação, aqueles realizados como obra de arte em si mesma e com um destino já traçado, ou ainda os chamados desenhos de figura, eram habitualmente descartados. Vasari, ele próprio grande colecionador de desenhos e de raridades michelangianas, contribui imensamente para o estabelecimento deste costume: nasce com ele o núcleo inicial do Gabinete de Desenhos e Estampas do Uffizi. Antes mesmo da representatividade vasariana neste âmbito, é preciso recordar o destino dado ao fabuloso cartão para a Batalha de Cascina, inteiramente fragmentado e dispersado como relíquia. Mais do que valor de *exemplum*, um rabisco qualquer de Michelangelo parece albergar vividamente a própria genialidade que possuía o artista para as soluções inusitadas no entrelaçamento quase abstrato dos corpos e para a *varietà* de suas figuras.

²⁴ Francisco de Holanda esteve em Roma entre 1538 e 1540, enquanto Michelangelo realiza o *Juízo Final* entre 1537 e 1541.

Reside neste aspecto, a meu ver, o tópicos mais importante que aparece na carta de Francisco de Holanda ao velho artista. Sylvie Deswarte não hesita em afirmar que o desejo de Francisco por um desenho de Michelangelo é mobilizado pela tentativa de constituição de uma coleção de desenhos²⁵, à moda italiana que ele nunca abandonara totalmente. Como se sabe, Francisco de Holanda vai a Roma sob a proteção de Dom João III, dando continuidade à tradição iniciada por Donatello e Michelozzo durante os anos de 1430. O aprendizado artístico está indissociável da viagem que, no caso de Francisco, mais terá valor de experiência etnográfica. Desta viagem, o artista realiza, então, o que ficaria conhecido como *Álbum do Escorial*, ou *Álbum das antiquilhas*, onde ele catalogou as obras de arte antigas mais importantes na “cidade eterna”. Mais tarde, já de volta a Portugal, ele decide transcrever os diálogos que havia travado com o círculo intelectual de Vittoria Colonna, que ele penetrara por intermédio de Lactancio Tolomei, embaixador sienês a quem ele se refere ao fim da carta, sem sequer saber se ele ainda estava vivo. Tais diálogos compõem a segunda parte do seu tratado *Da Pintura Antigua* (1548).

O comentário de Maria Berbara sobre os *Diálogos*, para quem “o texto, desnecessariamente rebuscado, parece perseguir sem êxito uma sofisticação linguística à qual acaba por ser de todo alheio, e o sentido de certas passagens, mesmo ao leitor mais atento e benevolente, resulta indecifrável”²⁶, adequam-se com precisão à carta em questão. A isto eu acrescentaria ainda os equívocos no uso da língua italiana e a excessiva prolixidade que dificultam ainda mais a leitura da carta. De todo modo, se o jovem artista português já possuía consciência absoluta do peso que Michelangelo impunha à arte italiana, mais maduro esta certeza se

²⁵ Cf. DESWARTE, Sylvie. “*Opus Micaelis Angeli*: le dessin de Michel-Ange de la collection de Francisco de Holanda”. *Prospettiva: Rivista di storia dell’arte antica e moderna*. Vol. I. n. 53-56, Abril 1988-Janeiro 1989, pp. 20-41.

²⁶ BERBARA, Maria. “Francisco de Holanda e a teoria artística michelangiana”. *Atas do II Encontro de História da Arte, IFCH/UNICAMP*, 2006, p. 56. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/BERBARA,%20Maria%20-%20IIEHA.pdf>>, consultado em 17/04/2017.

consolidara. O conhecimento de que dispunha acerca da generosidade do mestre lhe alimentava esperanças. Ele sabia muito bem do costume de Michelangelo em ofertar seus cartões aos jovens artistas de seu *entourage*, os quais legaram grandes obras realizadas a partir do mesmo modelo [Figs. 5, 6, 7, 8, 9]. Francisco, todavia, sabia bem da polêmica ainda recente na qual estiveram envolvidos Pietro Aretino, “praguejador de todos os cristãos”²⁷ nas suas palavras, e Michelangelo. Ao ter recusada a sua proposta de programa iconográfico para o Juízo Final, na Capela Sistina, Michelangelo dispõe-se a oferecer-lhe o que solicitasse. Ignoradas sucessivamente as missivas que Aretino implorava, sem sucesso algum, um desenho qualquer que fosse, daqueles que o artista habitualmente dava às chamas²⁸, abrem-se as portas para as inúmeras críticas negativas que doravante receberia Michelangelo²⁹ e sua obra. Poucos anos mais tarde, Cellini se queixará em sua autobiografia de não ter respondida uma carta afetuosa que ele enviara a Michelangelo, despertando a ira do Duque³⁰.

Contrariamente ao que se pode imaginar e ao que tudo nos leva a acreditar, Sylvie Deswarte é contundente ao afirmar que Michelangelo não somente respondeu a Francisco de Holanda, como lhe atendeu ao pedido. Tratar-se-ia do desenho atualmente localizado no Hessisches Landesmuseum [Fig. 10], sobre o qual se lê a inscrição “*OPVS MICHAELIS ANGELI*” escrita pela mão de Francisco de Holanda, confirmada, segundo a estudiosa, pelo cotejamento com a assinatura

²⁷ HOLANDA, Francisco. *Diálogos em Roma*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, pp. 31-32.

²⁸ Esta referência em particular ele faz na carta datada de 20 de janeiro de 1538. Cf. *Lettres d'Arétin* (1492-1556). Traduites par André Chastel et Nadine Blamoutier. Paris: Éditions Scala, 1988, pp. 324-325.

²⁹ A retribuição a toda essa polêmica, Aretino escreve sua sexta e mais famosa carta difamatória a Michelangelo e ao afresco do Juízo Final, dirigindo-lhes imensas críticas sobre as quais estarão assentadas todas as outras críticas pós-tridentinas a esta pintura. A carta é datada de novembro de 1545. Cf. *Lettres d'Arétin, op. cit.*, pp. 443-448.

³⁰ V. CELLINI, Benvenuto. *La vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même à Florence* (1728). Paris: Editions Scala, 1986, capítulo LXXIX, livro II, p. 337.

deixada pelo artista português sobre o seu exemplar da *Epigrammata antiquae Urbis* (Jacobo Mazochio, 1521)³¹. A procedência, mais uma vez, é inexplicável. A datação do desenho proposta pelo museu localiza-o no seu período adulto florentino, o que torna muito inverossímil que tal papel tenha sobrevivido na transferência definitiva do artista a Roma, somando-se ainda quase duas décadas. Não há, entretanto, nenhum elemento interno ao próprio desenho – seu traço, sua composição – que assegure tal atribuição, do mesmo modo que estas características visíveis dos seus traços já esmaecidos não são tão distantes da abstração linear de um Pontormo, por exemplo, ou de diversos outros pintores florentinos desta mesma geração. Tudo que é certo aqui provem não do desenho, mas da carta: o recurso do desenho como prova da vivacidade de Michelangelo ao qual Francisco de Holanda recorre não passa de artifício retórico para que, no fim, ele lhe dê qualquer desenho. Mas é de todo modo improvável que o artista tenha lhe enviado um desenho tão antigo, considerando-se mais uma vez a hipótese de datação do museu. Ademais, perguntar-se sobre o destino do desenho é o mesmo que se perguntar sobre o destino da carta, pois entre “uma linha ou perfil qualquer” e uma escritura articulada e coerente, não haveria tão grande justificativa de desprezo de um em favor de outro. Desenho e escrita, diversas vezes já nos foi demonstrado, preservam uma essência comum.

4. Desenho – É de um comum acordo entre os historiadores da arte que o desenho, como signo gráfico, corresponde em si mesmo à assinatura do artista. Na abertura de sua monumental obra consagrada ao desenho florentino, Berenson declara que a paternidade dos desenhos reunidos na sua obra foi reconhecida pelas suas respectivas “qualità”, isto é, pelas suas características inerentes e pelas recorrências nas soluções formais³².

³¹ DESWARTE, *op. cit.*, p. 390.

³² BERENSON, Bernard. *I disegni dei pittore fiorentini*. Vol. 1. Milão: Electa editrice, 1961, p. 11.

O seu método é, guardadas às devidas proporções, herdeiro da concepção segundo a qual o desenho seria a existência mesma do artista plasmada na superfície do papel, bastante difundida na filosofia florentina dos séculos XV e XVI. Neste sentido, o desenho consistiria em uma unidade simbólica despida de toda possível *sprezzatura* e *discrezione* à qual a obra final poderá recorrer.

Francisco de Holanda, ou qualquer outro que desejou um desenho de Michelangelo, possuía esta concepção naturalizada. Mas ao evocar o celeberrimo episódio narrado por Plínio, O Velho, no Livro XXXV da *Naturalis Historia*, ele parecia querer munir a sua carta com uma demonstração de virtuosismo e erudição, para além da escrita já bastante ornamentada. O famoso quadro abstrato do qual nos fala Plínio possuía registrada em sua superfície um conjunto de três riscos em cores distintas, resultados da disputa entre Apeles e Protógenes para saber quem traçava a linha mais fina. Vitorioso, Apeles somaria mais um atributo de perfeição no texto de Plínio, que diz ter visto aquele extraordinário vazio incógnito na casa de Augusto antes do incêndio que consumiu Roma em 64 d.C.³³.

Reconhecerá David Rosand que tal episódio se tornará um *locus classicus*³⁴ para todas as anedotas de *connoisseurship*, enquanto Rona Goffen, por sua parte, lembrará o quanto “novos Apeles” aparecem a partir do século XV³⁵. Já Luiz Marques encontrará um paralelo entre a narrativa de Plínio e uma passagem que Vasari acrescenta na segunda edição de sua obra, estabelecido, contudo, por oposição: Michelangelo supera todos

³³ *Historia Natural*, livro XXXV, cap. 36, linha 19 e ss. Para a tradução do texto pliniano, v. *infra* nota 36.

³⁴ ROSAND, David. “Una linea sola non stentata”. In: FAIETTI, M., e WOLF, G., *Linea I. Grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento*. Florença: Marsilio S.P.A., 2008, p. 18.

³⁵ GOFFEN, Rona. *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2002, p. 28. Ela falará especialmente do espelho que a relação entre Apeles e Alexandre desempenhará entre os artistas do Renascimento. Sobre isso, confirma: CONTI, Alessandro. “L'evoluzione dell'artista”. In: *Storia dell'arte italiana* (vol. 2: “L'artista e il pubblico”). Turim: Giulio Einaudi Editore, 1979, p. 193.

os parâmetros artísticos não pela sua *linea sumae tenuitates*, mas pela *penna più grossa*³⁶. Isto nos leva a concluir que a evocação de Francisco de Holanda é um tanto desencontrada: o desenho michelangiano, robusto, empostado, escultórico, em nada se assemelhará ao desenho de Apeles, limpo, leve, incisivo, *simplex linea*. Francisco de Holanda, mesmo que com um mau exemplo, se reporta não exatamente ao desenho do pintor antigo, mas antes ao seu gesto espontâneo, capaz de realizar maravilhas em tão pouco tempo e com tanta facilidade.

A relação entre Michelangelo e Apeles, dado o seu grau antitético, aparece muito pontualmente na literatura quinhentista. A primeira referência, e talvez única até a carta de Francisco, aparece nos versos “petrarquescos” de Francesco Berni, escritos pelo menos duas décadas antes. Berni, no entanto, antecipa de maneira explícita a mesma incoerência que as palavras do artista português amenizarão: “Sim, [direi] que ele [Michelangelo] é o novo Apolo e novo Apeles”³⁷. Na poesia michelangiana, segundo Berni, transparece a graça e o equilíbrio de Apolo e é por meio dela que o mestre florentino revela-se o novo Apeles entre os artistas de seu tempo. O esforço de compreender tal evocação como mecanismo de celebração do local insuperável no qual Michelangelo já figurava, não poderá obliterar a tópica em que sua feiura havia se convertido. Estaria, aliás, neste aspecto mais um ponto de oposição entre ele e Rafael, cuja beleza e graça resplandeceriam em seu desenho elegante e preciso. Aquele “rosto de dar medo” que Michelangelo anunciará sobre si mesmo não corresponde ao que Berni faz entrever. Apolo e Apeles estariam mais para seus antípodas do que para seus sinônimos. É, por certo, devido a esta incoerência que essa poesia aparece tão raramente na fortuna crítica

³⁶ MARQUES, Luiz. “Vasari e a superação da Antiguidade: do *nec plus ultra* ao *plus ultra*”. In: RAGAZZI, A.; MENESES, P. D.; QUÍRICO, T. (orgs.). *Ensaio interdisciplinares sobre o Renascimento italiano*. São Paulo: UNIFESP, 2017, pp. 15-48.

³⁷ “Ho visto qualche sua compositione, / sono ignorante, e pur direi d’avelle / lette tutte nel mezzo di Platone./ Si ch’egli è nuovo Apollo e nuovo Apelle”. In: MAZZUCHELLI, Giammaria (org.). *Rime e prose di Michelagnolo Buonarroti pittore, scultore architetto e poeta fiorentino*. Milão: Giovanni Silvestri, 1821, p. 226.

do artista até hoje.

5. História – A crítica que considera superficial a relação entre Francisco de Holanda e Michelangelo, quando não é radical em afirmar uma completa quimera por parte do artista português, poderá encontrar nesta carta mais um pilar sobre o qual assentar tal hipótese. Francisco de Holanda insiste na carta pela conservação desta amizade, mesmo sem ter qualquer notícia de Michelangelo desde seu *séjour* romano. Mas de fato, no universo teórico holandiano a imagem de Michelangelo diverge sensivelmente do discurso predominante a seu respeito. Ele insiste em tomar Michelangelo como um pintor em toda a *Da Pintura Antiga*, no qual ele aparece como horizonte teórico absoluto, quando o artista nunca se reconheceu como tal³⁸. Michelangelo, mesmo quando pinta, ele esculpe, dirá o público ainda abalado com a descoberta da abóbada da Capela Sistina. Para Francisco de Holanda, inversamente, mesmo na lista dos escultores de seu tempo, Michelangelo figura como pintor³⁹.

Francisco, portanto, acumula dissonâncias nesse complexo processo de fabricação da imagem michelângiana. No entanto, um dos aspectos mais circunstanciais, fruto, talvez, de certa ingenuidade do ainda jovem artista,

³⁸ O pensamento escultórico de Michelangelo foi diversas vezes manifestado em poesia e nas suas cartas, onde assina, com frequência, em referência ao seu ofício. Para isso ver: BERBARA, Maria. “*Io non fu’ mai piktore né scultore come chi fa boctega*. Michelangelo e a tradição do ateliê italiano nos séculos XV e XVI”. In: BERBARA, Maria (org.). *Renascimento Italiano, ensaios e traduções*. Rio de Janeiro: Nau editora, 2010, pp. 57-67. Michelangelo manifesta ainda o protagonismo da escultura na célebre carta que ele endereça a Benedeto Varchi a propósito da questão do *paragone*: “Digo que a pintura parece-me tanto melhor, quanto mais se aproxima ao relevo, e o relevo, tanto pior, quanto mais se aproxima à pintura; parecia-me, assim, que a escultura fosse o farol da pintura, e que a ambas separasse a mesma distância que há entre o sol e a lua”. In: BUONARROTI, 2009, *op. cit.*, p. 127.

³⁹ Na “Tábua dos famosos pintores modernos, a que eles chamam *aguias*”, Michelangelo é anunciado inicialmente como “pintor, escultor, arquiteto e poeta”. Mais adiante, na sessão dedicada aos escultores, Michelangelo é assim descrito: “MICAEL ANGNIOLO (*sic*), pintor que esculpiu as ilustres imagens de mármore na sepultura dos Médices em Florença”. HOLANDA, 1984, *op. cit.*, pp. 130, 142.

aparece fortemente nos *Diálogos em Roma*, quando o retrato pintado de Michelangelo por Francisco cede à figura do cortesão que ele jamais se permitiu aderir. Martin Warnke demonstra muito bem não só o quão raros eram os artistas que resistiam à corte, mas também como se definem aí os contornos da imagem do artista moderno⁴⁰. O volume de toalhas e roupas deixadas por Michelangelo, conforme documentado no inventário referido no início⁴¹, aparta dele toda imagem que veiculou de si mesmo como maltrapilho e miserável, aceita sem grandes problemas ao longo da história. Isto impressiona tanto quando a fortuna acumulada pelo velho artista que se queixava sempre que podia de sua pobreza. Assim sendo, talvez as idiossincrasias de Francisco de Holanda não sejam tão inverossímeis quanto parecem. Entende-se, agora, posso imaginar, de que lado da História esteve essa carta. Após tantos séculos, ela nos evidencia que a História é feita de apagamentos, e a de Michelangelo, em particular, não foi diferente. De maneira mais entusiástica, ela nos indica que toda História pode ser reescrita.

Résumé

Cet article propose une traduction inédite de la lettre que Francisco de Holanda envoya à Michel-Ange en août 1553. À partir de cela, le texte se développera en présentant plusieurs voies d'analyse de cette lettre, depuis des réflexions plus généralisantes à son propos jusqu'à des certains éléments qu'elle apporte.

⁴⁰ Cf. WARNKE, Martin. *O Artista de Corte: Os Antecedentes dos Artistas Modernos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

⁴¹ Vide supra, nota 6 – uma dezena de toalhas e tecidos foram contadas por Roberto Ubaldini, enquanto camisas somavam-se dezenove, entre as que haviam sido usadas e cinco novas.



Fig. 1

Daniele da Volterra

A assunção da Virgem, c. 1550-1555

Afresco

Capela Della Rovere, Santissima Trinità dei Monti, Roma

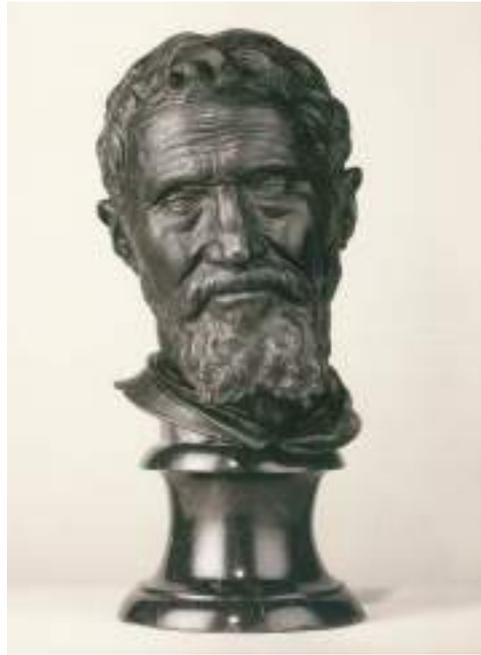


Fig. 2
Daniele da Volterra
A assunção da Virgem (Detalhe)

Fig. 3
Daniele da Volterra
Busto de Michelangelo, 1564-66
Bronze
Musée du Louvre, Paris



Fig. 4
Daniele da Volterra
Retrato de Michelangelo, 1550-1555
Cartão perfurado
Teylers Museum, Haarlem



Fig. 5
Battista Franco
Noli me tangere, c. 1537
Óleo sobre tela
Dayton Art Institute, Ohio



Fig. 6
Pontormo
Noli Me Tangere, c. 1530
Óleo sobre painel
Coleção privada



Fig. 7
Michelangelo
Pietà, c. 1538
Desenho
Isabella Steward Gardner Museum, Boston

Fig. 8
Autor desconhecido
Pietà de Buffalo, post. 1546
Óleo sobre painel
Coleção privada



Fig. 9
Marcello Venusti
Pietà, c. 1555
Óleo sobre painel
Galleria Borghese, Roma



Fig. 10

Michelangelo (atr.)

Nu masculino com figuras, 1532-1534

Desenho

Hessisches Landesmuseum, Darmstadt