

'OS EMBAIXADORES', DE HOLBEIN: UMA ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Pedro Moacir Maia

RESUMO

A partir da bibliografia disponível em Salvador sobre o seu famoso quadro, "Os Embaixadores" (1533), o autor procura ir além na análise da significação dos numerosos objetos que nele figuram. Parece-lhe que, mais que alusões à profissão, à educação ou à posição social dos dois personagens retratados, servem principalmente para indicar a convulsão dos tempos da Reforma e a perturbação dos espíritos, motivados também por outros acontecimentos, como as descobertas marítimas, a ameaça dos turcos à Europa e à cristandade, o sistema de Copérnico. Acha que no crânio em anamorfose - um dos mais notáveis pormenores de "Os Embaixadores" -, em primeiro plano e contra um piso igual ao da Abadia de Westminster, Holbein teria feito uma projeção de seu desejo da morte de Henrique VIII.

No retrato emblemático, modalidade do gênero no Renascimento, objetos e/ou inscrições serviam para sublinhar aspectos da personalidade do retratado, aludindo ainda ao ambiente em que viviam artista e

modelo. Em alguns desses retratos o significado dos objetos ou das palavras parece perdido; às vezes, mesmo especialistas divergem em suas interpretações, outras chegam a negar a possibilidade de sua decifração.

O Professor Herbert Magalhães, em sua apreciação da seção sobre artes em um jornal de Salvador, focalizou, em agosto de 1983, "Os Embaixadores", pintura célebre de Hans Holbein, o Jovem, classificada habitualmente como "retrato emblemático". Entre os seus comentários a respeito, lia-se: "Os instrumentos musicais, globos, livros, etc., possuem significados ocultos. Provavelmente a mais intrigante característica é o crânio distorcido... Será um símbolo da morte?" Tínhamos visto o quadro em Londres, mais de uma vez, e, instigado por nosso colega, solicitamos boas fotografias à National Gallery. Observadas atentamente, e consultada a bibliografia disponível aqui, alinhamos algumas considerações, acaso original uma ou outra, sobre "Os Embaixadores", que passamos a outros interessados em questões de iconografia.

Holbein nasceu em 1497, em Augsburg, Alemanha, e, ainda adolescente, foi para Basiléia: dois importantes centros comerciais, duas cidades cosmopolitas. Em 1517 começam as disputas de Lutero com o Papado. Daí em diante grandes tensões resultaram em série quase interminável de perseguições e crueldades. O artista, inclinado a fazer-se partidária da Reforma, não a aceitou por ser amigo e admirador de Erasmo, que também morava em Basiléia, e que, como os outros humanistas, pregava a moderação, a tolerância, a conciliação. Em 1526 Holbein, com carta de recomendação de Erasmo para Tomas Moro, foi à Inglaterra, onde o autor da Utopia, de 1516, era figura de prestígio. Voltou a Basiléia, mas aí, como em outras cidades suíças e alemãs, o fanatismo religioso e as suas conseqüências tornavam-lhe difícil a subsistência. Resolveu então viver em Londres - desde 1532 até 1543, quando foi vitimado pela peste.

Tornando-se pintor da corte de Henrique VIII, em 1535, Holbein teve o gênio limitado à execução de retratos, especialidade em que, de todas as maneiras, é dos grandes. Pilar de sua glória são os

oitenta e cinco desenhos do Rei e de suas rainhas, de nobres e personalidades com que tratou, na corte inglesa¹.

Será "Os Embaixadores" um retrato emblemático, realmente? Aí aparecem Jean de Dinteville, embaixador da França na Inglaterra de fevereiro a novembro de 1533, e Georges de Selve, bispo de Lavour (que tinha sido embaixador de Francisco I junto a Carlos V e voltará a ter a mesma função junto ao Papa), que o visitou na primavera daquele ano. Época de grande inquietação na Inglaterra. Nenhum filho homem de Catarina de Aragão e de Henrique VIII sobrevivera e o rei queria um herdeiro. Separara-se da esposa mas a fé católica e o direito canônico impediam-no de casar-se com Ana Boelyn, já sua amante. A situação criava conflitos com o Papa Clemente VII: o rei ameaçava com um cisma, o Papa ameaçava o Rei de excomunhão. Outros monarcas poderosos eram contactados para ajudarem em um acordo. Francisco I esperava que o Papa teria atitude mais acomodatória se se casassem uma sobrinha do Pontífice e o Duque de Orléans, seu próprio filho. Mas os acontecimentos tomaram outro rumo e é bem possível que a principal missão de Jean de Dinteville fosse dar conhecimento disso a Henrique VIII e informar depois o seu rei das reações do monarca inglês e do ambiente da corte deste. Georges de Selve tê-lo-ia visitado como correio diplomático. Foi então que Holbein os retratou, provavelmente por encomenda de Dinteville, pois o quadro é um dos três retratos seus que conservou em sua residência até a morte.

Eram anos tempestuosos, em toda a Europa². A geografia bíblica estava abalada por acontecimentos como a descoberta da América, o caminho marítimo para as Índias, a primeira viagem de circunavegação³. Mais grave, a crença em um sistema celeste geocêntrico estava sendo solapada pelos escritos de Copérnico, os quais chegavam ao conhecimento de outros sábios, mesmo antes da publicação de seu livro principal⁴. Os turcos eram, mais que nunca, ameaça à Europa e à cristandade e uns seis anos antes Francisco I cometera a ignomínia de aliar-se com Solimão II, em tentativa de cercar o seu velho rival Carlos

V⁵ O protestantismo florescia e ganhava adeptos rapidamente. O tremendo orgulho de Henrique VIII transformara-o em inimigo da Igreja romana e do Papa, fizera-o tirano, ele, outrora cristão piedoso, que se preparara em Oxford para entrar em religião, teólogo que tinha escrito contra Lutero e fora agraciado com o título de Defensor Fidei por Leão X!

Parece-nos que toda a atmosfera motivada por tais acontecimentos encontra-se em "Os Embaixadores", expressa ou aludida pelos objetos que se vêem no quadro. Dinteville e de Selve, possuidores de uma das qualidades básicas do bom diplomata, a discrição, não deixam transparecer sentimentos nem pensamentos. Assim, os dois amigos foram retratados de maneira idêntica, sem qualquer expressão nos rostos com em um desses momentos em que fingimos, temos de fingir calma, tranquilidade, despreocupação... Mas a época em que estão vivendo, os ambientes que frequentam falam-nos através dos objetos do aparador onde se apóiam.

Mary F. S. Hervey - quem primeiro identificou os personagens pintados por Holbein, em 1900 - diz-nos que os objetos são referências ao "quadrivium", isto é, o conjunto das disciplinas exatas, aritmética, geometria, astronomia e música, obrigatórias no ensino mais adiantado até fins da Idade Média (o "trivium", ensino elementar, compreendia gramática, retórica e lógica). Michael Levey informa-nos: "Os dois diplomatas são vistos com o total equipamento de uma mente cultivada - livros, instrumentos astronômicos e musicais - e podem significar o Renascimento na Europa do norte". M. L. d'Otrange Mastai justifica-os: "Na parteleira superior do aparador há um globo e vários instrumentos científicos; em baixo, a outra prateleira exhibe instrumentos musicais e livros... O primeiro grupo simboliza claramente o conhecimento mundano; o segundo, as belas artes..."⁶.

Como não nos parece que esses objetos estejam aí para sublinhar traços da educação ou da profissão dos retratados, mas sim para indicar o ambiente fortemente conturbado da época, tais explicações são muito vagas. Mais preciso é John Pope-Hennessy: o

duplo retrato foi feito devido ao "envolvimento dos dois embaixadores na grande crise religiosa do tempo, o que é corroborado pelo conteúdo emblemático da pintura". Assim, o instrumento musical, um alaúde, com uma corda partida, é símbolo da discórdia; embaixo do alaúde está um hinário alemão, com a partitura e as primeiras linhas da tradução feita por Lutero do Veni creator spiritus, e, em outra página, as palavras de abertura dos Dez Mandamentos, versão dele também, com a interrogação: "Homem, quer viver santamente?"; o livro foi identificado por Pope-Hennessy: "Nova e Bem Fundada Instrução para toda Conta do Comerciante, de Apiano".

A identificação dos livros e da maior parte dos objetos, não se seguiu interpretação correta ou mais exata. Vejamos: se nem Holbein, nem os Embaixadores, nem o Rei do país onde estavam eram adeptos de Lutero, por que haveria obras suas no retrato? Nem de leve pode supor-se como celebração de suas atividades e seus feitos... Estão aí, ao contrário, como sinal de alerta, de alarme urgente pela rápida disseminação de sua doutrina, devida em parte ao uso de materiais eficazes de proselitismo, que eram exatamente um catecismo elementar, direto, sem rodeios, em língua nacional, e o canto religioso em comum. Escrevem Hubert Jedin, S. J., e Erwin Iserloch, ao ocupar-se da reforma protestante e da organização da comunidade luterana em seus começos: "Da atividade prática de Lutero como pregador, desde 1516, nasceram várias explicações dos Dez Mandamentos e do Padre Nosso que exerceram forte influência... As experiências que fez Lutero em Wittenberg determinaram-no à composição de um catecismo. Os seus sermões catequéticos ofereciam-lhe a matéria. Tinha de ser um livro 'para os rudes gentios', isto é, para a turba inculta do povo. Por seus dois catecismos... e por seus cânticos espirituais veio a ser Lutero o grande firmador religioso do povo"⁸.

Por outro lado, Lutero e Erasmo tinham polemizado. A opinião do segundo, figura suprema de humanista, sobre a Reforma e acontecimentos relacionados, era ansiada por todos. Mas Erasmo sempre reservou-se: "Não gosto absolutamente das afirmações ca

tegóricas demais e prefiro colocar-me ao lado dos céticos, desde que mo permitam a inviolável autoridade da Sagrada Escritura e as decisões da Igreja". Esta orientação, que lhe valeu ataques das partes em litígio, foi a seguida por outros humanistas, por seus amigos e admiradores, entre estes Holbein - admiração atestada por uma dezena de retratos que fez dele, caso único na história da arte. Erasmo, ferido pelas maneiras violentas de Lutero, que, no decorrer da polêmica, chegava a agressões pessoais, deu-a por encerrada, dizendo: "A aspereza de Lutero é tão grande que, ainda que tenha escrito verdades, a causa que defende não pode ter bom desenlace. Já não há lugar para a amizade". Tudo isto é argumento a mais para acreditar que Holbein não colocaria em quadro seu livros de Lutero para celebrá-lo. A intenção seria muito outra.

O alaúde, deve-se acentuar, era o instrumento musical por excelência nos séculos XV e XVI, era o símbolo mesmo da música. Príncipes, nobres e outras personalidades tinham o seu mestre de alaúde e fazia parte da boa educação saber cantar e acompanhar-se com tal instrumento - como ensinava Castiglione em seu livro famoso, O Cortesão, de 1528, modelo de comportamento e das boas maneiras para a Europa inteira. O alaúde foi a base de todo conjunto musical até ser substituído pelo cravo, e, depois, pelo piano. E como o sentido mais desenvolvido esteticamente naquela época era a audição, um alaúde imprestável, com corda partida, como na pintura de Holbein, é sinal de que o tempo dos prazeres acabou. Têm a mesma significação as flautas em seu estojo, sem uso⁹.

Michael Levey, em outro livro, tinha observado que "a escolha do Veni creator spiritus para figurar neste quadro indica certamente um apelo ao Espírito Santo para acabar com as dissidências... pois o sentido do original latino permanece intacto na tradução e pode ser subscrito igualmente por católicos e protestantes"¹⁰.

Quanto ao livro de Apiano, para uso dos comerciantes, impõe-se a lembrança da tese de Max Weber, geralmente aceita, sobre as origens protestantes do

capitalismo. É a partir do forte apoio financeiro às nações que fazem as grandes guerras de então que o capitalismo vai firmar-se como o sistema econômico do mundo ¹¹.

Divergências existem também na identificação dos objetos na prateleira superior. Há um globo ce leste, onde se vêem constelações e signos do Zodíaco. Os outros são em maioria indicadores solares de hora, de formas diversas, alguns dos quais já tinham sido colocados por Holbein no retrato de Nicolaus Kratzer, astrônomo da corte da Inglaterra, em 1527, onde, aí sim, serviam de emblema, aludiam à profissão do modelo. Mas por que iria Holbein pô-los junto a embaixadores? Cremos, antes, que o globo celeste, os "cadrans solaires" e os outros instrumentos são alusões ao sistema copernicano, outra causa da grande perturbação dos espíritos naqueles tempos, pois a substituição da concepção geocêntrica do universo pela concepção heliocêntrica era vigorosa negação da doutrina bíblica e católica. A essa revolução no plano celestial correspondia outra, na Terra, indicada pelo globo terrestre na prateleira inferior, o qual está, simplesmente, com o norte para baixo: o nosso mundo, subvertido, a Europa, a Inglaterra de cabeça para baixo, a África, a barbárie no Mediterrâneo ameaçando, tudo de pernas pro ar! Pode-se ler no globo, além de África, do outro lado do Atlântico, em caracteres bem pequenos, Brasilien e Antillien... São referências não só às descobertas dos portugueses e espanhóis, mas também ao avanço dos turcos — que tinham como aliado, desde 1526, o Rei da França! — e ao desnorteamento geral dos homens, em guerras de religião e guerras políticas entre monarcas cristãos, enquanto a Reforma ganhava terreno e Henrique VIII prossegue com as suas atrocidades.

Johannes Holbein pingebat 1533 é a inscrição em baixo do corpo de Dinteville. Usando o imperfeito "pintava", em vez da fórmula habitual pinxit, "pintou", o artista queria indicar quanto tempo levou neste seu trabalho. Meses em que grandes amigos seus, John Fisher, bispo de Rochester, e Tomas Moro, até há pouco Chanceler do Reino, estavam em des

graça por não ter aderido à Igreja Anglicana nem ter reconhecido a ascendência espiritual de Henrique VIII. Pouco mais tarde ambos foram presos na Torre de Londres. O destino de tantos religiosos não deixava esperança quanto a Fisher e Moro: com efeito, seriam decapitados em 1535, com quinze dias de intervalo.

Todos esses objetos no aparador em que se apóiam Dinteville e de Selve são, portanto, metáforas visuais, equivalentes pictóricos de um lugar comum literário, de um "topos" freqüente em literatura, o do "mundo às avessas", ou "desconcerto do mundo", ou "florebat olim studium" - primeiro verso de um trecho das Carmina Burana, compilação de poesias do século XIII, em que se codificou por assim dizer esta queixa contra tempos novos, contra as novidades em qualquer época, contra os sinais supostos ou verdadeiros de descalabro.¹²

Chegamos à grande e estranha mancha no primeiro plano do quadro, entre os embaixadores Dinteville e de Selve. Cortada quando da reprodução na seção jornalística do Professor Herbert Magalhães, não pôde ser vista, mas o seu comentário propôs um enigma aos leitores: "Provavelmente a mais intrigante característica é o crânio distorcido... Será um símbolo da morte?" Claro, e nas artes plásticas, sobretudo nos séculos XVI e XVII, o crânio é um aviso: memento mori - lembre-se da morte! - e uma advertência sobre a vaidade de todas as ações dos homens, a inanidade das glórias mundanas e mesmo das eclesiásticas, já que a morte, onipresente, infalível, aparece a qualquer instante. Vale como recomendação de desapego aos bens terrenos, sem proveito para a alma, e como exortação a procedermos guiados pela doutrina cristã, com palavras, gestos e obras que pesem a nosso favor quando do Juízo Final.

No pequeno guia, já citado, da National Gallery, lemos: "O surpreendente objeto em primeiro plano é um crânio em perspectiva. Dinteville também traz no barrete um pequeno crânio, que talvez tenha adotado como insígnia". E no livro de M. L. d'Otrange Mas tai: "...um objeto estranhamente alongado é, na verdade, um crânio distorcido... É um sutil memento

mori, com que se defrontam dois grandes personagens, um deles eclesiástico, e talvez acrescentado por sua própria sugestão".

O vigilante da sala IX da National Gallery, ao deparar com um visitante intrigado com a estranha mancha, aconselha-o a postar-se bem à esquerda do quadro e olhá-lo obliquamente, de maneira rasante: daí percebemos melhor a coisa informe... Trata-se efetivamente de um grande crânio. Mas por que representado desse modo?

Os artistas do Renascimento, deslumbrados com a perspectiva, usaram e abusaram dela. Um tipo experimental de perspectiva consistia em projetar em superfície lisa, com auxílio de uma trama quadriculada, uma forma qualquer, uma figura ou cena a estirrar-se, a dissolver-se quase, tornando-se irreconhecível. Desde cerca de 1516 existiu tal prática. A reconstituição da forma, figura ou cena apenas será possível ou postando-se o observador em determinado ponto ou ajudando-se com um cilindro ou cone recoberto de um espelho onde ela se reflita. O crânio pintado por Holbein mostra-se aos observadores em anamorfose: eis o nome daquele tipo experimental de perspectiva, daquelas projeções esquisitas, estudadas sistematicamente por Jurgis Baltrusaitis¹³.

Mas será mesmo o crânio de nosso quadro um mento mori? Em todas as pinturas raramente aparece isolado, sempre junto a ele estão outros símbolos do tempo que passa, da transitoriedade da vida: uma flor que se despetala, uma ampulheta, uma vela de chama extinta... Pope-Hennessy reconheceu no piso de mosaicos do quadro de Holbein o mesmo que recobre o santuário da Abadia de Westminster, onde, desde a sua erecção nos séculos XII e XIII, os reis e as rainhas da Inglaterra são enterrados. Aí é que revertem ao pó. Tudo leva-nos a crer que o artista, profundamente afetado pelas arbitrariedades e crueldades de Henrique VIII, mandando perseguir milhares de religiosos por não aderirem à nova religião anglicana da qual se tinha feito chefe supremo, inclusive amigos como John Fisher e Tomas Moro, expressou, com este grande crânio, disfarçadamente pintado em anamorfose, o seu secreto desejo da morte do tirano. Ora

ria por sua alma, decerto, mas aquele estado de coi
sas, de mal a pior, em crescendo, não deveria conti
nuar¹⁴.

Se "Os Embaixadores" é um retrato emblemático, nele os emblemas — quer dizer, objetos referentes à personalidade dos retratados e do pintor — são os menores de todos: o pequeno crucifixo do ângulo superior, a nossa esquerda, onde a cortina de damas co verde se abre; e o medalhão no colar de Dinteville, com São Miguel com a lança a matar o dragão¹⁵. Para os seus amigos retratados, um eclesiástico e um hy manista, como para si, Holbein sabe que existe uma vida eterna. Ele, Dinteville e de Selve farão sua esta reflexão de Erasmo: "A Eucaristia fortalece-nos para o verdadeiro combate. Por ela desperta em nós a força da fé, e pela lembrança da Morte Santa enchemo-nos de abundante graça, pois de modo misterio so renovamos aquele Sacrifício único, ao qual devemos a nossa salvação eterna"¹⁶.

NOTAS

1 Os desenhos, levemente realçados a aquarela, pertencem à coleção real e conservam-se na biblioteca do Castelo de Windsor. Conforme resenha em Drawing, v. IV, nº 5, 1983, p.111, estiveram expostos ultimamente, em outubro-dezembro de 1982, no Paul Getty Museum, em Malibu, e na Pierpont Morgan Library, em New York.

2 "Europe in Torment: 1450-1550" chamou-se grande exposição na Rhode Island School of Design, em Providence, Estados Unidos, em março e abril de 1974. Pode-se ter idéia das dificuldades de Clemente VII durante o seu pontificado (1528-1534) por algumas frases, como esta de Leopold von Ranke: "O mais infeliz dos Papas que jamais sentou-se na cátedra de Pedro". Um embaixador em Roma achou que a Igreja estava como "barco sem leme na tempestade".

3 Réau, Louis. Iconographie de l'Art Chrétien. Paris, Presses Universitaires de France, 1955. Tome I, p. 221: "A descoberta da América, a demonstração da revolução dos planetas em torno do sol não deixam subsistir nada da cosmografia e da geografia bíblicas. A Terra não era mais chata, sob a re doma do Universo... Todas as velhas crenças estavam abaladas"

4 De Revolutionibus Orbium Coelestium só foi publicado em 1543, dias antes da morte de Copérnico. No entanto, já entre 1497 e 1529, ele tinha man dado imprimir apontamentos sobre as hipóteses que formulava. Mais importante, desde 1530 começou a circular, em manuscritos, o Comentariolus, sumário

Universitas. Cultura. Salvador (35): 127-143, jan./mar. 1986

de suas idéias sobre o heliocentrismo; um dos primeiros a apoiá-las foi o astrônomo inglês Thomas Digges. Logo, é bem possível que Holbein estivesse a par da novidade. Ernst Cassirer resume em algumas linhas o impacto que deve ter produzido: "... a primeira reação ante esta nova concepção do mundo não poderia ser outra senão negativa, uma reação de receio e de temor. Sequer os maiores pensadores puderam libertar-se deste sentimento (...) O sistema copernicano converteu-se em um dos instrumentos mais fortes desse agnosticismo e ceticismo filosófico que se desenvolveu no século XVI". Antropología Filosófica (trad. esp.) Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 39.

5 Mâle, Émile. L'Art Religieux de la fin du Moyen Age, en France. Paris, Librairie Armand Colin, 1949, 5ª ed., p. 214, n. 2: "Essas invocações à Virgem parece terem sido frequentemente recitadas, no século XVI, para pedir proteção contra os dois grandes flagelos do tempo, a peste e os turcos". O Padre Manuel Bernardes, ao dar notícia da faustosa embaixada enviada por D. Manuel I ao Papa Leão X, diz: "Os pontos principais da embaixada eram três: o primeiro, que sua Santidade empreendesse guerra contra o turco..." Nova Floresta. Antologia por Isidro Ribeiro da Silva. Lisboa, Editorial Verbo, 1965, p. 89. Desde meados do século XIV os turcos foram progressivamente tomando cidades do Oriente cristão e da Europa oriental; chegando a dominar quase todo o Mediterrâneo, ameaçavam Veneza. O perigo foi momentaneamente conjurado em 7 de outubro de 1571, na batalha de Lepanto. Temidos e odiados, os turcos não obstante fascinavam os europeus e deixaram extensa marca nas criações artísticas destes. Houve uma voga de "turquice" nas artes européias dos séculos XV e XVI - como de "chinesice" nos séculos XVII e XVIII - e reflexo disso no Brasil é o turbante da maioria dos profetas esculpidos por nosso artista máximo, em Congonhas. Ver Bazin, Germain. O Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil (trad. port.) Rio de Janeiro/São Paulo, Distribuidora Record, 1971, p. 286. Para Holbein, a julgar por desenhos seus da juventude, o oriental, o turco era estereótipo dos homens perversos e malignos, "raça de víboras", como está no Evangelho de São Mateus, cuja paráfrase por Erasmo ele ilustrou, em exemplar único atualmente na Biblioteca Municipal de Gand, Bélgica. Ver artigo de Irving L. Zupnick, "A second book 'illuminated' by Holbein, in Master Drawings, v. 10, n. 2, 1972, p. 133. A prancha 15 da revista reproduz o desenho de um oriental, um turco com o turbante característico, uma serpente na mão esquerda e uma legenda marginal: "Progenies uiperarum".

6 Hervey, Mary S. F. Holbein's 'Ambassadors', the Picture and the Men. London, 1900; Levey, Michael. A room-to-room Guide to the National Gallery. London, 1966, 2ª ed., p. 34; Mastai, M. L. d'Otrange. Illusion in Art: Trompe l'Oeil. A history of Pictorial Illusionism. New York, Abaris Books, 1975, p. 153.

7 Pope-Hennessy, John. The Portrait in the Renaissance, New York, Pantheon Books, 1966. O quadro de Holbein é aí reproduzido e estudado no capítulo

lo V, "Image and Emblem".

8 Jedin, S. J., Hubert. Manual de Historia de la Iglesia (trad. esp.) Barcelona, Editorial Herder, 1972, vol. V, p. 328 ss. As citações de Erasmo, a seguir, foram colhidas neste livro.

9 Ver Janson, H. W. and Kerman, Joseph. A History of Art and Music. New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, sd, p. 239, e o texto de Philippe Andriot para o disco de Eugen Muller-Dombois, Musique pour Luth de la Renaissance, EMI CVC 2125. Febvre, Lucien. Le Problème de l'Incroissance au XVIe siècle: la Religion de Rabelais. Paris, Editions Albin Michel, 1947, p. 461 ss, faz comentários muito esclarecedores sobre a percepção sensorial e a hierarquia dos sentidos no século XVI.

10 Levey, Michael. The National Gallery - the German School. Referido in Pope-Hennessy, o. cit., p. 324, n. 52.

11 Weber, Max. A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo. A edição original é de 1905. Tawney, R. H. A Religião e o Surgimento do Capitalismo. (trad. port.) São Paulo, Editora Perspectiva, 1971, matizou certas afirmações de Weber. Ver ainda Hauser, Arnold. História Social da Literatura e da Arte. (trad. port.) São Paulo, Editora Mestre Jou, 1972, V parte, passim.

12 Sobre o "topos" literário do "mundo às avessas", ver Curtius, Ernst Robert. Literatura Européia e Idade Média Latina. (trad. port.) Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957, p. 98 ss.

13 Baltrusaitis, Jurgis. Anamorphoses ou Perspectives Curieuses. Paris, O. Perrin, 1955, livro saudado com entusiasmo por críticos e historiadores de arte em todo o mundo, um André Chastel, na França, um Meyer Schapiro, nos Estados Unidos, o anônimo do Times... Em 1969, Baltrusaitis preparava a segunda edição ampliada de seu livro que passaria a intitular-se Anamorphoses ou Magie Artificielle des Effets Merveilleux; um capítulo, "Anamorphoses à miroir", com trinta reproduções, saiu em Médecine de France nº 201, naquele ano. Um físico, Edgar R. Samuel, no artigo "Death in the glass: a new view of Holbein's 'Ambassadors'", in The Burlington Magazine, october 1963, muito original pelos dados precisos de ótica que fornece, ensina como é lançada a perspectiva em anamorfose e como ver corretamente o crânio do referido quadro. Para isto fez um cilindro de vidro muito simples, mas de determinados diâmetro e espessura, tal como o que teria usado o próprio artista. Uma fotografia no artigo foca o cilindro diante do quadro e o crânio nítido e em suas exatas proporções. Verdadeira paixão por estudos e jogos de ótica estendeu-se pelos séculos XVI e XVII, interessando até reis e imperadores. O cita do número de Médecine de France traz na capa e contracapa gravuras antigas mostrando dezenas de pessoas em praças públicas fazendo experiências ou divertindo-se com instrumentos de ótica ou utilizando-os para pintar e dese-

nhar. Erik Larsen procurou demonstrar que Frans Post, em algumas de suas paisagens pernambucas, obteve efeitos de distância ou distribuição de massas vegetais na várzea servindo-se de instrumentos como o telescópio olhado pelo outro lado ou as lunetas invertidas. Ver Frans Post, Interprete du Brésil. Amsterdam-Rio de Janeiro, Colibris Editora Ltda., 1962, cap. IV. A maior exposição de pinturas, desenhos e gravuras em anamorfose, realizou-a o Musée des Arts Décoratifs, em Paris, entre fevereiro e maio de 1976, reunindo cem peças dos séculos XVII e XVIII. O exemplo mais recente que conhecemos do uso desse tipo de distorção são algumas das esculturas de Sérgio Camargo, em mármore negro de Pavia, expostos em julho de 1983 em uma galeria de São Paulo (notícia e fotos em Veja, 24 de agosto do mesmo ano).

14 Holbein retornou assim a um tema dos começos de sua carreira, a representação da morte, de que tinha feito duas séries de ilustrações, transpostas por oitrem em xilogravuras e publicadas em álbuns: Alfabeto da Morte, capitulares para uma edição do Antigo Testamento, em 1524, e Simulacres et Historiées Face de la Mort, da mesma época, mas só publicadas em 1538. Ele tinha contribuído como nenhum outro artista para o sucesso do tema da "dança macabra", onde a morte tudo maneja e tudo conduz, renovando o gênero: as pequenas gravuras passam em revista profissões e costumes de sua época, mostrando homens, mulheres e crianças à mercê da morte, ora despercebida, mas rondando-os, ora em aparições súbitas e terrificantes. Curiosamente é de artista também de Basiléia, Véronique Filozoff, a última versão da "dança da morte", atualizada em seus desenhos pois neles aparecem ministros, burocratas, executivos... Ver Graphis, Zurich, nº 188, 1976-7.

15 Os pormenores sobre a assinatura de Holbein e o colar de Dinteville no quadro que analisamos encontram-se em Knackfuss, H. Holbein der Junge re. Bielefeld und Leipzig, 1902, de que a Professora Celeste Aída Galeão, de UFBA, teve a gentileza de traduzir-me alguns trechos. A "Ordre de Chevalerie de Saint-Michel" foi criada por Louis XI, em 1469.

16 Epígrafe possível para este artigo: "De acordo com o princípio nº 3 de Janson, história da arte é história das idéias..." Palavras de Irving Lavin em discurso in memoriam de H. W. Lanson, historiador de arte russo-americano, 1913-1982, in CAA newsletter, v. 7, nº 4, 1982, supplement, p. 4.

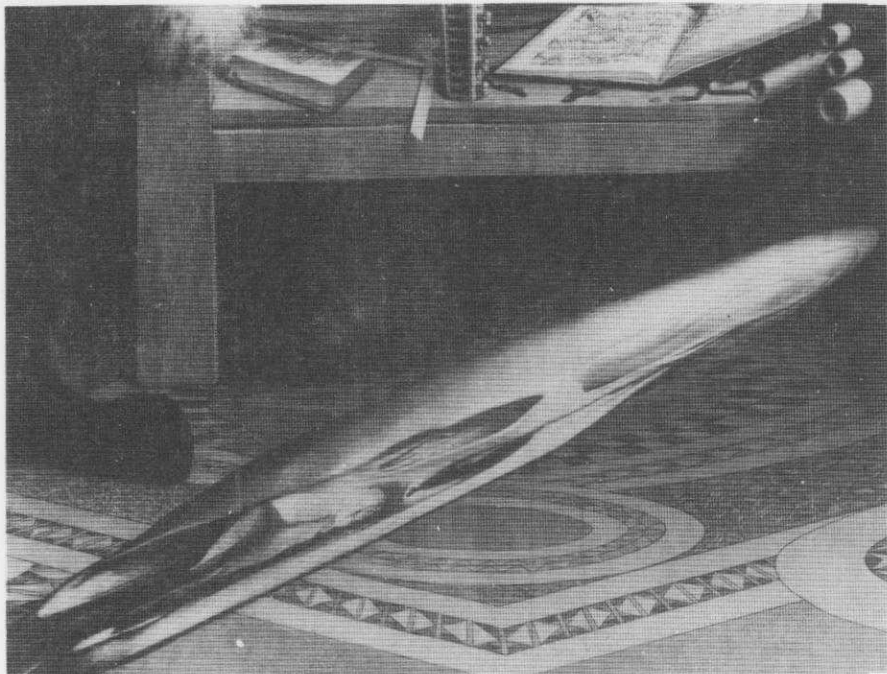
RÉSUMÉ

En partant de la bibliographie disponible à Salvador, Bahia, sur Holbein et sur son célèbre tableau, "Les Ambassadeurs"(1533), l'auteur a essayé d'aller plus loin dans l'analyse de la signification des nombreux objets qui s'y trouvent. Il lui semble que, plutôt que des allusions à la profession, à l'éducation ou au rang social des deux personnalités, ces objets sont des signes de la convulsion de l'époque de la Réforme et du trouble des esprits,

motivés aussi par d'autres événements, comme les découvertes maritimes, la menace des Turcs à l'Europe et à la chrétienté, le système de Copernic. L'auteur pense que le crâne en anomorphose – un des détails les plus remarquables des "Ambassadeurs", au premier plan et contre un dallage pareil à celui de Westminster Abbey, soit une projection du désir de Holbein de la mort de Henri VIII.



"Os Embaixadores", de Hans Holbein, o Jovem, 1533, onde os objetos aludem aos acontecimentos de uma época em crise (óleo sobre madeira, 2m07x2m10, cortesia da National Gallery, Londres)



Formenor de "Os Embaixadores", de Holbein, onde se vêem um crânio em perspectiva anamorfósica, e, na prateleira, um livro de contabilidade, um hinário protestante e flautas em seus estojos. O piso é igual ao da Abadia de Westminster, onde são sepultados os reis da Inglaterra (cortesia da National Gallery, Londres)