

“A segunda pele”: Algumas considerações sobre o simbolismo das armaduras no século XVI

"The Second Skin": Some Considerations on the Symbolism of Armor in the Sixteenth Century

Victor I. Stoichita

Professor de História de Arte na Universidade de Fribourg

1700 Friburgo, Suíça

victor.stoichita@unifr.ch

Resumo

Assiste-se, nos séculos XVI e XVII a uma verdadeira viragem no domínio da arte da guerra que marca a passagem de uma concepção da armadura enquanto dispositivo prático a uma concepção da armadura como dispositivo simbólico de defesa corporal.

O ponto de partida destas reflexões é a constatação de que, em relação à armadura medieval, a armadura dos “tempos modernos” transcende a funcionalidade guerreira imediata e excede as leis estritas do simbolismo cristão do miles christianus, propondo-se tanto pela forma como pelo reportório figurativo que ela põe em cena como uma representação da pessoa.

Palavras-Chave: armadura; pele; olhar; representação

Abstract

In the sixteenth and seventeenth centuries there is a real turning point in the war art that marks the shifting from a conception of armor as a practical device to a conception of the armor as a symbolic device of corporal defense.

The starting point for these reflections is the observation that, in relation to the medieval armature, the armor of "modern times" transcends warrior immediate immediate and exceeds the strict laws of Christian symbolism of the miles Christianus, both by the form and by the figurative repertoire which she displays as a representation of the self.

Keywords: armor; skin; look; representation

Assiste-se, nos séculos XVI e XVII a uma verdadeira viragem no domínio da arte da guerra que marca a passagem de uma concepção da armadura enquanto dispositivo prático a uma concepção da armadura como dispositivo simbólico de defesa corporal. Este processo dá já frutos interessantes e impressionantes desde as primeiras décadas do século XV, desde que da coabitação destas duas funções nascem objectos ambíguos que aliam a permanência da antiga funcionalidade guerreira à criação de duplos reforçados da pessoa, possuindo um aspecto e um valor apotropaicos. Mas transformações ainda mais importantes balizam o século XVI. Como nos outros domínios da arte, são devidos à

‘sobrevivência da antiguidade’ – (*das Nachleben der Antike*) – para retomar a expressão de Aby Warbourg¹.

Estas transformações concretizam-se em dois aspectos fundamentais: na hipérbole da construção anatómica, por um lado, na exageração da superfície do corpo, por outro. Às vezes estes dois aspectos separam-se, às vezes, tal como na tradição romana, coabitam. Neste processo de retoma da forma antiga (da *pristina forma*), a investidura da armadura com as qualidades visando o que eu gostaria de designar por imunidade pneumática da pessoa ganha em complexidade. As reflexões que se seguem centram-se sobre este aspecto. O ponto de partida destas reflexões é a constatação de que, em relação à armadura medieval, a armadura dos “tempos modernos” transcende a funcionalidade guerreira imediata e excede as leis estritas do simbolismo cristão do *miles christianus*², propondo-se tanto pela forma como pelo reportório figurativo que ela põe em cena como uma representação da pessoa³.

Em relação à armadura medieval, a nova armadura, essencialmente um objecto de parada e não de guerra, opera um excesso da pura e simples dureza do material (do aço, neste caso), através da criação daquilo a que se poderia chamar um “sobre-corpo”.

Proponho-me interrogar algumas das estratégias envolvidas na criação destes objectos de reforço simbólico. Considerarei o aspecto formal e o seu valor antropológico, sem esquecer que eles eram concebidos antes de mais como objectos oferecidos ao olhar e, mais precisamente, enquanto objectos oferecidos a um olhar aliando contemplação estética e desafio interpretativo.

O olhar daquele que observa uma armadura (ou, mais precisamente, daquele que contempla um corpo couraçado) era (é), em primeiro lugar, um olhar activo, escrutador,

¹ A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, I, 1-2, lugar Data?; H. Bredekamp e M. Diers (ed.s) *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Berlin 1998.

² *Locus classicus: Lancelot*. Romance em prosa do século XIII, livro XXI (edição crítica por A. Micha, Tomo VII, Genève data ?, 243-61).

³ Importantes publicações e exposições atraíram a atenção recentemente para os desafios culturais das armaduras. Ver: D.Lanzardo (ed.), *Ritter-Rüstungen. Der Eiserner Gast, ein mittelalterliches Phänomen*, Munich 1990; W. Pyhrr / J.-A. Godoy, *Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negrolì and His Contemporaries*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1998 e J.-A. Godoy / S. Leydi, *Parures triomphales. Le maniérisme dans l'art des armures italiennes*, ed. Musée d'Art et d'Histoire de Genève, Genève 2003; Franz Niehoff et alii, *Ritterwelten im Spätmittelalter. Höfisch-ritterliche Kultur der Reichen Herzöge von Bayern-Landsbut*, Landshut 2009; Alvaro Soler del Campo (ed.), *El arte del poder. Armaduras y retratos de la España imperial*, Madrid 2009 (este catálogo de exposição chegou ao meu conhecimento quando o presente artigo se encontrava já em fase de impressão). Um estudo inovador contribuiu para a reconsideração do tema: A. Quondam, *Cavallo e Cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Rome 2003.

estando no entanto submetido, de forma paradoxal, a um processo de desclassificação no que diz respeito ao seu próprio poder. O olhar do espectador escruta a superfície dos signos que se abre sobre os seus olhos, ao mesmo tempo que está submetido a um verdadeiro “ataque visual” que este “duplo poderoso” da pessoa principesca – a sua armadura – desencadeia. Tratar-se-á então de nos determos no funcionamento destes objectos tendo em conta quer o valor de protecção da pessoa, por um lado, quer o olhar do espectador, por outro. Fá-lo-ei com a ajuda de alguns estudos de caso e de algumas fontes literárias.

Primeiro caso:

A armadura assinada por Bartolomeo Campi e datada de 1546 foi, sem dúvida, um presente do Duque Guidobaldo della Rovere ao Imperador Carlos V ou a Filipe II de Espanha (fig. 1). O inventário da Real Armeria de Madrid de 1594 descreve-a em detalhe, colocando o acento sobre a sua *pristina forma* e sobre a articulação de vários níveis de representação⁴. Com efeito, ela retoma, diz a inscrição, uma ideia vinda dos antigos troféus e apresenta-se como o resultado de três operações de simulação. A primeira é anatómica (o exagero da musculatura), nomeadamente a do *pecto* (do peito) e a do *espalдар* (de costas). A segunda diz respeito à simulação dos detalhes tradicionais das armaduras, donde a “cotas” (a *lorica hamata*) e, enfim, a terceira, compreende o complexo sistema de signos e figuras que reforçam sobretudo as zonas delicadas da anatomia do guerreiro⁵. O centro do musculoso peito, protegido pela cabeça de Medusa, retoma e desloca, no próprio centro do corpo, a função do escudo. É também o ponto de onde se desenvolve um sistema decorativo dominado pelas leis da simetria. Os rins, esses, são protegidos pela cota e pela túnica em escamas, tal como por um cordão no qual se sucedem objectos ou seres fantásticos. Quanto aos ombros, estão duplicados por cabeças de leão (fig. 2). As suas bocas parecem estar prontas a devorar o inimigo imprudente e os seus olhos arregalados e ameaçadores convidam-no a guardar distância. Seja de que lado nos aproximarmos ou olharmos o príncipe que enverga esta armadura, a protecção está garantida pela articulação complexa de signos que lhe talham um “sobre-corpo” invencível.

⁴ Cito, guardando a ortografia original; a descrição encontra-se no inventário da Real Armeria de 1594, reproduzido em Pyhrr/Godoy, *Heroic Armor*, 284: “El otro Arnes A la antigulla a manera de troffeo de Martillo negro que tiene / Un pecto y Un espaldar y la gola labrada de atauxia a manera de malla pegada en el / Unos Guardabrazos con Medallas y Vnas laonas los rremates dorados y sus franxas de Malla / Unas Medias Grevas rrxadas con dos medallas doradas / Una cadena de laton q sirve de çinta con Una medalla/ un Morrion de la misma labor los bordes y cresta de atauxia y Una sobre cresta dorada y un trançellin alrededor dorado.”

⁵ Ver detalhes em: Pyhrr / Godoy, *Heroic Armor*, 278-84.

Figura 1. Bartolomeo Campi, *Armadura estilo Romano*, 1546, Madrid, Real Armeria, Património Nacional



Figura 2. Bartolomeo Campi, *Armadura estilo Romano*, detalhe



Encontramo-nos face a um dispositivo de protecção, intensamente historicizado, mas que corresponde a estratégias de defesa corporal obtidas através da criação de estruturas visuais e cuja dimensão é muito mais englobante e, diria mesmo, muito mais importante (fig.3).

Figura 3. Egor Skotnikov e I. S. Klauber segundo Wilhelm Gottlieb Tilesius von Tilmann, *Guerreiro tatuado das Ilhas Nuku Hiva*, gravura do Atlas de Krunzenshtern, St Petersburg, 1813



Graças aos estudos de Alfred Gell sobre a tatuagem⁶ e de Didier Anzieu⁷ sobre o “eu-pele”, estamos hoje longe da antiga mentalidade que via a tatuagem como um costume estritamente decorativo e essencialmente “primitivo”. Gell e outros mostraram com uma profusão de argumentos que a tatuagem é uma estratégia visual de intervenção directa sobre a pele da pessoa e que visa a distinção, a protecção e a sua imunidade, uma técnica que controla a sacralidade do chefe, garantindo-lhe, através da criação de um envelope de signos, a integralidade corporal e a impenetrabilidade face a qualquer perigo, seja de ordem espiritual ou material⁸. A tatuagem “protege” e “constrói” o chefe. É uma armadura simbólica que, diferentemente das técnicas ocidentais de endurecimento e de protecção, age

⁶ A. Gell, *Wrapping in Images. Tattooing in Polynesia*, Oxford 1993.

⁷ D. Anzieu, *Le moi-peau*, Paris 1985.

⁸ Gell, *Wrapping in Images*, 73 ss.

directamente sobre a pele, “mergulhando-a” por assim dizer em ritos dolorosos que desembocam na criação de uma carapaça inexpugnável, mesmo se exclusivamente constituída por signos.

O impacto entre estes dois mundos e o papel que as duas modalidades de conceber o corpo enquanto portador de marcas de poder jogaram, no século XVI, está bem documentado iconograficamente pelas ilustrações das *Grandes Viagens* de Théodore de Bry, de 1591 (fig. 4)⁹. Elas permitem-nos compreender de uma forma assaz clara que foi a força das armas que levou a melhor nesta guerra dos signos. Mas na mesma época, o carácter ritual do duplo corpo que é a armadura ocidental está submetido, por seu turno, a um profundo questionamento.

Figura 4. Théodore de Bry, *Columnam à Praefecto prima navigatione locatam venerantur Floridenses*, gravura em talhe doce ilustrando a segunda parte das *Grandes Viagens* de Théodore de Bry, Francfort, 1591



As inúmeras fontes textuais e iconográficas a este propósito aguardam ainda para serem desbravadas e interpretadas de uma forma adequada. O quadro pintado em 1590 por Justus Thiel, por exemplo, é uma de entre muitas (fig.5)¹⁰. Mostra a investidura viril do futuro Filipe III por obra do Tempo e da Justiça. Os prazeres do amor são controlados a

⁹ Ver: Th. de Bry, *Le Théâtre du Nouveau Monde: les 'Grands Voyages' de Théodore de Bry* (éd. par M. Bouzyer et Jean-Paul Duviols), Paris 1992; M. van Groesen, *The Representation of Overseas World in the De Bry Collection of Voyages (1590-1634)*, Leyde 2008.

¹⁰ Ver a ficha deste quadro no catálogo da exposição *Pintores del reinado de Felipe III*, éd. par J. Urrea / M. Moràn Turina, Museo del Prado, Madrid 1993, 38.

favor dos atributos do poder. O rito de passagem é doloroso e, senão mesmo ressentido na própria pele – tal como o era pelos chefes dos povos ditos ‘primitivos’ – é marcado, no caso do adolescente frágil que D. Filipe parecia ser ainda, no seu corpo. A armadura que lhe é conferida e que o quadro celebra, não o carrega somente com o peso do aço ou da prata de que é feita, mas ainda (e eu ousaria dizer sobretudo) com o peso da história cujos signos inscritos transporta.

Figura 5. Justus Tiel (Thiel), *Alegoria da educação de Philippe III*, 1607, Madrid, Museu do Prado



Quais são eles?

A esta questão podemos responder de forma geral: o invólucro do corpo constituído pela armadura ocidental propõe-se enquanto reforço, não somente real mas também simbólico, estratégia que aliás é profundamente ancorada no próprio repertório das formas e dos mitos do Ocidente. Na incapacidade de abordar aqui, de uma forma detalhada, todos os aspectos deste fenómeno, impõe-se uma escolha de exemplos. Seja então o motivo da cabeça de leão (fig. 2 e 6). A sua recorrência nas armaduras no dealbar dos Tempos Modernos é impressionante e há exemplos de que se torna quase obsessivo. Na assim nomeada “Lion Armor”, criada em Milão por volta de 1540 – 1545, por exemplo, ele duplica o elmo de Borgonha [*bourguignotte*] (fig. 7), propondo-se enquanto emblema forte do personagem suposto trazê-lo e constituindo, ao mesmo tempo, um reforço das

articulações corporais (ombros, cotovelos, pulsos)¹¹. A função do leão enquanto portador e transmissor de força exprime-se aqui não somente pelo olhar ameaçador mas também pela transição “harmoniosa” que se opera desde a cabeça do animal, passando pela juba até ao resto da couraça (fig. 6). Podemos considerá-la como um riquíssimo fenómeno de “sobrevivência da Antiguidade”. A armadura torna-se assim uma figura de protecção “moderna” que instaura uma relação complexa (já que é ao mesmo tempo metafórica e metonímica) com a “pele de leão”, tal como o mito de Hércules a forjou e transmitiu. A pele de leão de Nemeia de que Hércules se teria apropriado torna-se o envelope simbólico por excelência, o que garante o poder e a invencibilidade de certos personagens do Império Romano. Apropriar-se da pele de leão significa munir-se de uma força máscula, sem mais (fig. 8)¹².

Figura 6. Filippo e Giovan Paolo Negrolì (attr.), Armadura «pele de leão», Milão, por volta de 1540-1545, Paris, Museu da Armée, Hôtel National des Invalides



¹¹ Ver detalhes em: Pyhrr / Godoy, *Heroic Armor*, 305-8.

¹² Exemplos e detalhes em: Chr. H. Hallett, *The Roman Nude*, Oxford 2005, 200 ss.

Figura 7. Filippo e Giovan Paolo Negroli (attr.), Armadura «pele de leão», detalhe



Figura 8. Retrato de um homem com pele de leão, (romano nu, p. 200)



A questão mais delicada que se coloca ao historiador de imagens diz respeito aos mecanismos de transposição que operam a passagem da investidura simbólica da pele de leão à armadura moderna. Felizmente, dispomos de obras que desvendam certos segredos desta passagem. Pode operar-se de uma forma directa, dando ao capacete um aspecto de *testa leonina*, ou por alusões, que dizem respeito ao facto da “pele de aço” oferecida pela armadura prolongar e redobrar a antigo valor da pele de leão como guardião do corpo.

Um dos processos mais requintados envolvendo a tematização desta transposição é ilustrado pela obra prima da armadura que constitui a armadura de parada, da Rüstkammer de Dresden, realizada em 1562 por Eliseus Libaerts, por ocasião do projecto de noivado entre Henrique XIV da Suécia e Elizabeth I de Inglaterra (fig. 9).

Figura 9. Eliseus Libaerts, Armadura de Erik XIV da Suécia, 1562, Dresden, Rüstkammer, detalhe



Renuncio a oferecer aqui uma análise detalhada dessa obra, tanto mais que dispomos hoje de um magnífico livro de Amedeo Quondam, *Cavallo e Cavalliere*, publicado em 2003, cujas observações podem servir de boa base de partida para aprofundamentos

ulteriores¹³. Dois aspectos devem ser postos em relevo. O primeiro diz respeito à extraordinária profusão decorativa dessa armadura. A explicação de Quodam é de natureza essencialmente estética, apontando para a beleza deste duplo da (re-) apresentação principesca. Sem negar a qualidade “estética” do objecto em causa, parece-me, no entanto, mais adequado colocá-la em segunda posição e, por assim dizer, na sombra de uma outra qualidade que me parece mais importante, a da *saturação figurativa*. Este duplo corpo de desfile, ligando cavalo e cavaleiro, é sobre-vestido de significado e propõe-se como grande emissor de signos.

Uma vez dominados o primeiro deslumbramento e o primeiro alheamento do olhar face a essa grande máquina signica, o espectador pode dar-se conta que as múltiplas estratégias de protecção que aqui operam têm um ponto forte que consiste numa espécie de *mise en abyme* da fábula hercúlea, e, nomeadamente através do investimento na pele de leão das qualidades de “segunda pele”, simbolicamente invencível.

Com efeito, a decoração lembra sem rodeios e com estratégias narrativas subtis que é graças a esta “segunda pele” (que deixa o corpo meio nu, acompanhando e reforçando, no entanto, a sua impetuosidade no quadro da acção heróica) que Hércules, paradigma de todos os heróis, pôde vencer a Hidra de Lerna ou então o monstro que guardava o Jardim das Hespérides. Mas o episódio inaugural das aventuras de Hércules é, como é suposto, o da obtenção dessa prodigiosa pele de empréstimo.

Essa cena (fig. 10) é significativa pela forma como opõe os dois corpos, o do homem (desta vez completamente nu) e o da besta, numa confrontação que equivale a uma fundamental passagem de poderes. A construção desta imagem, tão importante para a compreensão da estrutura simbólica da armadura de Érico XIV, ressalta com mais clareza se a confrontarmos com a gravura de Cornelis Cort e de Frans Floris que constituiu talvez a sua fonte de inspiração (fig. 11). A gravura oferece o esquema da confrontação, mas fá-lo de forma diferente ao nível dos detalhes. Desses, o mais significativo diz respeito ao facto de na gravura, Hércules exibir o seu corpo perfeito, esticado ao máximo, enquanto a sua cabeça está meio escondida pela imponente cabeça do leão. Ainda por cima, na gravura, o olho ameaçador da besta assim como as suas garras afiadas deixam pairar uma dúvida quanto à capacidade defensiva do herói. A reprodução da autoria de Eliseus Libaerts

¹³ Quondam, *Cavallo e cavaliere*, sobretudo 116 ss.

inverte a relação de forças. No centro da armadura encontra-se a cabeça do herói que se projecta sobre a magnífica juba do leão através de um jogo subtil em que se confundem os limites da relação figura/ fundo.

Figura 10. Eliseus Libaerts, Armadura de Erik XIV da Suécia, detalhe



Figura 11. Cornelis Cort (segundo Frans Floris), Hércules e o leão de Némea



Toda esta retórica é da ordem do detalhe e não se deixa apreender ao primeiro olhar. Somos obrigados a subscrever a *boutade* de Quondam, segundo a qual, a armadura criada por Libaerts “não é uma armadura” («Quest’armatura non è un’ armatura»)¹⁴. O

¹⁴ Quondam, *Cavallo e cavaliere*, 4.

objecto em causa é no entanto um envelope protector (fig. 9). É feito em aço decorado e contém signos e imagens culturalmente codificados, conferindo-lhe o valor de “segunda pele”.

A chave de significação dá-se em abismo (fig 10), desvenda-se somente a um olhar próximo e é reforçada por uma abordagem de hermenêutica histórica. Às vezes o acesso do espectador é mais fácil, como por exemplo quando Libaerts trabalha para os Habsburgos. Em “Herkules-Harnisch”, feito por este armeiro por volta de 1555 para Maximimiliano II, a ligação entre a casa da Áustria e o mítico patrão sobressai com evidência. Significativa é, sobretudo, a forma como, no próprio coração da couraça, o simbolismo imperial e hercúleo se confundem. No centro do “dorso”, Hércules manipula as colunas que trazem o seu nome, enquanto sobre o “plastrão”, a figura heróica e a figura imperial se fundem, exibindo o herói um duplo envelope protector, dourado e reluzente, a um tempo couraça e pele de leão (fig 12).

Figura 12. Eliseus Libaerts, *Armure à la Hercule de Maximillen II*, vers 1555, Vienne, Kunsthistorisches Museum, détail



A *mise en abyme* visa a perfeição. E, ao mesmo tempo, abre a via para uma reflexão ulterior que aqui só pôde ser esboçada. Trata-se do valor de luminosidade máximo que o dourado confere a este detalhe central. O problema é importante e tem um alcance geral, já que qualquer armadura é um objecto que incorpora o brilho visual, de entre as estratégias de representação. Ariosto insiste várias vezes sobre estas qualidades:

“...*il suo splendor sì gli occhi assalta,
la vista tolle, e tanto occupa i sensi,
che come morto rimaner conviensi.*”¹⁵

No entanto, este brilho não é, senão, uma manifestação específica da antiquíssima e complexa metafísica do esplendor do corpo real¹⁶. Interrogar o seu alcance na arte das armaduras de desfile, no dealbar dos Tempos Modernos, significa interrogar os dados de uma “retórica do espanto”, que não se pode compreender sem a consideração do deslize ao qual está subjugado o funcionamento tradicional da armadura, do plano da defesa concreta do corpo do guerreiro para o plano de uma defesa simbólica. Neste caso o espanto tem de ser compreendido como uma acção tipo faca de dois gumes, já que provoca, através do deslumbramento¹⁷, a instauração do espectador que, através da cegueira, se encontra logo desafectado, enquanto possível adversário.

Um facto parece certo: a armadura dos Tempos Modernos é um objecto visual que deve ser estudado no quadro da história do olhar. Proponho-me sugerir no que se segue, algumas referências. Por entre as fontes literárias mais famosas encontram-se, sem dúvida, os grandes poemas épicos do século XVI tal como o *Orlando Furioso* de Ariosto (1516, 1521, 1532) e *Jerusalém Libertada* de Tasso (1575/1581). Esta última obra, que conta os feitos de armas dos ocidentais no decurso da primeira Cruzada, oferece considerações muito ricas no que diz respeito à investidura simbólica da armadura, considerações que visam antes a época da narrativa, o século XVI portanto, e não tanto a da história que se situa no fim do século XI. A bibliografia de que o poema de Tasso beneficia e a iconografia

¹⁵ Ariosto, *Orlando furioso*, III, 67 (mas ver também, II, 55-6 VII 11 e X, 110).

¹⁶ Trata-se ainda aqui mais uma vez da sobrevivência de um antigo *topos* que remonta a Homero (ver *Iliada*, XVIII, 468-619 e XIX, 10-20). Ver, a este propósito, Quondam, *Cavallo e cavalier*, 71-6. Uma excelente síntese deste motivo foi posta ao dispor recentemente por D. Bodard, «Le reflet et l'éclat. Jeux de l'envers dans la peinture vénitienne du XVIe siècle», in : V. Delieuvin / J. Habert (éds), *Catalogue de l'exposition Titien, Tintoret, Véronèse. Rivalités à Venise*, Musée du Louvre, 17 de Setembro de 2009 - 4 de Janeiro de 2010, Paris 2009, 216-60 (especialmente, 232-48).

¹⁷ Detalhes e bibliografia em: L. Cottignes, *L'Eclipse du Regard. La poésie anglaise du baroque au classicisme (1625-1660)*, Genève 1997, 20 ss.

que engendrou são, como se poderia esperar, enormes¹⁸, mas parece-me que o estudo da relação entre corpo, armadura e encenação do olhar na *Jerusalém Libertada* pode ser ainda aprofundado. Essa relação complexa aparece, por exemplo, em diversas ocasiões, no quadro da história de Armida, a maga e feiticeira sarracena, e Rinaldo, bravo cavaleiro da cruzada, espécie de *Hercules Christianus* (fig. 13).

Figura 13. Nicolas Poussin, *Renaud e Armide*, por volta de 1628-1629, Londres, Dulwich Picture Gallery



Os pintores tiveram uma predileção especial pelas cenas em que o ódio se transforma em amor, sem esquecer, no entanto, de acentuar as valências mágicas do olhar que liga e inverte por vezes as duas atitudes. Beleza dos rostos, atracção dos corpos, brilho hipnótico e valor defensivo da armadura fazem parte da história. O fim do poema evoca o momento em que as flechas do amor e a flecha da guerra se mostram de igual modo inoperantes. Que eu tenha conhecimento, nunca foi motivo de representação em pintura, apesar de constituir uma das expressões poéticas mais elevadas, conhecida como a investidura metafísica da armadura faustuosa, com a dupla qualidade de guardiã tanto do corpo como da alma. Pelo que me parece, está em consonância com o valor de invólucro protector inexpugnável que a pluma de Tasso faz sobressair com a destreza que lhe é própria

¹⁸ Ver recentemente o excelente estudo de G. Careri, *Gestes d'amour et de guerre. La Jérusalem délivrée, images et affects (XVIe-XVIIIe siècles)*, Paris 2005 (com bibliografia anterior).

‘Sì dunque impentrabile è costui’,
fra sé dicea, ‘che forza ostil non cura?
vestirebbe mai forse i membri sui
Di quel diaspro ond’ei l’alma ha sì dura ?
Colpo d’occhio o di man non pote in lui,
di tal tempore è rigor che lo assicura;
e inerme io vinta sono, e vinta armata:
nemica, amante, egualmente sprezzata.’

‘Será ele assim tão impenetrável, perguntava-se ela,
Que não tenha não faça caso de nenhuma força inimiga?
Teria ele revestido o seu corpo com este jaspe
Que torna a sua alma tão dura? Não há mão
Ou olhar que possa algo sobre ele,
Tal é, como o metal, a dureza que o protege
Estou vencida sem armas e vencida de armas na mão:
Inimiga, amante e sempre vencida’.¹⁹

Esta bela passagem é interessante no contexto da presente discussão pois joga no antigo motivo do “olhar-flecha” (*colpo d’occhio*) (quer dizer o motivo do olhar activo, carregado de amor ou então de ódio)²⁰ com o motivo do *colpo di man*, isto é, com o motivo da concreta violência guerreira. Tanto face ao *colpo d’occhio* como face ao *colpo di man*, o envelope adamantino do cavaleiro que protege corpo e alma mostra-se impenetrável.

A literatura e a pintura do século XVI transmitiram-nos aliás exemplos em que a flecha do amor parece ter vencido a resistência das armas do guerreiro.

¹⁹ T. Tasso, *La Gerusalemme Liberata*, XX, 66. A tradução francesa é de J-M. Gardair, *Tasse, La Jérusalem délivrée*, Paris 1990.

²⁰ Para este motivo e a sua iconografia, ver recentemente: D. E. Stewart, *The Arrow of Love. Optics, Gender, and Subjectivity in Medieval Love Poetry*, Lewisburg /Londres 2003; V. I. Stoichita, *L’Effet Pygmalion* 2006, Genève 2008 e M. Koos, *Bildnisse des Begherens. Das lyrische Männerportrait in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts – Giorgione, Tizian und ihr Umkreis*, Berlin 2006, 187 ss.

Um de entre eles é o quadro de Bernardino Luini, conservado no museu Ermitage de Saint-Pétersbourg (fig. 14) que, tal como Marianne Koos mostrou recentemente, não é de todo um retrato “à São Sebastião” – como se julgou durante muito tempo - , mas o retrato-confissão de um cavaleiro anónimo que deixou cair armas e couraça, para aceitar no seu coração as flechas do amor. É o olhar da bem-amada (ao qual o quadro se dirige e com o qual o retratado comunica por gestos, atitude e inserção escrita) que o desarmou, ligou a trespassou²¹.

Figura 14. Bernardino Luini, Retrato de um homem com flechas, por volta de 1515, St Petersburg, Ermitage



Outros quadros muito raros põem em cena acções ocultas, verdadeiros e complicados sortilégios sobre cuja significação exacta os especialistas não conseguiram ainda chegar a acordo. O quadro de Dosso Dossi, da Galeria Borghèse (fig. 15)²² é, como o assinalámos várias vezes, estritamente contemporâneo da primeira edição do primeiro

²¹ Koos, *Bildnisse des Begherens*, 194.

²² Ver recentemente: S. Macioce et alii (éds. ?), *L'Incantesimo di Circe. Temi magici nelle pittura da Dosso Dossi a Salvator Rosa*, Rome, s. d. (mas 2004), sobretudo 11-45 ; Chr. S. Wood, «Countermagical Combinations by Dosso Dossi », *RES*, 49/50 (2006), 151-170 e Ph. Morel, «Mélissa et la magie noire, d'Arioste à Dosso Dossi», in: Ph. Morel (éd.), *L'Art de la Renaissance entre science et magie*, Paris 2006, 483-94.

grande poema cavaleiresca dos tempos Modernos, *Orlando Furioso* de Ariosto (1516), mas cabe interrogarmo-nos ainda sobre o lugar ocupado pela armadura colocada em primeiro plano à esquerda do quadro, no próprio limite do círculo mágico que abriga as acções da feiticeira. Trata-se de uma armadura de combate, muito próxima das que o primeiro decénio do século XVI nos deixou.

Figura 15. Dosso Dossi, «A Mágica», por volta de 1515-1516, Roma, Galeria Borghèse



No quadro, ela é visivelmente e quase demonstrativamente uma armadura sem cavaleiro, uma armadura desarticulada, desactivada mesmo. Temos o direito de nos perguntar se esta estratégia de desarmadilhagem de um objecto de poder não encontrará o seu complemento nos simulacros de feitiço²³ que pendem de uma árvore, na extremidade superior esquerda do quadro.

É para elas que o espectador é conduzido pelo próprio olhar da feiticeira, enquanto, do outro lado da diagonal que atravessa o quadro, se encontra o bordão ardente a activar

²³ Ver, a este propósito, Chr. A. Faraone, *Talismans and Trojan Horses. Guardian Statues in Ancient Greek Myth and Ritual*, New York / Oxford 1992 (sobretudo 94-112); Chr. A. Faraone, «Binding and Burying the Forces of Evil: The Defensive Use of 'Voodoo Dolls' in Ancient Greece», *Classical Antiquity*, 10 (October 1991), 165-220; Fritz Graf, *Magic in Ancient World*, Cambridge (Mass.), Londres 1997, 118-73; Chr. A. Faraone, *Ancient Greek Love Magic*, Cambridge (Mass.) / London 1999, 97-100; D. Ogden, *Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds. A Sourcebook*, Oxford 2001, 244-60.

fumigações maléficas. Este quadro resiste à interpretação, não somente devido às nossas capacidades hermenêuticas reduzidas, mas também pela sua estrutura intencionalmente oculta.

Apesar deste tipo de resistência, podemos afirmar, contudo, que a armadura do século XVI é um objecto fortemente eivado de uma concepção mágica da defesa corporal. O “rei branco” de Hans Burgkmair, não hesitava em visitar as forjas e transmitir pela palavra o seu saber e pelo tacto o seu poder ao armeiro, com vista à criação de viras de reforço, capazes de garantir o mesmo *Weisskunnig* físico e pneumático (fig. 16)²⁴.

Figura 16. Hans Burgkmair, Visita de Maximillien I de Habsbourg ao atelier do armeiro, 1512-1518, Gravura do *Weisskunnig*



Tudo mudou no século XVII. As duras leis de uma nova guerra, a das armas de fogo e da pólvora de canhão, tiveram uma palavra a dizer. Na forja representada por David Teniers em colaboração com Juan Brueghel - o Jovem, por volta de 1645 (fig. 17),

²⁴ Ver: *Kaiser Maximilians I Weisskunnig*, edição em facsimile par H. Th.Muspér / R. Buchner / H.-O. Burger / E. Petermann, Stuttgart 1956. Ver também: L. Silver, *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton /Oxford 2008, sobretudo 147-68.

fabricam-se mosquetes, pistolas e espingardas²⁵ e o monarca não tem nada a ver com isso, já que a idade de ouro dos cavaleiros está irremediavelmente ultrapassada e, das suas armas, só resta uma grande e magnífica “natureza morta”.

Figura 17. David Teniers o Jovem e Jan Brueghel o Jovem (?), *A Forja*, por volta de 1640-1645, North Carolina Museum of Art



Agradeço a Lilian Juriens a ajuda dada à edição deste artigo e a Evelyne Perriard, a sua contribuição para a preparação da iconografia.

²⁵ Ver: St. V. Grancsany, «Arms and Armor in Paintings by David Teniers the Younger», *The Journal of the Walters Art Gallery*, 9 (1946), pp. 23-40. I. Sinkevic (éd.), Cat expo. *Knights in Shining Armor. Myth and Reality 1450-1650*, Allentown Art Museum, Piermont (New Hampshire) 2008.

Nota biográfica

Historiador de arte, lecciona "História da Arte Moderna e Contemporânea" na Universidade de Friburgo, Suíça. Natural da Roménia, cidadão espanhol, obteve a licenciatura por La Sapienza, de Roma, e o doutoramento pela Sorbonne, em Paris. O modo de funcionamento da imagem e da imaginação, bem como a questão da memória, constituem os problemas fundamentais do historiador.

Foi bolseiro de várias instituições prestigiadas, assim como Professor visitante em universidades europeias e americanas. Dirigiu vários projectos de investigação, desempenhou funções de curador assim como organizou vários congressos e simpósios internacionais.

Das suas obras, destacam-se as mais importantes:

L'Instauration du tableau, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

Brève histoire de l'ombre, Londres, 1997; Genève, 2000.

The Pygmalion Effect, Chicago, 2008.

Figures de la transgression, Genève, Droz, 2013.

L'Image de L'Autre: Noirs, Juifs, Musulmans et "Gitans" dans l'art occidental des Temps modernes, Paris, Hazan, 2014.

Oublier Bucarest, Arles, Actes Sud, 2014.

Effet Sherlock Holmes. Variations du regard de Manet à Hitchcock, Paris, Hazan, 2015.

Le Corps transparent, Rome, Erma di Bretschneider, 2013.

Artigo por convite | Article by invitation