

ERWIN PANOFSKY

ESTUDOS DE ICONOLOGIA

Temas humanísticos na Arte do Renascimento

1986

Editorial Estampa
Lisboa

ESTUDOS
DE
ICONOLOGIA

Título do original:

Studies In Iconology

Capa de:

Soares Rocha

Ilustração da capa:

Alegoria do Amor e o Tempo, de Angelo Bronzino (pormenor),
National Gallery, Londres.

Tradução de:

Olinda Braga de Sousa

Copyright:

© 1939 by Oxford University Press
renewed in 1967 by Erwin Panofsky
Editorial Estampa, Lda., Lisboa, 1982
para a língua portuguesa

ÍNDICE

Prefácio à edição Torchbook	9
Prefácio	17
I — Introdução	19
II — A História primitiva do homem nos dois ciclos de pinturas de Piero di Cosimo	41
III — O Pai Tempo	69
IV — Cupido, o Cego	91
V — O movimento neoplatónico em Florença e no Norte de Itália (Bandinelli e Ticiano)	119
VI — O movimento neoplatónico e Miguel Ângelo	153
Apêndice — O modelo de gesso da Casa Buonarroti	201
Bibliografia	205
Índice das ilustrações	237
Índice Remissivo	225

²¹ Clm. 14 271, ill. in *Bibl.* 238, p. 260.

²² A. Goldschmidt, *Bibl.* 117, vol. I, estampa XX, n.º 40, ill. em *Bibl.* 238, p. 257.

²³ Ver A. M. Amelli, *Bibl.* 7.

²⁴ Clm. 10 268 (século XIV), illus. em *Bibl.* 238, p. 251, e todo o grupo de outras ilustrações baseadas no texto de Miguel Scoto. Para as fontes orientais destes novos tipos ver *ibid.*, p. 239 s., e F. Saxl, *Bibl.* 296, p. 151 s.

²⁵ Para os interessantes precedentes desta restauração (síntese dos modelos gregos arcaicos e carolíngios) ver *Bibl.* 238, pp. 247 e 258.

²⁶ Um dualismo semelhante é característico da atitude medieval para com a *aera sub lege*: por um lado, representava-se a Sinagoga como cega e associada com a Noite, a Morte, o demónio e os animais impuros; por outro lado, consideravam-se os profetas judeus inspirados pelo Espírito Santo e as personagens do Antigo Testamento eram veneradas como antepassados de Cristo.

²⁷ Lyon, *Bibl. de la Ville*, manus. 742, illus. em *Bibl.* 238, p. 274.

²⁸ F. Lippman, *Bibl.* 196, nr. 456, também illus. em *Bibl.* 238, p. 275. As estrofes de Angelo Poliziano (*Giostra*, I, 105, 106) dizem o seguinte:

*Nell'altra in un formoso e bianco tauro
Si vede Giove per amor converso
Portarne il doce suo ricco tesoro,
E lei volgere il viso al lito perso
In atto paventoso: e i be' crin d'auro
Scherzon nel petto per lo vento avverso:
La veste ondeggia e in dietro fa ritorno:
L'una man tien al dorso, e l'altra al corno.*

*Le ignude piante a se ristrette accoglie
Quasi temendo il mar che lei non bagne:
Tale atteggiata di paura e doglie
Par chiami in van le sue dolci compagne:
Le qual rimasse tra fioretti e foglie
Dolenti 'Europa' ciascheduna piagne
'Europa', sona il lito, 'Europa, riedi' —
E'l tor nota, e talor gli bacia i piedi.*

II. A HISTÓRIA PRIMITIVA DO HOMEM NOS DOIS CICLOS DE PINTURAS DE PIERO DI COSIMO

Piero di Cosimo (1461-1521) não era um “grande” mestre, mas foi um pintor encantador e cheio de interesse. Com excepção duma viagem a Roma, onde participou na decoração da Capela Sistina sob a orientação do seu mestre Cosimo Rosselli, parece ter vivido toda a sua vida em Florença; e, à parte a influência de Signorelli, perceptível nas primeiras obras, o seu estilo está enraizado na tradição florentina.

No entanto, destaca-se como um solitário dentro da escola florentina de pintura. Sendo o mais imaginativo dos inovadores, foi, além disso, como observador, um magnífico realista. Enquanto os seus grupos de nus audazmente ligados antecipam as tendências dos últimos maneiristas e causaram uma profunda impressão mesmo em Miguel Ângelo, o seu interesse “empático” pelo que se poderia chamar as “almas” das plantas e dos animais e o seu sentido delicado dos valores luminosos e atmosféricos conferem aos seus quadros um verdadeiro sabor nórdico. Ao contrário da maioria dos pintores florentinos da sua época — especialmente Botticelli, que pode ser considerado seu antípoda — di Cosimo era essencialmente um pintor e não um desenhador. Sentia a epiderme tangível das coisas, muito mais do que a sua forma abstracta e baseava a sua arte mais em “valores” cromáticos do que em esquemas lineares. Perfis suaves recortados num fundo de nuvens cinzentas; árvores fantásticas que penetram no céu e nele se perdem; vaga penumbra de bosques impenetráveis; a bruma azulada sobre as águas mornas; a forte luz do Sol que se derrama nos espaços abertos: eram estes os fenómenos que o fascinavam. Para os captar desenvolveu uma técnica assombrosamente flexível, às vezes tão delicadamente luminosa como a dos seus contemporâneos venezianos e flamengos, às vezes tão ampla e rica e até certo ponto tão ousada como a dos pintores barrocos do século XVII ou até dos impressionistas do século XIX.

Tudo isto, contudo, não explicaria o estranho atractivo que emana

das pinturas de Piero, se o seu conteúdo não fosse tão original como o seu estilo. É deste conteúdo que vamos tratar neste capítulo.

*

É costume supor que uma das primeiras pinturas de Piero, adquirida em 1932 pelo Wadsworth Athenaeum em Hartford, Connecticut, representa o mito de Hílas e das ninfas (fig. 17).¹ Há várias objecções a esta interpretação. Segundo as fontes mitográficas,² Hílas era o belo favorito de Hércules, a quem acompanhou na expedição dos Argonautas. Em Mísia, no Propôntide, Hércules, Hílas, e, segundo alguns autores, Télamon, abandonaram juntos o barco e aventuraram-se nos bosques, segundo se diz, porque Hércules, com a sua enorme força, tinha partido um dos remos e andava à procura duma árvore para fazer outro. Aí chegados, separaram-se, porque Hílas tinha de ir buscar água para o jantar. Mas quando chegou ao rio Ascânio (ou Cius), as Náíades enamoraram-se da sua beleza e arrastaram-no com elas para que compartilhasse a sua morada cristalina. Nunca mais foi visto e Hércules errou pelos bosques chamando-o em vão (isto deu origem a um rito local, que sugere uma invocação solene e patética ao jovem perdido, "*ut litus 'Hyla, Hyla' omne sonaret*").³

Portanto, numa interpretação artística deste tema, esperaríamos encontrar normalmente os seguintes elementos, que são aliás característicos de todas as representações do mito de Hílas: 4 primeiro, a presença duma taça, ou de qualquer outro recipiente, que indicaria o motivo que levava Hílas a desviar-se do caminho; segundo, a presença de água na paisagem; terceiro, uma agressividade amorosa por parte das Náíades; quarto, uma resistência tenaz da parte de Hílas.

Nenhum destes elementos está presente no quadro de Hartford. Não há taça nem jarro. A cena tem lugar num prado florido. A corrente de água que aparece ao fundo, à esquerda, é simplesmente um "motivo da paisagem" sem relação com o tema principal. As seis donzelas não mostram nenhum arrebatamento amoroso. Surgem no quadro como se, de repente, tivessem sido interrompidas na pacífica ocupação de colher flores e passear com o seu cãozinho; a interrupção é tão repentina, que as duas da direita deixam cair as flores que levavam nas roupagens ondulantes. Destas seis donzelas, a da esquerda pára com um gesto de surpresa, a da direita parece divertida apesar da perda das flores, a que está ao lado aponta o jovem com uma expressão desdenhosa. Finalmente a figura central, de forma protectora e maternal, ajuda o jovem a levantar-se; ao passo que, se fosse Hílas, ela deveria estar a dar-lhe a pressa.

Temos aqui, sem dúvida, uma cena de surpresa, amabilidade e hospitalidade, e não de trágica paixão. O jovem, que podia ser tudo menos o favorito de um herói e que por vezes é referido, muito apropriadamente, como "um jovem de pernas arqueadas",⁵ apresenta-se numa atitude encolhida e torta. É óbvio que o que lhe sucedeu foi bastante inesperado, o

suficiente para causar um certo alarme, mas não suficientemente sério para impedir uma certa ironia. Há só um caso na mitologia clássica que poderia corresponder a esta imagem: é a primeira desgraça de um deus, cuja falta de sorte, combinada com os dons pouco correntes de bom humor e facilidade inventiva, o converteram na figura ao mesmo tempo mais ridícula e mais simpática do Panteão pagão; trata-se da queda, ou antes, do Encontro de Vulcano.

Os escritores clássicos são unânimes em declarar que Vulcano, ou Hefaios, foi "atirado do Monte Olimpo" e só muito depois voltou a ser admitido no palácio dos deuses. A tradição varia nalguns pormenores; segundo uns, foi expulso ainda criança, segundo outros quando já era homem; outras fontes ainda não indicam uma idade definida. Segundo alguns autores foi esta queda que o tornou coxo; segundo outros, foi por coxear que caiu, porque seus pais, desgostosos com a constituição rígida de um dos seus joelhos, decidiram desfazer-se dele, muito simplesmente lançando-o do Monte Olimpo abaixo. Conta-se, de várias maneiras, que temporariamente encontrou refúgio no mar ou na ilha de Lemnos.⁶ No entanto, tanto a Idade Média como o Renascimento estiveram geralmente de acordo em aceitar uma única versão, segundo a qual Vulcano foi "atirado" do Monte Olimpo muito novo, porque a mãe não gostava da sua deformidade, e foi parar à ilha de Lemnos, onde foi acolhido com hospitalidade e cuidadosamente criado pelos habitantes.⁷

Este mito é o verdadeiro tema do quadro de Piero di Cosimo. O jovem Vulcano, caracterizado pela óbvia rigidez do joelho esquerdo, acaba de cair no prado onde as seis donzelas estavam colhendo flores. Sendo imortal, não está ferido, apenas ligeiramente aturdido e incapaz de se pôr em pé. O efeito combinado desta inesperada aparição, a sua constituição defeituosa, a sua expressão aturdida e desamparada são as causas das diferentes reacções psicológicas das donzelas: surpresa muda, leve compaixão, vago divertimento e, na figura principal, o despertar dos instintos maternos.

Há só uma coisa que parece não coincidir com a história de Vulcano. Por que razão os habitantes de Lemnos não são mostrados como um grupo de ilhéus de ambos os sexos, mas estão representados exclusivamente por raparigas jovens com a aparência de ninfas — tão parecidas com ninfas que a identificação do tema com Hílas nunca foi posta em causa, apesar da representação da lenda de Hílas por Piero ter parecido a muitos observadores "um tanto estranha"?⁸

Não é necessário recorrer ao argumento da "liberdade artística" ou à "falta de educação clássica do pintor"; a presença das ninfas pode ser explicada por métodos puramente filológicos se fizermos uma pausa para considerar os tortuosos caminhos da mitografia pós-clássica, tal como foram esboçados no primeiro capítulo.

Recordemos que o que Alto Renascimento sabia sobre a mitologia clássica procedia muitas vezes de fontes pós-clássicas. Quase tudo o que essas fontes pós-clássicas sabiam sobre as experiências da juventude de

Vulcano baseava-se nos *Comentários a Virgílio*, de Sêrvio. Aí se encontra o parágrafo seguinte: “*qui* (ou seja, Vulcano) *cum deformis esset et Juno ei minime arrisisset, ab Jove praecipitatus est in insulam Lemnum. Illic nutritus ab Sintii*”;⁹ o que pode traduzir-se: “Foi atirado por Júpiter à ilha de Lemnos porque era disforme e Juno não lhe tinha sorrído. Ali foi criado pelos Sintii”. Estes “Sintii” (os Σίνυτοι ou Σίνυτες ἄνδρες, como são chamados por Homero)¹⁰ não aparecem mencionados em nenhum outro texto da literatura latina, o que desorientou os copistas, leitores e intérpretes medievais. Não é de admirar que o manuscrito e os exemplares impressos do Comentário de Sêrvio, assim como os tratados medievais nele baseados, contenham uma grande variedade de interpretações, algumas sem sentido, enquanto outras tentam tornar este trecho mais compreensível. Uma destas interpretações é: “*Illic nutritus absintii*”¹¹ (ou “*absinthio*”),¹² que significaria: “Ali alimentaram-no com absinto”. Outra é: “*Illic nutritus ab simiis*”,¹³ que significa: “Foi ali criado por macacos”. Uma terceira, por fim, é: “*Illic nutritus ab nimphis*”,¹⁴ que significa: “Ali foi criado por ninfas”.

Se Piero di Cosimo queria ilustrar este episódio da vida de Vulcano, tinha três possibilidades à sua disposição: podia apresentar o deus entregando-se a uma forma pouco corrente de dieta vegetariana; podia submetê-lo aos esforços educativos dos macacos; ou podia fazê-lo objecto das atenções maternais das ninfas. Ninguém poderia censurá-lo por ter escolhido a terceira hipótese.

No entanto, Boccaccio aceitou a interpretação *ab simiis*¹⁵ e isto explica, a propósito, a presença inesperada de macacos no fresco de Vulcano no Palazzo Schifanoia de Ferrara.¹⁶ Mas Boccaccio era um autor demasiado consciencioso e imaginativo para não tentar explicar este facto extraordinário. Os macacos, argumenta, podem comparar-se aos seres humanos na medida em que imitam a conduta do homem, tal como o homem imita os processos da natureza. Ora, como é que o homem imita a natureza? Praticando as artes e os ofícios, já que, segundo a definição aristotélica, τέχνη significa “actuar como actua a natureza”. Mas, para praticar as artes e os ofícios, o homem necessita de fogo e Vulcano é a personificação do fogo. Consequentemente, com Boccaccio, a lenda de que Vulcano foi encontrado e criado pelos macacos é uma forma de expressar alegoricamente o facto de que os homens não podiam usar os seus dotes inatos para a arte e para a indústria antes de descobrirem o fogo e terem aprendido a mantê-lo aceso. “*Et quoniam homines arte et ingenio suo in multis naturam imitari conantur, et circa actus tales plurimum opportunus est ignis, fictum est simias, id est homines, nutrisse Vulcanum, id est ignem fovisse,*” ou seja: “E uma vez que o homem, pela sua arte e o seu engenho, se esforçava por imitar de muitas formas a natureza, e uma vez que o fogo é a coisa mais útil em tais empresas, imaginou-se que os macacos, quer dizer, os homens, criaram Vulcano, quer dizer: alimentaram o fogo”.

Depois disto, Boccaccio elogia os múltiplos poderes do fogo,¹⁷ indica que Vulcano deveria ser considerado, não só como o “Ferreiro de Júpiter” e o “autor de toda a espécie de artificios”, mas também como o verdadeiro fundador da civilização humana, visto que a profissão de Vulcano”, quer dizer, o propósito de manter vivo o fogo, tinha levado à formação das primeiras unidades sociais, à invenção da linguagem e à construção de edifícios. Para o confirmar, Boccaccio cita *in extenso* alguns capítulos de Vitruvius e diz: “Nos tempos antigos os homens nasciam como animais selvagens em bosques, em caves e grutas e comiam alimentos crus. Entretanto, algures, as árvores que cresciam muito apertadas umas contra as outras, movidas pelas tormentas e pelos ventos, ao roçar os ramos uns nos outros começaram a arder. Aterrorizados pelas chamas, os que estavam perto daquele sítio fugiram. Quando se acalmou a tormenta, aproximaram-se e dando-se conta de como era agradável para os seus corpos o calor do fogo, deitaram-lhe mais madeira em cima; trouxeram alguns dos seus companheiros e, indicando-lhes o fogo com gestos, mostraram-lhes o uso que poderiam fazer dele. Como nesta reunião de homens os sons eram emitidos com intensidade variável, estas sílabas casuais foram-se tornando habituais no uso diário. Depois, dando nomes às coisas que usavam mais frequentemente, começaram a falar por causa deste acontecimento fortuito e assim puderam conversar entre si. Por isso, desde a descoberta do fogo, deu-se um princípio de associação humana, de união e de comunicação; e desde então passaram a reunir-se num mesmo lugar, dotados pela natureza dum dom superior ao dos outros animais; de maneira que passaram a andar em posição vertical e não com a cara para baixo e puderam ver a magnificência do universo e das estrelas. Mais ainda, faziam o que queriam com os dedos; alguns, nessa sociedade, começaram a fazer telhados de folhas, outros a cavar grutas nas montanhas; alguns imitando os ninhos e as construções das andorinhas, fizeram casas de lama e de ramos onde podiam abrigar-se. Encontrando, pois, outros abrigos e inventando novas coisas com o poder do seu pensamento, chegaram a construir, com o tempo, melhores habitações”.¹⁸

Ao introduzir este longo trecho de Vitruvius na sua *Genealogia Deorum*, Boccaccio concedeu autoridade a uma doutrina que não só era cristã, como era positivamente anti-religiosa; por isso, sente-se obrigado a acrescentar, desculpando-se em tom irónico, que obviamente o eminente escritor romano ignorava a Bíblia, na qual teria aprendido que alguém muito diferente, quer dizer Adão, fora o inventor da linguagem ao dar nomes a todas as coisas,¹⁹ e que Caim não só tinha construído casas, como até uma cidade inteira.²⁰ O que o “eminente escritor romano” ensinava não era senão uma variante do Evolucionismo Epicurista, que encontrara a sua expressão definitiva no quinto livro *De Rerum Natura*, de Lucrecio,²¹ e que concebia a humanidade não em função de uma criação e orientação divinas, mas em função de um desenvolvimento e progresso espontâneos.

Desde as próprias origens do pensamento clássico que houve duas opiniões opostas sobre a vida primitiva do homem: o primitivismo "idealista" positivista, tal como Hesíodo o formulou, imaginava a forma primitiva da existência como uma "idade de ouro", em comparação com a qual as fases seguintes não eram mais que passos sucessivos duma contínua "queda do Estado de Graça"; enquanto que o primitivismo "duro", ou negativista, imaginava a forma primitiva da existência como um verdadeiro estado bestial, do qual a humanidade tinha escapado afortunadamente através do progresso técnico e intelectual.²²

Ambas as concepções decorrem de uma abstracção mental da vida civilizada. Porém, enquanto o primitivismo "brando" imagina uma vida civilizada, livre de tudo o que é repugnante e problemático, o primitivismo "duro" imagina uma vida civilizada desprovida de todas as comodidades e realizações culturais. O primitivismo "brando" idealiza a condição inicial do mundo e está portanto em harmonia com uma interpretação religiosa da vida e do destino humanos, especialmente com as várias doutrinas sobre o Pecado Original. O primitivismo "duro", por outro lado, procura ser realista na sua reconstrução do estado inicial do mundo e portanto adapta-se bem ao esquema duma filosofia racionalista ou até materialista. Esta filosofia imagina o desenvolvimento da humanidade como um processo completamente natural, devido exclusivamente aos dons inatos da raça humana, cuja civilização começou com a descoberta do fogo, explicando o desenvolvimento posterior de uma forma perfeitamente lógica. O primeiro fenómeno na sucessão dos acontecimentos imaginados era um incêndio espontâneo num bosque, causado pela fricção das árvores movidas pelo vento, como opinavam Vitruvius e Plínio,²³ ou por raios como supunha Diodoro Sículo,²⁴ ou por ambos, como afirmava Lucrécio.²⁵ Depois, um homem ou um grupo de homens aproximaram-se corajosamente, enquanto os outros fugiam; a agradável sensação causada pelo calor do fogo, a decisão de trazer o fogo para fora do bosque em chamas e de o manter aceso e sob controlo; a reunião de homens tinha necessidade de um meio de compreensão mútua, o que levou à invenção da linguagem; finalmente, como último resultado, a construção de habitações permanentes, o estabelecimento da vida familiar, a domesticação dos animais, o desenvolvimento das artes e dos ofícios (onde de novo a observação dos processos naturais de ignição levou à criação de outros, artificiais),²⁶ e a instituição da ordem social em geral. Este é o esquema das coisas tal como foi reconstruído pelos representantes clássicos duma filosofia da cultura e mais tarde traduzido em imagens pelos artistas do Renascimento que ilustraram o texto de Vitruvius ou os modernos tratados sobre arquitectura baseados nas doutrinas de Vitruvius (figs. 19-23).²⁷

No entanto mesmo esta teoria completamente materialista se tinha baseado à partida numa concepção religiosa ou, pelo menos, mítica. Boccaccio teve realmente razão ao inserir o longo trecho epicurista de

Vitruvius no seu capítulo sobre Vulcano, embora o autor romano nunca o mencione a ele nem a qualquer outro personagem mítico. Muito antes que a importância cultural do fogo tivesse sido realçada pelos filósofos evolucionistas, o Deus do Fogo tinha sido louvado como Mestre da humanidade na poesia mítica: "Canta a Hefaios, famoso pela sua habilidade, Musa da voz clara", diz o hino homérico; aquele que com Atena, a dos olhos brilhantes, ensinou gloriosos ofícios aos homens sobre a Terra, que antigamente viviam em covas como os animais selvagens.²⁸ Em Atenas, Hefaios e Atena partilhavam um templo, o chamado *Teseion*, da mesma forma que as honras da grande festa *khalkeia*, e eram considerados os dois fundadores da civilização helénica, patronos dos artesãos e expoentes do que Platão chama *φιλοσοφία* e *φιλοτεχνία*.²⁹ E por muito que Vitruvius deva a Lucrécio, não deve menos a uma fonte evemerista que menciona explicitamente o nome de Hefaios relacionando-o com a teoria do Incêndio do Bosque: "Quando um raio atingiu uma árvore nas montanhas e o fogo se propagou pelos bosques próximos, Hefaios (imaginado aqui como um rei lendário do Egipto) gostou muito do fogo no Inverno e quando o fogo amortecia, atirava-lhe madeira. E quando desta forma manteve o fogo vivo, chamou as outras pessoas para que desfrutassem do seu deleite".³⁰

*

A interpretação "vitruviana" que Boccaccio faz de Vulcano esclarece a iconografia de outro quadro anterior de Piero di Cosimo, menos conhecido mas muito interessante, que pertenceu à colecção de Lord Lothian em Dalkeith, Escócia, e que foi adquirido recentemente pela National Gallery of Canada, Ottawa (fig. 18).³¹

Quanto ao estilo e carácter geral, esta pintura está evidentemente muito próxima do quadro de "Hilas". Ambos estão pintados em tela grosseira — "tele" ou "panni", para usar as expressões utilizadas nos inventários da época —, e as suas dimensões são quase idênticas. O quadro de Hartford mede 1,52 × 1,68 metros dentro da moldura, 1,55 × 1,73 no bastidor; o quadro de Ottawa mede 1,58 × 1,65 metros no bastidor, com uma pequena tira de superfície pintada, cortada de cada lado, quando a tela foi posta no bastidor actual.

Chega-se à conclusão que estes dois quadros constituíam um par.³² Se isto for certo e se, por outro lado, a interpretação do quadro de Hartford como "A Descoberta de Vulcano em Lemnos" está correcta, o tema da outra pintura deveria ser também "um episódio da história de Vulcano". É realmente este o caso e as fontes que referimos nos parágrafos anteriores identificam esta história de Vulcano logo à primeira vista. O quadro de Ottawa representa o "Vulcano como Arqui-artesão e Primeiro Mestre da Civilização Humana".

O traço significativo é a cena do fundo. Quatro trabalhadores robustos erguem a armação duma casa primitiva. Têm já algumas ferramentas tais

como pregos, martelos e serras, mas ainda usam troncos redondos e isto é exactamente o que Vitrúvio e muitos dos seus seguidores do Renascimento dizem sobre a primeira "fase tecnológica" da civilização humana. *'Primumque furcis erectis et virgulis interpositis luto parietes texerum'* (E "ao princípio ergueram troncos robustos, uniram-nos com ramos e terminaram as paredes com barro"). Esta cena parece uma tradução literal em imagens desta descrição da construção primitiva e não é por acaso que em xilogravuras um pouco posteriores, que ilustram o próprio texto de Vitrúvio, se encontram os mais curiosos paralelos (fig. 22, 23).³³ O mesmo sucede em desenhos antigos que ilustram livros renascentistas tais como o *Trattato di Architettura* de Filarete (fig. 21).³⁴

Tomando isto como ponto de partida, é fácil explicar cada um dos elementos da composição de Piero. No primeiro plano, à esquerda, vê-se Vulcano ao lado da sua bigorna. Tem testa de pensador, braços e peito de ferreiro e a perna delgada e rígida que o converteu no motivo de riso dos deuses. Brande o seu martelo³⁵ e parece ter feito uma nova invenção: está a forjar uma ferradura (há outra ferradura já acabada) e é evidente que o jovem ginete do centro está vivamente interessado nesta novidade. O amável velhote de cócoras por trás do fogo é Eolo, o Deus dos Ventos,³⁶ e a sua presença determina a localização da cena. Num famoso trecho, Virgílio situa a oficina de Vulcano numa das ilhas entre a costa da Sicília e a ilha Lipari, onde reinava Eolo:

*'Insula Sicaniùm juxta latus Aeoliàmque
Erigitur Liparen fumantibus ardua saxis...'*³⁷

Baseados na autoridade destes versos, os mitógrafos posteriores chegaram a imaginar que existia uma associação íntima entre Eolo e Vulcano que acabaram por ser considerados como companheiros do mesmo ofício. "A razão por que se dizia que Vulcano tinha a sua oficina entre o Monte Etna (na Sicília) e Lipari", diz Sérvio, "é uma razão natural, já que o fogo e o vento são adequados ao trabalho do ferreiro. O monte Etna é uma montanha de fogo (um vulcão), e Lipari pertence às ilhas governadas por Eolo,³⁸ uma afirmação que foi literalmente repetida por Alexander Neckham³⁹ e também mencionada por Boccaccio.⁴⁰ Mais um passo na mesma direcção é dado quando no *Libellus de Imaginibus Deorum* se chega a descrever Eolo fazendo funcionar dois foles de ferreiro⁴¹ (*'flabia, instrumenta fabrilia'*), e as ilustrações estão de acordo com o texto (fig. 24).⁴²

Assim, a figura de Eolo no quadro de Piero di Cosimo torna-se perfeitamente compreensível. Seria difícil identificar os dois grandes objectos que ele segura nas mãos sem um conhecimento da sua origem textual e figurativa. Podemos agora identificá-los como odres que servem para o mesmo fim que os foles de pé das ilustrações de *Libellus de Imaginibus Deorum*. Piero di Cosimo poderia ter substituído um instrumento arcaico

e portanto mais dignificado, por outro mais moderno, por razões de gosto e inclinações pessoais (que analisaremos mais à frente). Mas também é possível que tivesse conhecimento da descrição que Homero faz de Eolo, encerrando os ventos maus em odres de vinho, ou de uma das muitas representações primitivas, mais ou menos de acordo com a descrição homérica, como as que se encontram em jóias clássicas, cofres bizantinos de marfim e capitéis românicos.⁴³

O pequeno camelo surgindo por detrás duma rocha com a sua albarda e a encantadora girafa que olha com tímida curiosidade (e, incidentalmente, permite datar os dois quadros de Vulcano de algum tempo depois de 11 de Novembro de 1487),⁴⁴ podem explicar-se pelo interesse apaixonado de Piero pelas *cose che la natura fà per istranezza*;⁴⁵ e, além disso, estes motivos determinam a data precisa em que os animais domésticos já tinham sido amansados⁴⁶ e os animais selvagens ainda não eram ariscos. Mas temos ainda que explicar o jovem que dorme em primeiro plano, e o outro familiar que aparece por trás dele,⁴⁷ dum claro sabor signorelliano ou já quase de Miguel Ângelo. Também estes motivos estão relacionados com o carácter de Vulcano, tal como o interpreta a literatura clássica. De um modo geral, ilustram a felicidade simples da civilização primitiva, quer dizer, de uma civilização serena e auto-suficiente, porque se havia estabelecido segundo o princípio da "vida de família". (O grupo do pai, da mãe e do filho está duplicado em escala reduzida no fundo do quadro, à esquerda). Mas, além disso, o contraste entre o rapaz que dorme e o "grupo social ideal" ao seu lado tem um significado específico em relação à personalidade de Vulcano. É que mesmo no princípio do famoso trecho a que já aludimos ao referir-nos à figura de Eolo, Virgílio caracteriza Vulcano, o trabalhador zeloso e madrugador, nos seguintes termos: "Então, já vencido metade do decurso da noite, quando o primeiro descanso tinha desprendido o sonho dos seus olhos, momento em que a fêmea, a quem tinha sido imposta a roca e o tear mal pago, primeiro move a cinza e o fogo adormecido, acrescentando as horas da noite ao seu tempo de trabalho... para poder conservar puro o lar do seu esposo e criar os filhos, da mesma maneira e com não menos zelo, ao mesmo tempo levanta-se o Deus do Fogo do seu confortável leito e pega nas suas ferramentas de trabalho".⁴⁸ Esta descrição inolvidável é claramente a fonte de inspiração das quatro figuras que estamos a examinar. Vulcano e os seus fiéis discípulos e ajudantes estão já a trabalhar "vencido metade do decurso da noite" quando a gente normal, representada pela figura encolhida em primeiro plano, ainda dorme; só o jovem casal desperta do sonolento torpor; o jovem esposo ainda não de todo desperto, estende os membros, enquanto a esposa cuida do filho. É a aurora de um novo dia que, ao mesmo tempo, simboliza a aurora da civilização.

Assim pode demonstrar-se que o quadro de Ottawa corresponde ao de Hartford não só pelo estilo e tamanho, mas também pela iconografia.⁴⁹ Se as duas composições formavam par ou se pertenciam a uma série

completa de "histórias de Vulcano", continua a ser um campo aberto a conjecturas. Mas pode-se encontrar um argumento forte a favor da segunda hipótese no facto de Vasari mencionar uma pintura de Piero di Cosimo, hoje perdida, ou pelo menos desconhecida, que mostrava "Marte, Vénus e os Cupidos e Vulcano".⁵⁰ Este quadro, que representa um terceiro capítulo da história de Vulcano, podia bem ter sido o terceiro elemento duma série coerente, cujas outras partes Vasari não tinha visto ou não recordava, ou preferiu omitir porque não conseguiu identificar os temas.⁵¹

*

Dum ponto de vista puramente iconológico, o quadro de Ottawa pode ser comparado com as duas tábuas de Cassone (uma em Munique, a outra em Estrasburgo) que representam o mito de Prometeu e Epimeteu (fig. 33).⁵² Em ambos os casos, a imaginação do artista está concentrada em torno do "Despertar da Humanidade" e em ambos os casos o estímulo deste despertar é o fogo. No entanto, os dois painéis de Prometeu são de uma data muito posterior; de facto, parecem pertencer ao último período da actividade de Piero e diferem das composições sobre Vulcano tanto em estilo e execução, como em conteúdo e ambiente. Não só mostram uma abolição rigorosa de pormenores realistas e pitorescos a favor da simplicidade e da concentração dramática, como descrevem uma fase da civilização humana que definitivamente já tinha ultrapassado o estágio primitivo representado no quadro de Vulcano. A organização técnica e social da vida já tinha alcançado um nível elevado, os edifícios já não eram construídos com troncos e ramos de árvore, as pessoas já não viviam em grupos familiares dispersos. A fase "tecnológica" da evolução do homem tinha-se completado e o novo progresso conduzia a um desejo de autonomia mental, que, invadindo os direitos dos deuses, aspirava mais à deificação do que à humanização. Isto implica um sacrifício e arrisca-se a sofrer castigo. Os últimos mitógrafos, especialmente Boccaccio, insistiram sempre no facto de que, enquanto Vulcano personifica o *ignis elementatus*, quer dizer, o fogo físico que permite à humanidade resolver os seus problemas práticos, o facho de Prometeu aceso nas rodas do carro do Sol (*'rota solis, id est e gremio Dei'*), leva o "fogo celestial" que significa a "claridade do conhecimento infundida no coração do ignorante", e que esta claridade só se pode atingir à custa da felicidade e da paz de espírito.⁵³

Assim, as composições de Prometeu podem ser consideradas um suplemento tardio à época de Vulcano e com ela relacionada mais em abstracto do que em concreto. No entanto, há outra série de pequenas tábuas de Piero di Cosimo relacionadas com os quadros de Vulcano não só intelectualmente mas também no estilo, época, atitude estética e até talvez no seu destino. Este conjunto consta: 1) da "Cena da Caça" e do

"Regresso da Caça", ambos no Metropolitan Museum de Nova Iorque; 2) de "Paisagem com Animais", antes propriedade do Príncipe Paulo da Jugoslávia e presentemente no Ashmolean Museum de Oxford (figs. 27-29).⁵⁴

Estes três painéis representam a fase da história da humanidade que precedeu os progressos sociais que resultaram dos ensinamentos de Vulcano; por outras palavras, a Idade da Pedra em contraste com a Idade dos Metais. Todos têm em comum a ausência dos inventos que se mostram no quadro de Ottawa: os pormenores duma existência humana verdadeiramente primitiva, em que ainda se ignorava o uso do fogo, estão elaborados por Piero com o mesmo rigor arqueológico, ou melhor, paleontológico que tinha empregado no relato da vida na era de Vulcano.⁵⁵ Não há ferramentas nem armas de metal, consequentemente os troncos de árvores que servem de mastros às balsas e aos barcos de junco do "Regresso da Caça", além de serem redondos por falta de plainas, nem sequer estão desbastados por falta de serras. (Note-se os ramos salientes e as arestas ásperas). Não há tecidos para vestuário ou adornos e portanto as pessoas andavam nuas ou cobertas de peles ou couros. Não há animais domésticos, nem verdadeiras construções, nem vida de família. O princípio regulador deste estado aborígene, ou seja, o desconhecimento do uso do fogo por parte da humanidade, está distintamente acentuado pelo que poderia chamar-se o *leitmotiv* de toda a série: o incêndio da floresta, que se pode ver devastando os bosques e assustando os animais nos três painéis;⁵⁶ em dois deles até aparece repetido. A insistência constante deste motivo não pode ser explicada apenas por simples capricho pictórico. É com toda a evidência um atributo iconográfico, mais propriamente que um *conceito* extravagante, porque é idêntico ao famoso fogo da floresta que tinha obcecado as imaginações de Lucrécio, Diodoro Sículo, Plínio, Vitruvius e Boccaccio. Recorde-se que aparecia regularmente em todas as ilustrações de Vitruvius e no Renascimento era tão característico das representações da Idade da Pedra como a torre nas imagens de Santa Bárbara.

Portanto, a "*priscorum hominum vita*", para citar a edição de Como, de Vitruvius, é o tema comum dos três quadros. Dentro deste plano geral, no entanto, as duas pinturas do Metropolitan Museum parecem estar mais intimamente relacionadas entre si, do que qualquer delas com a tábua de Oxford, não só em tamanho como em conteúdo. Nas duas pinturas do Metropolitan prevalecem as paixões desenfreadas. Uma vez que não há uma separação real entre a humanidade e os animais, por um lado, e a humanidade e os semianimais como sátiros e centauros, por outro, todas estas criaturas se amam e se acasalam, ou lutam e matam-se indiscriminadamente, sem prestar qualquer atenção ao seu inimigo comum, o incêndio da floresta. No entanto, até este mundo ultraprimitivo oferece dois aspectos diferentes. Na "Cena da Caça" (fig. 27) só há horror e morte com um cadáver sinistro em primeiro plano: uma luta selvagem de todos contra todos (por exemplo, um leão atacando um urso mas sendo ao

mesmo tempo atacado por um homem), uma destruição mútua em que os heróis de Pollaiuolo, ressuscitados sob a forma de uma horda de sátiros e trogloditas, lutam pelas suas vidas com mocas, dentes e a simples força dos braços musculosos.

*'Arma antiqua manus ungues dentesque fuerunt
Et lapides et idem silvarum fragmina rami.'* 57

Não aparecem mulheres na composição e não se notam indícios de actividade construtora.

O "Regresso da Caça" (fig. 28) mostra a mesma forma de vida primitiva a uma luz um pouco mais favorável. A matança feroz terminou. Leva-se a presa "para casa" nos engenhosos barcos já descritos (os crânios de javali atados aos mastros da primeira embarcação são mais uma prova do interesse arqueológico de Piero).⁵⁸ Vê-se um homem construindo uma jangada nova. E as mulheres não estão agora ausentes; de facto, alguns dos grupos parecem estar a viver o sonho anelante de muitos homens civilizados,⁵⁹ uma "Ilha de Citera" da Idade da Pedra.

Na tábuca de Oxford, um dos primeiros quadros a que se pode chamar paisagem da arte pós-clássica, as paixões proto-humanas tinham diminuído de violência e manifesta-se um certo progresso em direcção à civilização (fig. 29). Há uma pequena cabana, muito tosca, e nas proximidades podem ver-se algumas figuras a trabalhar em embarcações primitivas (ver a gravura de madeira da edição veneziana de Vitruvius de 1511). Ainda não chegara a época da roupa tecida, mas o homem em segundo plano, à direita, veste um casaco de couro grosseiro em vez de peles por curtir. As florestas são ainda habitadas por estranhas criaturas resultantes do acasalamento promíscuo de homens e animais, porque a porca com cara de mulher e a cabra com cara de homem não são de modo nenhum fantasmas ao estilo de Bosch: são testemunho de uma teoria muito séria, discutida, e eficazmente propagada em trinta e cinco versos de Lucrécio.⁶⁰ Estas estranhas criaturas parecem partilhar pacificamente os bosques e os campos com leões, veados, cegonhas, vacas e uma atraente família de ursos. Se não fosse pelo admirável requinte da técnica pictórica, pensaríamos em Henri Rousseau ou em Edward Hicks.⁶¹ Mas, na realidade, o que parece ser a camaradagem num "Reino Pacífico" deve-se principalmente ao medo e à fadiga comuns: estes animais e semianimais não são assim tão pacíficos; o que estão é esgotados pela fuga e aturridos pelo terror produzido pelo incêndio da floresta. Também o homem tem agora pleno conhecimento do fogo, mas, em vez de se assustar, aproveita a oportunidade para apanhar algumas das vacas e bois que tinham fugido dos bosques em chamas, levando aos ombros preventivamente a canga que lhes destina.

O sistema em que se baseiam as composições evolucionistas de Piero di Cosimo tem uma certa semelhança com a divisão teológica da história

humana na era *ante legem*, na era *sub lege* e na era *sub gratia*. Usando dos mesmos pressupostos, poderíamos falar numa era *ante Vulcanum*, numa era *sub Vulcano* e numa era *sub Prometeu*; a analogia de ideias vai ao ponto de, em ambos os casos, aquele que inaugura a terceira fase ser crucificado por aqueles que estava destinado a salvar. Portanto, o *Vulcano em Lemnos* de Hartford e o quadro de Ottawa com *Vulcano e Eolo como Mestres da Humanidade* seriam uma interpretação da era *sub Vulcano*, enquanto os três pequenos painéis de Nova Iorque e Oxford seriam uma interpretação da era *ante Vulcanum*. E uma vez que há unanimidade em reconhecer que as duas séries foram pintadas ao mesmo tempo, seria uma hipótese atraente pensar que também pertencem ao mesmo conjunto num sentido mais técnico, isto é, que foram planeadas como um esquema decorativo único e que no princípio estiveram todas sob o mesmo tecto. Esta hipótese está em harmonia com o que sabemos por Vasari. Segundo este autor, Piero di Cosimo pintou para a casa de Francesco del Pugliese "umas histórias com pequenas figuras dispostas à volta duma sala". "Não podemos exprimir", continua Vasari, "a diversidade de coisas fantásticas que ele gostava de pintar nesses quadros, cabanas, animais, vários trajos e utensílios, e outras invenções extravagantes que o satisfaziam por serem tão fabulosas".⁶² Portanto, é mais que provável, e outros o terão pensado com razão,⁶³ que estes quadros fantásticos sejam as três tábuas de Oxford e Nova Iorque, que realmente não têm um significado definido no sentido duma "história" mitológica.

Vasari narra além disso que, "depois da morte de Francesco del Pugliese e de seus filhos, estes quadros foram retirados e não sei que foi feito deles",⁶⁴ pelo que ficamos a saber que eram tábuas e não frescos. Imediatamente a seguir Vasari refere-se ao quadro perdido de Vénus e Vulcano: "E também um quadro de Marte e Vénus com os seus Cupidos e Vulcano";⁶⁵ e se bem que não seja absolutamente certo que o *E così* de Vasari queira dizer que este quadro também foi realizado para Francesco del Pugliese, esta conclusão é admissível e de facto tem sido partilhada por autores que se baseavam apenas no texto de Vasari.⁶⁶

Portanto, há boas razões para supor que estas três tábuas de Nova Iorque e Oxford e a "série de Vulcano" foram executadas pela mesma pessoa; gostaríamos de imaginar que os três painéis mais pequenos, que só poderiam ter sido destinados a uma sala de dimensões modestas, decoravam uma antecâmara que conduzia a um *salone* adornado com histórias monumentais de Vulcano e que o painel de Oxford, representando a transição duma bestialidade consumada a uma vida relativamente humana, estava colocado por cima da porta. Se estivessem colocadas desta forma, as duas séries de quadros que estamos a examinar teriam formado um ciclo completo, que teria representado, de uma forma rica e convincente, as duas primeiras fases da história do homem tal como está descrita na literatura clássica e ilustrada em duas gravuras de madeira sucessivas nas edições de Vitruvius: "Vulcano" bramando nos bosques,

enquanto o homem, ainda não acostumado a ele, compartilha da agitação e do terror dos animais e dos monstros híbridos; e "Vulcano" descendo outra vez à terra em forma humana e indicando o caminho para a civilização.

*

Giovanni Cambi nas suas *Istorie* ⁶⁷ fala dum Francesco di Filippo Pugliese ou simplesmente Francesco del Pugliese (*uomo popolano e merchantante e ricco*), que foi um dos *Priori* de Florença em 1490-1491 (alguns anos antes da data provável dos nossos quadros), e de novo em 1497-1498. No ano agitado de 1513 foi desterrado da cidade por ter insultado publicamente o nome de Lourenço de Médicis, o Jovem, com a exclamação rabelaisiana de "o Magnifico merda". Se, como é provável, este democrata rico e franco no falar foi o mecenas que encomendou as séries de que estamos falando, não é de admirar que o seu conteúdo gire à volta da figura de Vulcano, o único trabalhador plebeu — para citar o *De Sacrificiis* de Luciano — entre a classe ociosa do Olimpo. É até possível que a cabeça admiravelmente individualizada de Vulcano no quadro de Ottawa seja um retrato do próprio Francesco del Pugliese que tinha aproximadamente trinta e cinco anos quando o quadro foi pintado. ⁶⁸

No entanto, explicar o meticuloso primitivismo das séries que acabamos de examinar pelas convicções políticas e pela posição social de Francesco del Pugliese seria absurdo. É evidente a extraordinária preocupação de Piero di Cosimo com as circunstâncias e emoções da existência primitiva, praticamente presente em todos os seus quadros, seja qual for o tema, quem o encomenda ou o seu destino.

Outra série de quadros de carácter bem semelhante ao dos três painéis de Nova Iorque e Oxford prova que se trata duma característica decididamente pessoal, um interesse próprio permanente, constantemente presente no espírito do artista; estes quadros também estavam "dispostos à volta duma sala" num palácio de Florença. Estilisticamente, no entanto, são um pouco mais avançados (há boas razões para crer que foram executados em 1498 ou algum tempo depois), e de um ponto de vista iconográfico, estão numa posição intermédia entre a série de Vulcano e os dois Prometeus de *Cassoni*, pois representam as contribuições de Baco para a civilização humana, especialmente a Descoberta do Mel.

Vasari descreve assim esses quadros: "Para Giovanni Vespucci que mora em frente de S. Michele della Via de Servi pintou umas bacanas (*'storie baccanarie'*) que estão dispostas à volta duma sala. Nelas representou faunos, sátiros, *silvani*, *putti* e bacantes tão estranhos, que é uma maravilha observar a diversidade de bornais e trajos de pastores e a variedade dos seus traços caprinos com a maior graça e verosimilhança. Numa história há um Sileno montado num burro com muitas crianças,

que o agarram e lhe dão de beber e observa-se uma verdadeira hilaridade, feita com grande engenho. ⁶⁹ Esta descrição tão viva tornou possível identificar os dois painéis que constituíam originariamente a série de Giovanni Vespucci, que passaram da colecção Sebright em Beechwood, Inglaterra, para museus americanos (figs. 31, 32). ⁷⁰

Um destes painéis está inacabado (ver fig. 32); enquanto que a admirável paisagem está praticamente terminada, a maioria das figuras estão ainda em fase de preparação. No entanto, graças a um texto que apresentaremos mais adiante, podemos identificar o tema. O "grande animal semelhante a um veado", como tem sido chamado em descrições anteriores, é o burro de Sileno que escouceia o seu infeliz cavaleiro quando este cai ao chão. Sileno aparece mais duas vezes na composição. À direita, os seus companheiros ajudam-no a levantar-se, usando um deles um grande pau como alavanca, enquanto os outros unem forças num esforço colectivo. À esquerda, está caído no chão, enquanto os seus risonhos ajudantes, incluindo Baco e Ariadne, admiram a cena e as crianças juntam barro em tigelas para lhe sujar a cara (esta cena invulgar, difícil de entender para um observador que não conheça a fonte textual, é talvez aquela a que se refere Vasari quando fala de "crianças que lhe dão de beber").

A segunda tábuca (fig. 31), actualmente propriedade do Worcester Art Museum, está admiravelmente conservada. Mostra como personagens principais um Baco um tanto rústico, com um amplo sorriso, caracterizado por uma videira enroscada à volta dum pequeno tronco de árvore ⁷¹ e por uma taça de prata e Ariadne complicadamente vestida, tendo nas mãos um jarro de vinho de tipo clássico. O deus conduziu o seu *thiasos* desde uma pequena cidade pacífica, situada numa colina, até um prado dominado ao centro por uma gigantesca árvore oca. Aqui o cortejo, formado por Sileno e os seus companheiros, sátiros de ambos os sexos e de diferentes idades e umas quantas pessoas do sexo feminino, separa-se. Uns descansam ou cuidam dos pequenos, outros vagueiam pelos bosques, mas o grupo maior dedica-se a fazer um ruído terrível. O propósito deste ruído é fazer com que um enxame de abelhas se instale num ramo da árvore oca. Alguns dos insectos já começaram a formar o cacho característico "parecido com bagos de uva", graças à insistência de três sátiros, dois dos quais, um adulto e uma criancinha, treparam a um ponto elevado da árvore nodosa.

O uso de instrumentos ruidosos para evitar que as abelhas se extraiem — um método ainda hoje utilizado por criadores de abelhas em todo o mundo — foi descrito por numerosos poetas e naturalistas clássicos. ⁷² Mas é difícil perceber o que é que Baco, Ariadne e os seus seguidores têm a ver com esta actividade. A resposta encontra-se num episódio dos *Fasti* de Ovidio (III, 725 ss.), que também explica o tema do primeiro quadro. ⁷³ Ovidio explica-nos por que razão os ritos da Festa de Baco incluem a oferta e o acto de comer bolos chamados *liba*. O próprio nome destes bolos deriva, segundo Ovidio, do nome latino de Baco, ou seja,

Liber, tal como as palavras *libamen* ou *libatio* se usam para designar as ofertas em geral. Foi Baco que, ao voltar da Ásia, ensinou os homens a acender o fogo nos altares e a honrar os deuses com ofertas solenes. Era natural que se oferecessem doces a Baco, uma vez que se lhe atribuía a descoberta do mel: "Fazem-se bolos para o deus porque ele gosta de xaropes doces e porque se diz que o mel foi descoberto por Baco. Acompanhado dos sátiros, ele deixou o Herbo arenoso e já havia alcançado as montanhas de Ródope e o Pangaion florido [ambos na Trácia]. Os seus companheiros batiam com as mãos objectos metálicos e então um enxame de abelhas reuniu-se atraído pelo ruído e seguiu para onde o metal sonoro as conduzia. Liber apanhou as abelhas extraviadas e meteu-as na árvore oca e recebeu como prémio o mel assim descoberto".⁷⁴ Os seus seguidores alegram-se com a descoberta e espontaneamente procuram favos de mel na floresta. Mas Sileno, guloso e preguiçoso como é, conduz o seu burro para junto dum olmo oco, onde espera encontrar outra colmeia, e sobe ao costado do burro. Mas o ramo em que sustenta o seu grande peso parte-se e em vez duma colmeia aparece um vespeiro. Picam-lhe dolorosamente a cabeça calva, cai do burro, é escoucinhado, torce o joelho, grita por socorro e é finalmente salvo pelos seus companheiros que, entre risos, o ensinam a tratar das ferroadas com lodo e barro e finalmente conseguem pô-lo em pé.⁷⁵

Este conto delicioso explica a maioria dos pormenores enigmáticos das duas tábuas de Vespucci. Explica a combinação do cortejo báquico com a cena das abelhas, a importância das duas árvores ocas, uma destinada a albergar o primeiro enxame de abelhas domesticadas, a outra servindo de morada a vespas malvadas, explica os sátiros subindo às árvores em busca de mais mel e as muitas desgraças de Sileno. No entanto, Piero interpretou o enredo de Ovídio duma forma muito pessoal.

Mesmo pondo de parte traços tão acentuadamente individuais como o burro, tão sentimentalmente expressivo, que voltamos a encontrar em pinturas holandesas do século XVII, ou a árvore estranhamente retorcida digna dum pintor alemão romântico,⁷⁶ a versão de Piero distingue-se de todas as outras representações de procissões báquicas pelo facto de não mostrar a comitiva do deus como uma multidão de seguidores estáticos, mas como uma fantástica tribo de nómadas. Ovídio imagina uma procissão de coribantes cujo ruído frenético atrai as abelhas por casualidade; Piero representa um grupo de vagabundos, que desfrutam a paragem ou andam a tratar da sua vida, enquanto outros se dedicam a operações apícolas. Ovídio, como todos os artistas que interpretaram ritos báquicos, imagina os instrumentos nas *aeriferae comitum manus* como címbalos cerimoniais; mas os sátiros de Piero utilizam humildes utensílios caseiros tais como potes, panelas, colheres, tenazes, pás e raladores e usam, como baquetas desses tambores, paus, ossos e patas de veado. A figura acocorada em primeiro plano à direita — provavelmente Pã — tira sorrindo três cebolas do seu saco (*zaino* em Vasari) onde também guarda a sua

pequena flauta. As duas mulheres que, numa bacanal convencional, deveriam ser bacantes agitadas e barulhentas, levam calmamente um pequeno sátiro pela mão e carregam uma grande caldeira.

A compreensão perspicaz das condições primitivas por parte de Piero, e a substituição por ele efectuada duma interpretação dionisiaca por outra pastoral,⁷⁷ é mais que um bom gracejo, embora seja evidente um elemento intencional de paródia;⁷⁸ serve para acentuar um aspecto focado mas não desenvolvido no "conto jocoso" de Ovídio. Baco, à semelhança de Vulcano, era uma influência civilizadora. Introduziu na região selvagem, áspera e árida da Trácia os valores que complementam as conquistas puramente técnicas do homem, representadas por Vulcano e que envolvem a vida primitiva dos pastores e camponeses numa aura de dignidade e de alegria simples: os rituais simples da religião pastoril, quer dizer, as ofertas de primícias e especiarias,⁷⁹ e os simples encantos da vida pastoril — vinho e mel. Este aspecto evolucionista da lenda apícola de Ovídio tinha de atrair forçosamente a imaginação de Piero, que o acentuou ainda mais pelo recurso, comum na pintura do fim da Idade Média e do Renascimento, de dividir a paisagem de fundo em duas metades de carácter simbolicamente contrastante. Esta "*paysage moralisé*", como lhe poderíamos chamar, é frequente em pinturas religiosas onde o "*Aera sub lege*" contrasta com o "*Aera sub gratia*" e mais especialmente nas representações de temas como "Hércules na Encruzilhada" onde a antítese entre Virtude e Vício é simbolizada pelo contraste entre um caminho fácil que atravessa uma bela região e uma vereda íngreme e pedregosa que conduz a um rochedo ameaçador. A paisagem desta "Bacanal" assemelha-se de certo modo à de *Hércules na Encruzilhada*, atribuída anteriormente a Piero, mas que hoje se supõe ser de Niccolò Soggi (fig. 34).⁸⁰ A metade esquerda, de onde se estende o *thiasos*, apresenta uma cena de paz e prosperidade; a floresta cedeu o lugar a uma paisagem bem ordenada, com belos edifícios, relvados e árvores esplêndidas sobre as quais o céu brilha, luminosamente sereno. À direita, temos um deserto habitado por macacos, leões e alguns selvagens furiosos que trepam pelas montanhas, algumas das árvores estão despidas e mortas, outras estão secas; entre as pedras do terreno acidentado jaz a carcaça de um animal, rodeada de moscas e vespas a zumbir, enquanto nuvens ameaçadoras se concentram à volta dum penhasco terrível semelhante aos de Patinir como o castelo do outro lado nos faz lembrar Bellini ou mesmo Giorgione. No entanto, os valores simbólicos sugeridos por este contraste foram invertidos, de acordo com a diferença entre o moralismo ascético e o evolucionismo hedonista. Em representações de Hércules na Encruzilhada, o cenário despido e desolado significa as virtudes meritórias, enquanto que o cenário formoso e rico representa os prazeres condenáveis. Para Piero o mesmo contraste significa uma antítese entre a tribulação desapiedada da rusticidade absoluta e a felicidade inocente duma civilização pastoril. Inclusivamente ao ilustrar Ovídio, não

pode impedir-se de transformar a visão poética dum culto orgiástico num quadro fantásticamente real da vida primitiva, que indica um agradável avanço da civilização.

*

Tal como Lucrécio, Piero concebia a evolução humana como um processo devido às aptidões e talentos inatos da espécie. Para simbolizar estas aptidões e talentos, assim como as forças universais da natureza, os seus quadros glorificam os deuses e semideuses pagãos que não eram criadores, como o bíblico Jeová, mas que simbolizavam e revelavam os princípios naturais indispensáveis ao "progresso da humanidade". Mas, tal como Lucrécio, Piero estava tristemente consciente dos perigos que este desenvolvimento implicava. Simpatizava calorosamente com o avanço da humanidade para além das dificuldades bestiais da Idade da Pedra, mas lamentava qualquer passo para além da época simples a que poderíamos chamar o reinado de Vulcano e Dionísio. Para ele a civilização significava um reino de beleza e felicidade, enquanto o homem se mantivesse em contacto íntimo com a natureza, mas um pesadelo de opressão, fealdade e angústia, se o homem se afastasse dela.⁸¹

Tal atitude, sem paralelo em qualquer outro artista do Renascimento, só se pode explicar por motivos psicológicos. Por sorte conhecemos Piero di Cosimo melhor que qualquer outro artista da sua época. Ameaçadora e fascinante ao mesmo tempo, a sua personalidade vivia na memória de todos ao ponto de Vasari, que tinha nove anos quando Piero morreu, ter sido capaz de imortalizar o seu carácter num retrato psicológico muitíssimo convincente.

Tivemos ocasião de mencionar o amor apaixonado de Piero pelos animais e por todas as coisas que a natureza cria por "fantasia ou acidente". Mas se estava "enamorado" das *sottigliezze della natura*, desdenhava ao mesmo tempo a companhia dos seres humanos, e muito em especial a dos seus concidadãos. Detestava o barulho da vida citadina e gostava de viver sozinho, embora mostrasse, quando se dispunha a conversar com outras pessoas, uma inteligência sagaz e original. Era um "solitário", um "amigo da solidão", que sentia o maior prazer em dar passeios longos e solitários: "*quando pensoso da se solo poteva andarsene fantasticando e fare suoi castelli in aria*". Abominava o som dos sinos de igreja e as salmodias dos monges; negava-se a fazer as pazes com Deus, embora fosse "um homem bom e zeloso apesar da sua vida animal". Vasari conta também que ele não gostava de comida quente normal e que se alimentava de ovos bem cozidos, que cozinhava em grandes quantidades, "para economizar fogo".⁸² Não queria que lhe limpassem a oficina nem que lhe cuidassem das plantas do jardim, nem sequer que lhe apanhassem a fruta, porque detestava interferir com a natureza: "*allegando che le cose d'essa natura bisogna lassarle custodire*

a lei senza farci altro". Os relâmpagos, a arma ardente de Vulcano, aterrorizavam-no, mas gostava muito de contemplar uma chuva miudinha.

De acordo com a sua concepção racionalista e um tanto pretensiosa do que deveria ser um artista, Vasari chama à maneira de viver de Piero "*una vita da uomo piuttosto bestiale che umano*". Descreve-o como um exemplo ameaçador de desarranjo mental: como um neurótico com tendência para o "animalismo"⁸³ e um complexo de fogo, como diríamos em linguagem actual. Mas uma das expressões de Vasari oferece a chave para entender a natureza deste homem: "*si contentava di veder salvatico ogni cosa, come la sua natura*". A palavra *salvatico*, derivada de *silva* como o nosso "selvagem", explica imediatamente a obsessão de Piero pelas ideias primitivas e o seu poder mágico de lhes dar vida com o pincel. Nos seus quadros, a vida primitiva não está transfigurada com um espírito de sentimentalismo utópico, como sucede com as evocações poéticas e pictóricas da "Arcádia"⁸⁴; está revivida com o máximo realismo e exactidão. Piero não idealiza; pelo contrário "realiza" os primeiros passos do mundo, ao ponto de as suas criaturas mais fantásticas, como os animais com rosto humano, serem apenas uma aplicação de sérias teorias evolucionistas. As cabanas feitas de troncos não aparados, as estranhas formas dos barcos, todos os pormenores pitorescos que entram na categoria daquilo a que Vasari chama *casamenti e abiti e strumenti diversi*, estão baseados em investigação arqueológica e só têm paralelo nas ilustrações científicas. O mundo de Piero parece fantástico, não porque os seus elementos sejam irreais, mas, pelo contrário, porque a própria veracidade da sua interpretação evoca de modo convincente um tempo remoto da nossa experiência potencial. Dos seus quadros emana uma atmosfera penetrante de estranheza, porque conseguem fazer reviver uma época anterior ao cristianismo, anterior mesmo ao paganismo no sentido histórico da palavra — na realidade, anterior à própria civilização.

Podemos chamar a Piero di Cosimo um fenómeno atávico, se tivermos em conta que os atavismos emocionais são completamente compatíveis com o mais alto grau de refinamento estético e intelectual. Nos seus quadros não nos defrontamos com a nostalgia refinada dum homem civilizado que suspira, ou faz de conta que suspira, pela felicidade duma época primitiva, mas sim com uma recordação subconsciente dum primitivo que viveu um período de civilização requintada. Ao reconstruir as aparências externas dum mundo pré-histórico, Piero parece ter voltado a sentir as emoções de um homem primitivo, a emoção criadora do ser humano que começa a despertar e as paixões e os medos do homem das cavernas e do selvagem.

NOTAS

- ¹ Ver A. E. Austin, Jr., *Bibl.* 16. Também R. van Marle, *Bibl.* 209, vol. XIII, p. 346, fig. 237; L. Venturi, *Bibl.* 376, estampa CCXVII, ambas com referências adicionais.
- ² Ver Roscher, *Bibl.* 290, sobre Hílas; também L. G. Giraldu, *Hércules. Bibl.* 127, vol. I, col. 578.
- ³ Virgílio, *Eclogas*, VI, 44. Daqui a frase grega τὸν ὕλον κραυγάζειν que significa "esforçar-se em vão" ou "tentar o impossível".
- ⁴ Ver Roscher, *Bibl.* 290, sobre Hílas. Ver também *Bibl.* 151, est. 224.
- ⁵ A. E. Austin, *Bibl.* 16, p. 6.
- ⁶ Ver Roscher, *Bibl.* 290, sobre "Hephaistos"; Gyraldus, *Bibl.*, 127, vol. I, col. 413; também H. Freudenthal, *Bibl.* 99.
- ⁷ Ver as passagens citadas mais abaixo.
- ⁸ A. E. Austin, *Bibl.* 16, p. 5; também P. Schubring, *Bibl.* 309, p. 411, não expressa nenhuma dúvida, embora observe que as donzelas parecem ser ninfas terrestres e não náiades, e nota que a figura central ajuda o rapaz a levantar-se.
- ⁹ Sérvio, *Comm. in Verg. Eclog.*, iv, 62.
- ¹⁰ Homero, *Nlíada*, I, 594.
- ¹¹ Sérvio, *Comm. in Verg. Bibl.* 314, fol. 7, col. 2.
- ¹² Mitógrafo II, segundo o manuscrito Vaticano aduzido por Bode, *Bibl.* 38, vol. II, p. 44.
- ¹³ Mitógrafo I, segundo os manuscritos Vaticano e Wolfenbüttel aduzidos por Bode, *ibid.*: Sérvio, *Comm. in Verg.*, *Bibl.* 315, fol. 18 v.
- ¹⁴ Sérvio, *Comm. in Verg.*, Wolfenbüttel, cod. 710, Aug. 815, aduzido por Bode, *ibid.*
- ¹⁵ Boccaccio, *Genealogia Deorum*, XII, 70.
- ¹⁶ Ver A. Warburg, *Bibl.* 387, vol. II, p. 641, onde também as "cadeiras vazias" do fresco de Cibele se explicam numa forma idêntica, "*sedes fingantur*", em vez de "*Sedes fingantur*"; ou seja: "Deveriam pintar-se cadeiras", em vez de "Ela deveria ser pintada sentada".
- ¹⁷ Boccaccio cita também um belo e entusiástico trecho de Isidoro de Sevilha: "*Nihil enim paene quod non igne efficiatur... igne ferrum gignitur et domatur, igne aurum perficitur, igne cremato lapide cementa et parietes ligantur... stricta solvit, soluta restringit, dura molli, mollia dura reddit*".
- ¹⁸ Vitruvius, *De Architectura Libri decem*, II, 1. Sigo a tradução dada por A. O. Lovejoy e G. Boas, *Bibl.* 201, p. 375. O texto latino reimpresso *ibid.* A citação longa e correcta de Boccaccio prova que os manuscritos de Vitruvius circulavam muito antes da famosa "descoberta" de Poggio Bracciolini em 1414 (ver também J. V. Schlosser, *Bibl.* 305, p. 219). É altamente instrutivo o facto de que foi necessário o "espírito renascentista" para "dar-se conta" desta herança.
- ¹⁹ *Genesis*, II, 19.
- ²⁰ *Genesis*, IV, 17.
- ²¹ *Bibl.* 201, p. 222.
- ²² Sobre as expressões de primitivismo "brando" e "duro", assim como sobre o problema das ideias sobre o primitivismo em geral, devo remeter os leitores para Lovejoy e Boas, *Bibl.* 201. É verdade que especialmente nos escritos clássicos tardios as duas linhas de pensamento opostas se entrecruzam frequentemente. Ovídio, que no princípio das *Metamorfoses* se deleita no belo sonho duma "Aurea Aetas" de acordo com Hesíodo (I, 89), descreve a vida dos Arcades "pré-lunares" — para não mencionar a sua situação num ambiente menos civilizado — com uma evidente falta de entusiasmo (*Fast.*, II 289, ver também *Ars Amat.*, II, 467, citado em *Bibl.* 201, p. 373). Para Juvenal, como para tantos outros, a vida primitiva significava dificuldades, rudeza, mas também superioridade moral (*Sat.*, VI, I, citado em *Bibl.* 201, p. 71); inclusivamente Lucrécio, apesar da sua admiração pela ascensão espontânea da humanidade, não estava cego aos perigos morais implicados por este progresso. Para ele a evolução geral tomava a forma duma linha ondulante: 1) bestialidade primitiva; 2) desenvolvimento duma civilização humana com progressos técnicos,

de linguagem e de vida social (subdividido numa primeira idade do bronze e numa posterior idade do ferro); 3) decadência do nível social e moral e anarquia geral; 4) nova subida a uma era de legalidade.

²³ Plínio, *Hist. Nat.*, II, III (107), I. O comentador de Vitruvius, Cesare Cesariano (*Bibl.* 379, fol. XXXI) fala dum incêndio num bosque nas proximidades de Milão causado em 1480, "*per simile conficacione de venti come narra Vitruvio*". O comentário de Cesariano sobre a passagem em questão (fol. XXX ss.) é quase um precursor do livro de Lovejoy e Boas, *Documentary History of Primitivism*: cita, entre muitos outros, Hesíodo, Virgílio (*Aen.*, VIII), Ovídio (*Metam.*, I), Juvenal (*Sat.*, VI), Diodoro Sículo e inclusivamente os versos de Estácio sobre os Arcades pré-lunares (*Thebais*, IV, 275, citado na *Bibl.* 201, p. 380).

²⁴ Diodoro Sículo, *Bibliotheca*, I, 13, citado na nota 30.

²⁵ Lucrécio, *De Rer. Nat.*, V, 1091: "*Fulmen detulit in terram mortalibus ignem...*

Et ramosa tamem cum ventis pulsa vacillans

Aestuat in ramos incumbens arboris arbor,

Exprimitur validis extritus viribus ignis...

Quorum utrumque dedisse potest mortalibus ignem."

²⁶ Lucrécio, *De Rer. Nat.*, V, 1241.

²⁷ Na primeira edição ilustrada de Vitruvius, *Bibl.* 378, a "descoberta do fogo" está ilustrada de um modo não suficientemente convincente, na fol. 13, reprod. em Prince d'Essling, *Bibl.* 86, II parte, vol. III, 1, p. 214. Na edição de Como, *Bibl.* 379, fol. XXXI, v., encontramos uma interpretação mais ampla e rica deste tema (fig. 19 do presente livro), que serviu de modelo para as traduções *Bibl.* 380, fol. 15 e *Bibl.* 382, fol. LXI (fig. 20 do presente livro), onde a composição da edição de Como foi melhorada através da inclusão do Julgamento de Páris de Rafael (Marcontonio Raimondi, gravura B. 245) e da Fuga para o Egipto de Dürer (gravura em madeira B. 89). Uma bibliografia útil das edições de Vitruvius e os tratados italianos de arquitectura encontram-se em G. Lukomski, *Bibl.*, 203, p. 66 ss.

²⁸ *Bibl.* 201, p. 199: "Ἡφαίστων κλυτόμητιν ἀείσει, Μοῦσα λγεία, Ὅς μετ' Ἀθηναίης γλαυκώπιδος ἀγλάα ἔργα Ἀνθρώπους ἐδίδαξεν ἐπὶ χθονὸς οἱ τὸ πάροισπερ Ἄντροις ναιετάσσκον ἐν αὐρεσιν, ἤτε θήρες."

²⁹ Ver Roscher, *Bibl.* 290, sob "Hephaistos", V: A referida passagem de Platão encontra-se em *Critias*, 109 C (ver também *Leis*, XI, 120 D; *Protágoras*, 321 D e *Critias*, 112 B). A iconografia das esculturas de Theseion foi interpretada deste modo numa conferência de E. C. Olsen.

³⁰ Esta fonte é transmitida por Diodoro Sículo, *Bibliotheca*, I, 13: Γενόμενου γὰρ ἐν τοῖς ὄρεσι κεραυνοβόλου δένδρου καὶ τῆς πλησίον ὕλης καιομένης, προσελθόντα τὸν Ἡφαίστων κατὰ τὴν χειμέριον ὥραν ἠσθῆσαι διαφερόντως ἐπὶ τῆ θερμασίᾳ, λήγοντος δὲ τοῦ πυρὸς αἰὲ τῆς ὕλης ἐπιβάλλειν, καὶ τοῦτω τῷ τρόπῳ διατηροῦντα τὸ πῦρ προκαλεῖσθαι τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους πρὸς τὴν ἐξ αὐτῶ γενόμενῃ εὐχρησίᾳ.

Ver também *ibid.*, V, 74, onde se descreve Hefaiistos ensinando à humanidade toda a espécie de artes e ofícios.

³¹ O quadro foi atribuído antes a Signorelli, mas foi reivindicado para Piero di Cosimo por A. Venturi, *Bibl.* 374, p. 69 (ilustrado com a fig. 39). Mencionado também por van Marle, *Bibl.* 209, vol. XIII, p. 344, mas ambas as citações localizam-no na National Gallery de Edimburgo, onde esteve exposto temporariamente. B. Berenson indica correctamente que estava então em Dalkeith, Newbattle Hall, Escócia: *Bibl.* 30, p. 453 e *Bibl.* 31, pp. 389-390.

³² A. Venturi, *Bibl.* 374, p. 69, já tinha indicado que o quadro de "Edimburgo" "*può far riscontro in qualche modo*" ao chamado quadro de Hílas que estava então na colecção Benson. Esta suposição foi apoiada por G. Gamba, *Bibl.* 110, que também considera a possibilidade de os dois quadros, juntamente com uma série de pinturas de tamanho pequeno, poderem ter formado um conjunto representando "*il formasi dell'intelligenza humana*".

³³ Vacat em *Bibl.* 378. Em *Bibl.* 379, fol. XXXII (fig. 22 do presente livro). Em *Bibl.* 380, fol. 16, V, a nossa fig. 23. Em *Bibl.* 382, fol. LXII. Ver também as gravuras

em madeira em G. A. Rusconi. *Bibl.* 292, p. 25, 28 copiadas na edição de Vitruvius de Poleni, *Bibl.* 381, vol. II, parte I, est. VIII.

³⁴ Comparar M. Lazzaroni e A. Muñoz. *Bibl.* 185, est. I, figs. 3 e 4. Em relação ao uso posterior de árvores e raízes por desbastar como "motif rustique" e quanto à teoria renascentista segundo a qual o estilo gótico com as suas colunas alongadas, fantásticas abobadadas e ornamentação naturalista derivava directamente das formas primitivas de construção, ver E. Panofsky, *Bibl.* 240, especialmente a p. 39 s. Na arquitectura clássica, contudo, usavam-se troncos por desbastar para os andaimes, como pode deduzir-se pelas imagens da Torre de Babel na Enciclopédia de Raban Mauro (ver A. M. Amelli, *Bibl.* 7, est. CXIII, e o cod. Vat. Pal. lat. 291, fol. 193, v.).

³⁵ Ver Thomas Walleys, *Bibl.* 386, fol. 19: "malleum in manu tenens" ou o *Libellus de Imaginibus Deorum*, ed. Liebeschütz, *Bibl.* 194, p. 122 ("maleum in manu tenentis") e fig. 38. A posição sentada de Vulcano, motivada pela debilidade das suas pernas, não é invulgar na arte clássica (comparar, por ex., S. Reinach, *Bibl.* 276, p. 189 e A. Furtwängler, *Bibl.* 109, 1896, est. 23, núm. 2482, est. 32, núms. 4266, 4268). Deste tipo deriva a atitude de Adão, "zum Schmieden sehr wenig geeignete" em dois cofres bizantinos de roseta (A. Goldschmidt e Kurt Weitzmann, *Bibl.* 116, vol. I, 1930, est. XLVIII, núm. 67e, e est. XLIX, núm. 68d, fig. 25 do presente livro), onde os Primeiros Pais aparecem como ourives, talvez porque os cofres estavam destinados para guardar jóias.

³⁶ Ver Roscher, *Bibl.* 290, junto à palavra "Aiolos" e Gyrardus, *Bibl.* 127, vol. I, col. 188.

³⁷ Virgílio, *Eneida*, VIII, 416.

³⁸ Sêrvio, *Comm. in Aen.*, VIII, 416: "Physiologia est, cur Vulcanum in his locis officinam habere fingitur inter Aetnam et Liparen; scilicet propter ignem et ventos, quae apta sunt fabris. 'Aeoliam' autem 'Liparen' ideo (scil. appellat), quia una est de septem insulis, in quibus Aeolus imperavit."

³⁹ Mitógr. III, 10, 5, *Bibl.* 38, p. 224.

⁴⁰ Boccaccio, *Genealogia Deorum*, XII, 70.

⁴¹ H. Liebeschütz, *Bibl.* 194, p. 121: "tenens sub pedibus flabia, instrumenta fabrilia, quasi cum illis insufflans et flata movens". Segundo uma teoria evermerista, transmitida por Sêrvio, realmente Eolo não era mais que um bom meteorologista que observava os nevoeiros e os fumos da sua região vulcânica, podendo desta forma prever as tormentas e os temporais (Sêrvio, *Comm. in Aen.*, I, 52; repetido no Mitógrafo, II, 52, *Bibl.* 38, p. 92, e Mitógrafo III, 4, 10, *Bibl.* 38, p. 170). Nestes textos as tormentas ou temporais chamam-se "flabra": ("praedicens futura flabra ventorum imperitis visus est ventos sua potestate retinere"). Aparentemente o autor de *Libellus* não conhecia esta palavra tão poética e como pensava em termos de imagens visuais (ver figs. 25, 26), interpretou a palavra "flabra" (ou, como ele a escreve, "flabia") como verdadeiros foles de ferreiro.

⁴² H. Liebeschütz, *Bibl.* 194, est. XXII, fig. 36. A figura de Eolo parece-se definitivamente com a do próprio Vulcano (*ibid.*, est. XXIII, fig. 38).

⁴³ Homero, *Odisseia*, X, 17 ss. Entre as representações gostaria de citar algumas gemas clássicas mostrando Ulisses com o odre de vinho de Eolo (A. Furtwängler, *Bibl.* 109, est. XX, núm. 20, e est. XXVII, núm. 50; também *ibid.*, em Daremberg-Saglio, *Bibl.* 70, vol. I, fig. 156; a Eva dos cofres bizantinos de roseta; e especialmente as personificações dos quatro deuses do vento no conhecido capitel da Sta. Madalena em Vezelay, *ibid.*, por A. Kingsley Porter, *Bibl.* 275, vol. II, est. 31; fig. 26 do presente livro (ver também o capitel de Clônia, *ibid.*, em V. Terret, *Bibl.* 336, ver a est. LVI). Os deuses do vento de Vezelay manejam ambos foles modernos, como na nossa fig. 25, e odres arcaicos como na nossa fig. 24. Uma combinação do saco dos ventos com a mais usual representação do amplificador de vento pode ver-se numa figura de "Aër" no cod. Vind. 12 600, fol. 30, *ibid.*, em H. J. Hermann, *Bibl.* 143, p. 79, fig. 36.

⁴⁴ Com um "animalier" apaixonado como Piero que não poupava esforços para ver animais estranhos (ver a nota seguinte) e que deixou um livro completo de "Disegni d'animali" (ver Vasari, *Bibl.* 366, vol. IV, p. 138), podemos deduzir, sem receio de errar, que ele desenhou a girafa do natural, enquanto que o filhote, um tanto disforme e procurando cuidadosamente acompanhar o passo da mãe, parece ser uma invenção livre. Agora sabemos através do diário de Luca Landucci que um carregamento de animais raros, presente do

Sultão a sua Senhoria, chegou a Florença a 11 de Novembro de 1487. O carregamento incluía uma girafa: "Una giraffa molto grande e molto bella e piacevole: com'ella fussi fatta se ne può vedere i molti luoghi in Firenze dipinte. E vissi qui più anni" (L. Landucci, *Diario*, *Bibl.* 181, p. 52, também citada a este respeito por C. Gamba, *Bibl.* 110, com a informação adicional de que a pobre criatura partiu o pescoço num umbral duma porta antes de 1492). Esta girafa é provavelmente a que Piero usou como modelo (trata-se obviamente da mesma que Schubring cita com a data errada de 1492, relacionada com o seu aparecimento num painel de Cassone atribuído a Bartolomeo di Giovanni, *Bibl.* 309, núm. 396, *ibid.*, est. XCIII). Uma data não muito posterior a 1490 teria concordado com o estilo dos quadros de Vulcano de Piero di Cosimo, que são reconhecidos por unanimidade como pertencentes ao seu primeiro período florentino e mostram todavia uma grande influência de Signorelli.

⁴⁵ Ver Vasari, *Bibl.* 366, vol. IV, p. 134: "Recavasi spesso a vedere o animali o erbe o qualche cose che la natura fa per stranezza o da caso di molte volte e ne aveva un contento e una satisfazione che lo furava tutto di se stesso."

⁴⁶ Tanto a importância vital dos animais domésticos para o desenvolvimento da civilização humana, como a amizade inicial entre animais e homens está constantemente acentuada na literatura primitivista. Quanto ao primeiro aspecto basta mencionar Ovídio, *Fast.*, II, 295:

"Nullus anhelabat sub adunco vomere taurus..."

"Nullus adhuc erat usus equi. Se quisque ferebat."

"Ibat ovis lana corpus amicta sua."

Quanto ao motivo da amizade, ver *Bibl.* 201, pp. 34, 60, 93 ss.

⁴⁷ Veja-se especialmente o grupo de Josué no tecto da Capela Sistina. Em relação a Signorelli, ver a figura central do fresco de Moisés na Capela Sistina e as figuras do fundo nos tondi, nos Uffizi e em Munique. A origem primária deste grupo compacto de figuras accoradas remonta à arte clássica, onde se usavam grupos similares quando havia que encher um espaço relativamente estreito com figuras cuja escala não devia ser mais pequena do que a das outras figuras colocadas num espaço de proporções normais. Ver, p. ex., a "Agata de Tibério", Babilónia, *Bibl.* 17, est. I, ou marfins como os de R. Delbrück, *Bibl.* 72, tomo de ests., 1929, est. 2.

⁴⁸ Virgílio, *Eneida*, VIII, 407-415:

"Inde ubi prima quies medio iam noctis abactae
Curriculo expulerat somnum, cum femina primum,
Cui tolerare colo vitam tenuique Minerva
Impositum, cinerem et sopitos suscitavit ignis
Noctem addens operi, famulasque ad lumina longo,
Exercet penso, castum ut servare cubile
Coniugis et possit parvos educere natos:
Haud secus ignipotens nec tempore segnior illo
Mollibus e stratis opera ad fabrilis surgit."

Sigo A. H. Brice, *The Works of Virgil, a literal translation*, 1894, p. 375, mas traduzi o "quies" por "descanso" em vez de "sono", e omiti uma palavra injustificada, "dignamente", antes de "criar" que não me parece desejável.

⁴⁹ O anterior possuidor do quadro de Ottawa comunicou-me que o Dr. A. Scharf, que preparava uma biografia sobre Piero di Cosimo, havia sugerido a lenda de Foroneu, rei de Argos, como um possível tema do quadro. Esta interpretação é compreensível tendo em conta que Pausânias relata o seguinte: "Eles (o povo de Argos) atribuem a invenção do fogo a Foroneu" (*Periegesis*, II, 19, 5) e "Foroneu... foi o primeiro a unir os homens em comunidades, que antes viviam dispersos e solitários; de maneira que a cidade onde eles pela primeira vez se reuniram chamou-se Phoronium" (*ibid.*, II, 15, 5). No entanto, é evidente, e Pausânias deu-se conta disso, que os patriotas locais de Argos transferiram simplesmente os mitos de Prometeu e Vulcano para o seu rei lendário, que por sua vez é somente conhecido como legislador (Platão, *Timeu*, 22, A.B.; Eusébio, *Chronic.*, p. 29; Helm; Isidoro, *Etim.*, V, i.6; Brunetto Latini, *Tesoro*, I, 17, *Bibl.* 184, vol. I, p. 52; Boccaccio, *Genealog. Deor.*, VII, 23; ver também o relevo da Campanile em Florença, *ibid.*, em J. v. Schlosser, *Bibl.* 304, fig. 6); ou como fundador do culto local de Hera (Mitógrafo II, 8, *Bibl.* 38, p. 77, baseado em Higino, *Fabulae*, 225 e 274). Pausânias é o único

escritor que transmite a concepção glorificadora criada pelos patriotas de Argos e é muito pouco provável que Piero di Cosimo tivesse chegado a conhecer esta versão, porque Pausânias era praticamente desconhecido no século XV; a primeira edição grega apareceu em Veneza em 1516 e a primeira tradução em latim de Romolo Amaseo não tinha sido nem acabada nem publicada antes de 1547, apesar de outra ter sido começada em 1498 (ver C. B. Stark, *Bibl.* 321, p. 93). Além disso, a lenda de Foroneu não explicaria tantos pormenores do quadro de Ottava como acontece com o mito de Vulcano e seria incompatível com o conteúdo do quadro de Hartford.

⁵⁰ Vasari, *Bibl.* 366, vol. IV, p. 139: "E così un quadro di Marte e Venere con i suoi Amori e Vulcano, fatto con una grande arte e con una pazienza incredibile."

⁵¹ Deve-se recordar que os bens de Francesco Pugliese, para quem provavelmente tinham sido pintados os quadros, haviam sido dispersos quando Vasari escreveu a sua *Vite*.

⁵² O painel de Estrasburgo (a fig. 33 do presente livro) ilustrava a *Bibl.* 309 de Schubring, est. XCVI, núm. 413 e van Marle, *Bibl.* 209, vol. XIII, fig. 256; o painel de Munique em Schubring, *Bibl.* 310, est. XV, núm. 412. Quanto à iconografia de ambos os quadros ver K. Habich, *Bibl.* 130 e K. Borinski, *Bibl.* 45.

⁵³ Segundo Boccaccio, *Genealogia Deorum*, XII, 70, o (in)visível "elementum ignis" está personificado por Júpiter, enquanto Vulcano personifica o "ignis elementatus", que pode ser dividido em fogo aéreo (relâmpago) e fogo terrestre. O coxear de Vulcano simbolizaria ao mesmo tempo a forma em ziguezague dos raios e a instabilidade oscilante das chamas (sobre estes temas, ver o Comentário de Remígio a Marciano Capella como é relatado por H. Liebeschütz, *Bibl.* 194, p. 44 ss., e o Mythographus III, 10, 4, *Bibl.* 38, p. 223). Quanto ao mito de Prometeu ver Boccaccio, *ibid.* IV, 44: "Hanc demum flammam, id est doctrinae claritatem, immittit pectori lutei hominis, id est ignari". No painel de Piero em Estrasburgo esta ideia está maravilhosamente expressa pelo gesto triunfal da estátua, que forma um notável contraste com a posição torturada de Prometeu. O castigo deste último simboliza o preço que a humanidade tem de pagar pelo despertar do seu intelecto, quer dizer, "a mediationibus sublimibus anxiani" (ser torturado pela nossa meditação profunda) e recuperados só para ser torturados de novo. Sobre a importância fundamental do mito de Prometeu ver G. Habich, *Bibl.* 130 e K. Borinski, *Bibl.* 45; também E. Cassirer, *Bibl.* 59, p. 100. Gostaria de mencionar três trechos significativos de Marsílio Ficino, o fundador do movimento neoplatónico no Renascimento: "Questiones quinque de mente", *Bibl.* 90, p. 680; "Comment. in Platon. Philebum", *ibid.*, p. 1232; "Comment. in Platon. Protagoram", *ibid.* p. 1298.

⁵⁴ Quanto aos painéis do Metropolitan Museum, ou seja, a *Cena de Caça*, catálogo p. 61, I (que de agora em diante chamaremos "A"), e o *Regresso da Caça*, cat., p. 61, 2 (que de agora em diante chamaremos "B"), ver Schubring, *Bibl.* 309, núm. 383 e 384, ilust. est. XC e van Marle, *Bibl.* 209, vol. XIII, p. 248 e fig. 169 (com referências mais amplas). Quanto à *Paisagem com Animais*, anteriormente propriedade do Príncipe Paulo da Jugoslávia (que daqui em diante chamaremos "C"), ver Schubring, *Bibl.* 310, núm. 932, ilust. est. XVI, e van Marle, *i.c.*, p. 346 e fig. 236 (com referências mais amplas). As dimensões, em parte incorrectas, em parte com erros tipográficos no Corpus de Schubring, mas já corrigidas no artigo de Roger Fry citado abaixo, são:

- A, a nossa fig. 27, Schubring 383, 28 = 66¹/₈ polegadas
- B, a nossa fig. 28, Schubring 384, 28 = 66⁵/₈ polegadas
- C, a nossa fig. 29, Schubring 932, 28 × 77³/₈ polegadas

A uniformidade de estilo e tom, assim como a semelhança dos três painéis em altura já foram acentuadas por Roger Fry, Quadros no Burlington Fine Arts Club, *Bibl.* 107. Ilustram um plano iconográfico unificado e estavam certamente destinados a decorar as paredes dum quarto (veja também F. J. M. "Marther", *Bibl.* 211). Roger Fry atribuiu a série completa a Piero di Cosimo e desse modo corrigiu a atribuição de Schubring a Bartolomeo di Giovanni. É curioso que R. van Marle atribui A e B a Bartolomeo di Giovanni, enquanto atribui C a Piero di Cosimo. Berenson atribui correctamente os três painéis a Piero di Cosimo (*Bibl.* pp. 389 e 390). A esta série de três, Schubring acrescentou um quarto painel (que daqui em diante chamaremos "D"), a *Batalha dos Lapitas e dos Centauros* da colecção Ricketts-Shannon, agora emprestada à National Gallery de Londres (*Bibl.* 309, núm. 385 e est. XC, ver van Marle, *i.c.*, p. 248), a nossa fig. 30. É verdade que este quadro foi executado

— por Piero di Cosimo é claro, veja de novo Berenson, *i.c.* — aproximadamente na mesma época que A, B, e C e que tem a mesma altura (28 × 102 polegadas). Mas a sua iconografia mostra-se contra a suposição de que pertence à mesma série. Em contraste com A, B e C mostra os atributos duma civilização mais desenvolvida, especialmente objectos de metal e tecidos e tem um conteúdo nitidamente mitográfico. — de tal maneira que precisamente o pormenor curioso do uso dum altar ardendo como um projectil está explicado pela descrição do Centauro Grineu feita por Ovidio (*Met.*, XII, 258 ss.). O mais provável é que D fosse uma obra independente como muitas outras reproduções contemporâneas, como, por exemplo, o famoso relevo de Miguel Ângelo na Casa Buonarroti. Deve mencionar-se de passagem que existe uma relação entre este relevo e a Batalha dos Lapitas e dos Centauros, de Piero. Ambas as composições mostram o impressionante motivo duma mulher puxada violentamente por um lapita e um centauro e pode-se ver uma reminiscência do grupo central do quadro de Piero nos grupos compactos de gente acorçada e aterrorizada do fresco do Dilúvio (numa forma remodelada, grupos semelhantes voltam a aparecer nos desenhos dos anos trinta), assim como no *Ignudo à direita* de Daniel.

Outros dois quadros mencionados em relação com os painéis que estamos a analisar (Schubring, *Bibl.* 309, núm. 386, van Marle, *i.c.*, p. 248, ambos sem ilustrações nem medidas) são propriedade de Francis Howard, de Londres (anteriormente de A. Meyer de Londres) e representam as Festas nupciais de Píritoo e Hipodâmia (ou Deidâmia). O autor destes quadros (ilust. em *Bibl.* 65, p. 52, 53) é sem dúvida Bartolomeo di Giovanni; ver Berenson, *Bibl.* 29, 1909, p. 98. Devo agradecer ao Dr. A. Scharf, de Londres, pela informação que me deu sobre estes quadros. Por uma curiosa coincidência que deveria pôr-me em guarda contra conceder demasiada importância à identidade das medidas, os dois painéis de Howard têm quase as mesmas dimensões (31.5 × 51 polegadas) que dois painéis autênticos de Piero di Cosimo executados para Giovanni (ou Guidantonio) Vespucci. Sobre estes quadros que não devem ser confundidos com a série de Francesco del Pugliese, ver p. 58 ss. e as figs. 31 e 32.

⁵⁵ Os dois barcos que aparecem ao fundo no "Regresso da Caça" (fig. 28 do presente livro) de proa audazmente curvada e o grande esporão à popa são, por exemplo, muito parecidos com os que aparecem em vasos gregos arcaicos. Ver, por exemplo, C. Torr, *Bibl.* 359, fig. 15. O facto de os vasos antigos terem sido conhecidos e utilizados por artistas do Renascimento italiano foi correctamente acentuado em relação a Antonio Pollaiuolo por F. R. Shapley, *Bibl.* 317 e confirmado por uma longa descrição de cerâmica encontrada em Arezzo (Ristoro d'Arezzo, *De la compositione del mondo*, reeditado em V. Nannucci, *Bibl.* 227, vol. II, p. 201; ver J. v. Schlosser, *Bibl.* 305, p. 31, e *id.*, *Bibl.* 306, p. 152).

⁵⁶ As gravuras de madeira na edição de Como (fig. 19 do presente livro) e a reprodução francesa mostram também animais amedrontados com o fogo da floresta.

⁵⁷ Lucrécio, *De Rer. Nat.*, V, 1283.

⁵⁸ Na realidade, a forma mais primitiva de esporões ornamentais de barcos foi uma cabeça de javali de bronze. Ver C. Torr, *Bibl.* 359, p. 64 e figs. 17, 43; também Daremberg-Saglio, *Bibl.* 70, vol. IV, figs. 5282, 5958. Um "arqueólogo do Renascimento poderia facilmente ter chegado à conclusão que a origem desta característica foi o costume primitivo de usar caveiras verdadeiras de animais como um amuleto protector, como sucedeu e continua a suceder em sectores rurais de todo o mundo (sobre Itália, ver L. B. Alberti, *De Architectura*, X, 13, onde se recomenda pôr um crânio de cavalo sobre um poste como protecção contra lagartas, prática que sobreviveu até aos nossos dias). Além disso, sabia-se pela *Germânia* de Tácito, 45, que os "Aestii", quer dizer, os habitantes da costa do Mar Báltico, tinham o costume de usar imagens de javalis como "totem": "insigne superstitionis formam aprorum gestant; id pro armis omnique tutela securum deae cultorem etiam inter hostes praestat."

⁵⁹ Segundo o *New Yorker*, *Bibl.* 229, Elaine Scroggins e Herman Jarrett casaram-se numa caverna vestidos com peles de animais selvagens.

⁶⁰ Lucrécio, *De Rer. Nat.*, v. 890-924. Há um caso na arte da Alta Idade Média em que devido a uma interpretação demasiado conscienciosa do *Genesis*, os monstros semi-humanos (propagados através do *Physiologus*, dos Bastiários, e Enciclopédias) foram incluídos numa representação do Paraíso, da qual resulta, sem que o artista se dê conta, um efeito comparável ao dos quadros "primitivistas" de Piero di Cosimo: a placa decorativa de

marfim ilust. em A. Goldschmidt. *Bibl.* 117, vol. I, 1914, est. LXX, núm. 158: a colecção de animais ferozes de Adão e Eva inclui não somente centauros e serpeas, mas também sátiros com cabeças de veado e seres humanos com cabeças de vaca e de cão. No Renascimento, uma interpretação "realista" de tais monstros híbridos, para a qual o professor M. Schapiro chamou a minha atenção, foi tentada não só por Piero di Cosimo, mas também por Cima da Conegliano, que no entanto procura explicá-los mais do ponto de vista etnológico do que paleontológico: os sátiros no cortejo de Sileno (L. Venturi, *Bibl.* 375, est. CCCX) são dum tipo claramente negróide. Sobre a influência de Lucrecio na arte florentina quatracentista ver A. Warburg, *Bibl.* 387, vol. I, p. 41 ss., 321 e vol. II, p. 478; também H. Pflaum, *Bibl.* 265, p. 15 ss.

⁶¹ Ver o interessante artigo de Louisa Dresser, *Bibl.* 78, com ilustração.

⁶² Vasari, *Bibl.* 366, vol. IV, *Fece parimente in casa di Francesco del Pugliese intorno a una camera diverse storie di figure piccole; nè si può esprimere la diversità delle cose fantastiche che egli in tutte quelle sì diletto dipignere, e di casamenti e d'animali e di abiti e stromenti diversi, ed altre fantasie, che gli sovvennono per essere storie di favole.*

⁶³ *Bibl.* 200, núm. 225.

⁶⁴ *Queste istorie, doppo la morte di Francesco del Pugliese e de' figliuoli, sono state levate, ne so' ove sieno capitate.*

⁶⁵ Texto italiano citado na nota 50.

⁶⁶ R. van Marle, *Bibl.* 209, vol. XIII, p. 380.

⁶⁷ Giovanni Cambi, *Bibl.* 53, vol. XXI, p. 58, 125 e vol. XXII, p. 28. O facto de, segundo Cambi, Francesco del Pugliese estar "sanza figliuoli d'età 55" no ano 1513 é corroborado pelo seu testamento feito em 28 de Fevereiro de 1502 (1503), em que deixa a sua propriedade aos seus primos Filipino e Niccolò; ver H. P. Horne, *Bibl.* 148, p. 52. A afirmação de Vasari de que as propriedades de Francesco del Pugliese foram dissipadas "depois da sua morte e da morte dos seus filhos" é portanto obviamente falsa.

⁶⁸ O signor A. Panella, Superintendente do R. Archivio di Stato di Firenze, a quem desejo expressar a minha mais sincera gratidão, teve a amabilidade de coligir os seguintes dados documentais sobre Francesco del Pugliese: a família dedicava-se ao negócio da lã e da alfaiataria. Francesco di Filippo di Francesco del Pugliese — o único Francesco da sua geração, o que o identifica com o protector de Piero di Cosimo — nasceu a 30 de Maio de 1458 (*Liber secundus approbationum aetatum*, Serie delle Tratte, 41, carta 32 r.). A 5 de Janeiro de 1462 (ou 1463 respectivamente) estava matriculado na Arte della Lana "ex persona Filippi sui patris" (*Arte della Lana*, 22, carta 152). Em 1469 vivia em casa do seu tio Piero di Francesco del Pugliese, e dá-se-lhe então a idade de dez anos. Em 1480 está ainda registado ali (Catasto 1001; Campione del Quartiere Santo Spirito; Gonfalone del Drago, a 212), mas dão-lhe agora a idade de dezanove anos; o que é um erro óbvio em vista dos dois outros registos aduzidos. O seu primeiro mandato como "Priore" cômegou a 1 de Setembro de 1490 e o segundo a 1 de Janeiro de 1497. Parece que as afirmações de Giovanni Cambi quanto à idade e aos mandatos no cargo de Francesco del Pugliese são meticulosamente correctas; por isso não há razão para duvidar da sua história sobre o desterro de Francesco em 1513; apesar de não se poder provar esta ocorrência noutros documentos.

⁶⁹ Vasari, *Bibl.* 366, vol. IV, p. 141: *Lavorò per Giovan Vespucci, che stava dirimpetto a S. Michele della via de'Servi, oggi di Pier Salviati, alcune storie baccanarie che sono intorno a una camera; nelle quali fece sì strani fauni, satiri, silvani, e putti, e baccanti, che è una meraviglia a vedere la diversità de' zaini e delle vesti, e la varietà della cere caprine, con una grazia e imitazione verissima. Evvi in una storia Sileno a cavallo su uno asino con molti fanciulli che lo regge e chi gli dà bere; e si vede una letizia al vivo, fatta con grande ingegno.* Nas traduções correntes traduz-se por "baio" a palavra "zaino". Mas a combinação "zaini e vesti", assim como a óbvia incompatibilidade entre cavalos e bacanaes, provam que Vasari não queria dizer "zaino" mas "zaino", que é uma bolsa ou bernal de pastor, como se vê na nossa fig. 31; a palavra usa-se, todavia, para um saco de pele (em contraste com uma "bisaccia" que pode ser feita doutro material qualquer). Vasari, que parece ter estranhado este motivo, torna muito mais segura a identificação dos dois quadros que estamos a examinar. C. Gamba, *Bibl.* 110, sugere que as séries de Vespucci podiam ter sido pintadas não para Giovanni Vespucci, mas para o pai. Guidan-

tonio, que comprou uma casa na Via de'Servi em 1498 e no mesmo ano a mandou decorar por vários pintores. Esta data estaria de acordo com as características estilísticas dos quadros (o que Gamba desconhecia) que certamente pertencem ao primeiro ciclo da obra de Piero, mas que aparentemente são um pouco posteriores aos três painéis de Oxford e Nova Iorque.

⁷⁰ As dimensões de ambos os quadros são 31,25 x 50,25 polegadas. Foram identificados pela primeira vez como os painéis de Vespucci por H. Ulmann, *Bibl.* 362, p. 129, mas esta identificação certa parece ter-se perdido em livros mais recentes, excepto em algumas edições de Vasari, tais como a tradução alemã, *Bibl.* 367, p. 193, ou a nova edição italiana (Collezione Salani), *Bibl.* 368, p. 447 s. F. Knapp, *Bibl.* 167, p. 86 s. faz simplesmente uma descrição pouco exacta dos quadros de Sebright (chamados "Bartolomeo di Giovanni" por P. Schubring, *Bibl.* 309, núms. 391-392). R. van Marle, *Bibl.* 209, vol. XIII, p. 380, regista os painéis de Vespucci como "perdidos" e atribui os quadros de Sebright a Bartolomeo di Giovanni (*ibid.*, p. 248). B. Berenson, *Bibl.* 30 e *Bibl.* 31 não os menciona em absoluto, mas diz-se que aprovou a atribuição a Piero di Cosimo depois de os conhecer.

⁷¹ O tronco de árvore rodeado por uma planta trepadeira é o atributo típico de Baco na estatúaria clássica e pode talvez ser identificado como um olmo tradicionalmente relacionado com a planta trepadeira. Ver Joachim Camerarius, *Bibl.* 54, I, simb. XXIV com uma citação de *Carmina* de Catulo, LXII, 49 ss.

⁷² Ver Pauly-Wissowa, *Bibl.* 256, vol. V, em "Biene", especialmente col. 444 ss.

⁷³ É interessante notar que os *Fasti* de Ovidio eram muito populares entre os humanistas florentinos da época de Piero. Angelo Policiano falou deles em público e parece tê-los feito alvo dum comentário sobre versos latinos, e um amigo seu chamado Michael Verinus qualificou-os de "illius vatis (Ovidio) liber pulcherrimus" (ver A. Warburg, *Bibl.* 387, vol. I, p. 34).

⁷⁴ Ovidio, *Fasti*, III, 735-744.

*Liba Deo fiunt: Succis quia dulcibus ille
Gaudet, et a Baccho mella reperta ferunt.
Ibat arenoso Satyris comitatus, ab Hebro:
(Non habet ingratos fabula nostra jocos)
Jamque erat at Rhodopen Pangaeaque florida ventum:
Aeriferae comitum concrepuere manus.
Ecce novae coeunt volucres, tinnitibus actae:
Quaque movent sonitus aera, sequuntur apes.
Colligit errantes, et in arbore claudit inani
Liber: et inventi praemia mellis habet.*

⁷⁵ Ovidio, *nbid.*, 747-760.

*Ut Satyri levisque senex tetigere saporem:
Quaerebant flavos per nemus omne favos.
Audit in exesu stridorem examinis ulmo:
Adspicit et ceras, dissimulatque senex.
Utique piger pandi tergo residebat aselli:
Adplicat hunc ulmo corticibusque cavis.
Constitit ipse super ramoso stipite nixus:
Atque avide trunco condita mella petit.
Millia crabronum coeunt; et vertice nudo
Spicula defigunt, oraque summa notant.
Ille cadit praiceps, et calce feritur aselli:
Inclamatque suos, auxiliumque rogat.
Concurrunt Satyri, turgentiaque ora parentis
Rident, Percusso claudicat ille genu.
Ridet et ipse Deus: limumque inducere monstrat.
Hic paret monitis, et linit ora luto.*

⁷⁶ Ver, p. ex., C. W. Kolbe, ilust. em L. Grote, *Bibl.* 124, fig. 13.

⁷⁷ Uma reinterpretação parecida pode observar-se em *Vénus e Marte* de Piero (Berlín, Kaiser Friedrich Museum) comparado com a interpretação que Botticelli faz do mesmo tema (National Gallery, Londres). O tema — a glorificação do "amor cósmico" pacificando o

universo — tem a sua origem em Lucrécio, *De Rer. Nat.*, I, 31-40 (ver H. Pflaum, *Bibl.* 265, p. 20:

*'Nam tu sola potes tranquilla pace invare
Mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors
Armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se
Reicit aeterno devictus vulnere amoris,
Atque ita suspiciens tereti cervice reposita
Pascit amore avidos inhians in te dea visus,
Eque tuo pendet resupini spiritus ore...'*

Mas de novo uma pastoral encantadoramente primitivista foi substituída por uma solene alegoria classicizante.

⁷⁸ O meu amigo F. Saxl chama a minha atenção para o facto de o grupo de Baco e Ariadne parodiar modelos clássicos como S. Reinach, *Bibl.* 277, vol. II, i, p. 129, e de o motivo das cebolas poder fazer alusão às qualidades afrodisíacas atribuídas a esse vegetal (Celso, *De medicina*, II, 32, "sensus excitant... cepa...").

⁷⁹ Ovídio, *Fasti*, III, 727-732.

⁸⁰ Ver E. Panofski, *Bibl.* 243, passim. O painel de Soggi, *ilus. ibid.* est. XXXI, fig. 52 e P. Schubring, *Bibl.* 309, núm. 419.

⁸¹ Veja o "Terceiro período" de Lucrécio, a que se faz referência na nota 22.

⁸² Um psicanalista poderia chegar à conclusão de que justamente a aversão de Piero por comida cozinhada e o seu estranho hábito de preparar ao mesmo tempo "una cinquantina" de ovos bem cozidos "per risparmiare il fuoco" (van Marle, *Bibl.* 209, vol. XIII, p. 336, parece ter interpretado mal o que Vasari queria dizer, porque ele afirma que Piero di Cosimo "comia aproximadamente cinquenta ovos bem cozidos por dia") não era somente uma questão de economia, satisfazia também o desejo inconsciente de evitar o mais possível o contacto com o elemento que o fascinava e o aterrorizava ao mesmo tempo.

⁸³ Ver A. O. Lovejoy e G. Boas, *Bibl.* 201, p. 19.

⁸⁴ Quer dizer: a Arcádia no sentido de Virgílio, não no de Ovídio. Ver nota 22 e E. Panofsky, *Bibl.* 241.

III. O PAI TEMPO

As composições seculares de Piero di Cosimo, baseadas num evolucionismo quase darwiniano e remontando muitas vezes a um mundo primitivo anterior a qualquer idade histórica, são uma manifestação extrema e praticamente única da tendência geral de reviver a "sacrosancta vetustas". De um modo geral, esta tendência limitava-se a ressuscitar a Antiguidade no sentido histórico da palavra; o próprio Piero era, como vimos, um arqueólogo, ao mesmo tempo que um primitivista. No entanto, o



esforço para restaurar a unidade entre motivos clássicos e temas clássicos é apenas um aspecto do movimento renascentista em arte. As representações de divindades pagãs, mitos clássicos, ou acontecimentos da história grega e romana que, pelo menos iconograficamente, não denotam o facto de terem sido produtos duma civilização pós-medieval, existem, sem dúvida, em grande número. Mas maior ainda e muito mais perigoso do ponto de vista do cristianismo ortodoxo, era o número de obras nas quais o espírito do Renascimento não se limitava a reintroduzir os tipos clássicos dentro dos limites da esfera clássica, mas visavam uma síntese visual e emocional entre o passado pagão e o presente cristão. Esta síntese foi realizada por vários métodos que podem ser aplicados separadamente ou em combinação.

Ao método mais amplamente usado pode chamar-se a *reinterpretação*