

“BACO, VÊNUS E CUPIDO”

ROSSO FIORENTINO

22 JANEIRO – 18 MAIO 2015

VISTA DO EXTERIOR, a Galeria de Francisco I não tem nada de muito especial a distingui-la. Piso superior de um sóbrio corpo arquitetônico, que faz a ligação entre dois setores da enorme residência real de Fontainebleau, a galeria que o cristianíssimo rei de França criou, após a derrota militar em Pavia e o seu humilhante cativeiro em Madrid (1525-1526), parece existir apenas por uma razão funcional, prática. No seu interior (fig. 1), porém, a fantástica e totalizante decoração a fresco, estuques e apainelados, com inesgotável variedade de motivos e temas, transfiguram-na num conjunto artístico com uma tipologia única na Europa do seu tempo. Quando os trabalhos de decoração terminaram, em 1539, a galeria ligava, com efeito, os renovados aposentos do rei, do lado oriental, à antiga Capela da Trindade, do lado oposto; mas, graças aos pintores italianos contratados para dirigir tal empreitada (Rosso, o florentino, e Primaticcio, o bolonhês), era muito mais do que isso. Através da representação de certos mitos, símbolos e alegorias complexas, constituía uma fabulosa manifestação programática de reafirmação dos privilégios do poder régio (após as desgraças ainda recentes) e um sumptuoso discurso retórico de fortalecimento da realidade institucional da monarquia francesa que Francisco I encarnava. Daí a sua vocação de *studiolo* do Príncipe e de câmara de protocolo cortesão, onde o próprio rei conduzia em visita os seus mais ilustres hóspedes (desde logo, Carlos V, em dezembro de 1539).

A decodificação completa do inextricável programa iconológico da galeria parece resistir, ainda hoje, às mais eruditas interpretações; conterà uma unidade interna, uma significação orgânica da relação entre as várias histórias mitológicas e figurações alegóricas que narra e representa (e dos respetivos sentidos moralizantes), mas o que nele ainda sobreleva é uma aparente e considerável fragmentação e um processo de alusões indiretas, que configuram uma espécie de “capricho” maneirista e de enigma de tipo “hieroglífico” centrado na personalidade erudita (e neoplatónica) do rei. De qualquer modo, o programa parece assentar numa estrutura dual, conforme à divisão que a existência de um busto de Francisco I, no centro da galeria, primitivamente marcava: na ala oriental, seis frescos com episódios mitológicos alusivos aos amores terrestres e carnavais, aos domínios da “Vênus Terrestre” (fig. 2), contrapondo-se, na ala ocidental da galeria, à direita do busto real, igual número de frescos relacionados com as virtudes do bom governo, da pacificação do reino, e a elevação ao amor espiritual, em alusão aos domínios da “Vênus Celeste”. Nos topos da galeria, duas telas que compartilhavam esta dualidade e completavam o referido confronto “moralizante”. A do lado oriental, encimando a porta que dava passagem ao início do percurso de visita, era precisamente a de *Baco, Vênus e Cupido*, de Rosso, agora no MNAA como obra convidada. A pintura, como resultado de uma das sucessivas alterações de partes da decoração da galeria, foi retirada do seu local original em 1701. Contudo, um viajante alemão



Baco, Vênus e Cupido
Rosso Fiorentino (1494-1541)

c. 1535-1539

Óleo sobre tela

205 × 162 cm

Luxemburgo, Musée National d'Histoire et d'Art,

1941-100/412

(Gölnitz, 1631) assinala, em relato de viajante, esse seu lugar – *ad introitum Bacchus, Venus et Cupido prostant* – e, bem antes, temos da obra uma precisa descrição de Giorgio Vasari, no capítulo das *Vite* (ed. 1558) dedicado à biografia do pintor florentino:

“Nelle due testate di questa galleria sono due tavole a olio di sua mano disegnatte e dipinte di tanta perfezione, che di pittura si può vedere poco meglio: nell’una delle quali è un Bacco ed una Venere, fatti con arte meravigliosa e con giudizio. È il Bacco un giovinetto nudo, tanto tenero, delicato e dolce, che par di carne veramente e palpabile, e piuttosto vivo che dipinto; ed intorno a esse sono alcuni vasi, finti d’oro, d’argento, di cristallo e di diverse pietre finissime, tanto stravaganti e con tante bizzarrie attorno, che resta pieno di stupore chiunque vede quest’opera con tante invenzioni. Vi è anco, fra l’altre cose, un satiro

che lieva una parte d'un padiglione; la testa del quale è di meravigliosa bellezza in quella sua strana cera caprina, e massimamente che par che rida e tutto sia festoso in veder così bel giovanetto. Evvi anco un putto a cavallo sopra un orso bellissimo, e molti altri graziosi e belli ornamenti attorno. Nell' altro è un Cupido e Venere, con altre belle figure”¹.

Vasari nunca esteve em Fontainebleau mas tinha um informador privilegiado, Primaticcio, que deve ter ficado particularmente impressionado pela eloquência sensualista da pintura. Daí que a descrição seja bastante precisa, apenas falhando na referência à “montada” de Cupido, não um urso mas um leão, este, aliás, explícita menção alegórica ao próprio rei (num seu manuscrito, Francisco I comparava a mãe, Luísa de Saboia, a uma leoa que dera à luz um grande leão). As figuras de Baco, de Vénus e do Sátiro, modeladas com subtil sentido dos volumes, devem muito não só ao Miguel Ângelo da Sistina (que Rosso admirava) como também à escultura da Antiguidade, nesse tempo ainda muito escassa em Fontainebleau mas com a qual o pintor, em Roma, amplamente contactara. A sua obra gravada do período romano, nos anos centrais da década de 1520-30, reflete já essa particular declinação da representação, sofisticada e sensual, do corpo humano, um tanto divergente da maneira algo dura e austera que empregou nalgumas das suas composições religiosas. O seu estilo, em Fontainebleau, assume-se como absoluto paradigma da pintura maneirista cortesã.

O formato original da obra não era o atual. A tela foi cortada, especialmente nas zonas superior e inferior, e a sua forma primitiva era elíptica. Pela forma e disposição da urna, no canto inferior direito, o lançamento em curva do braço direito de Baco ou o movimento do torso do Sátiro, a própria composição sugere esse formato. A partir do pormenor de um desenho de François d’Orbay (1682), que mostra, em corte, o alçado do topo oriental da galeria, Sylvie Beguin reconstituiu o aspeto da colocação original da pintura (fig. 3). Era considerada um elo perdido na reconstituição do programa da galeria. Depois do seu apeamento, a pintura só volta a reaparecer em 1853, no leilão da coleção Van Parys (Berna), mas sem se identificar a sua ligação a Fontainebleau. Passaria mais tarde para a posse de Edouard Peterken e, através de uma doação, para a coleção do Musée d’État du Grand-Duché em (ou logo após) 1877. A plena identificação da obra com a descrição de Vasari e com a sua primitiva pertença à Galeria de Fontainebleau só ocorreu numa exposição promovida por este museu em 1989.

JASC

1 “Nos dois extremos desta galeria estão colocados dois quadros a óleo, inteiramente da sua mão, de uma tão grande perfeição que é difícil encontrar melhor em pintura, num dos quais está um Baco e uma Vénus feitos com maravilhosa e judiciosa arte. É Baco um rapazinho nu, tão terno, delicado e doce que parece de carne verdadeira e palpável, e mais vivo que pintado; e estão rodeados de alguns vasos, imitando ouro, prata, cristal e diversas pedras finíssimas, tão extravagante e curiosamente ornados que deixa espantado quem vir esta obra de tão rica invenção. E há aí também, entre outras coisas, um sátiro que levanta parte de uma tenda; a cabeça do qual é de maravilhosa beleza naquele seu semblante caprino, e, acima de tudo, que parece rir-se, tudo se tornando festivo ao admirar-se este tão belo rapazinho. E também aí vemos um *putto* a cavalo num bellissimo urso e muitos outros graciosos e belos ornamentos em redor” (Giorgio Vasari, *Le Vite de’ più eccellenti architetti, pittori et scultori...*, ed. Milanesi [1558], V, p. 168. Tradução nossa)



Aspeto atual da Galeria de Francisco I, em Fontainebleau (fig. 1)



Rosso, *Vénus Frustrada ou Banho de Palas*, Galeria de Francisco I (fig. 2)



Fotomontagem do quadro de Rosso no topo da Galeria de Francisco I (fig. 3)